



# ARTES DE HACER EN ENCUENTROS CULTURALES DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA (2010-2013)

Florencia María Páez



Editorial CEA ▶ Colección Tesis



**cea-sociales**  
centro de estudios  
avanzados



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



Artes de hacer en Encuentros Culturales  
de la Provincia de Córdoba  
(2010-2013)

Florencia María Páez





Colección Tesis

Artes de hacer en Encuentros Culturales  
de la Provincia de Córdoba  
(2010-2013)

Doctorado en Estudios Sociales de América Latina

Florencia María Páez

## **Universidad Nacional de Córdoba**

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

## **Editorial del Centro de Estudios Avanzados**

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,  
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

## **Comité Académico de la Editorial**

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinador Académico del CEA-FCS: Enrique Shaw

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2019

---

Paez, Florencia María

Artes de hacer en encuentros culturales de la provincia de Córdoba, 2010-2013 / Florencia María Paez. - 1a ed adaptada. - Córdoba : Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2019.

Libro digital, PDF - (Tesis)

Archivo Digital: [descarga](#)

ISBN 978-987-1751-72-3

1. Difusión de la Cultura. 2. Cultura Popular. 3. Arte de la Provincia de Córdoba . I. Título.

CDD 709.8254







Taller de las viejas que hacen bailar a todos (8/12/13).  
XXIII Encuentro Cultural de San Antonio de Arredondo.  
Fotógrafa: Ximena Álvarez Heduan.

## Agradecimientos

A Eugenia, por guiarme sabiamente en la tarea de observar más profundamente la realidad y acompañarme incansablemente desde el principio hasta el final en esta etapa de formación.

A Isabel y a mi hermano Martín, por su lectura detenida, correcciones y aportes oportunos.

A los amigos y compañeros, por los ratos dedicados a senti-pensar conmigo.

A los hacedores –amigos, hermanos– del Encuentro de San Antonio, del Encuentro de Villa del Dique y del ‘No Durmai’.

A la familia, por el apoyo y aliento permanentes. A mis sobrinos, por la alegría y la ternura.

A Mati, por la risa y el abrazo cotidiano. A Antonio, por el último empujón.

A mamá y papá por su amor incondicional. Gracias.



# Índice

Introducción	15
Planteamiento del problema	20
Estrategia interpretativa	21
Estrategia metodológica y presupuestos epistemológicos	24
Estructura expositiva	28
Capítulo I. Las formas de la razón y la acción sensible en las sociedades contemporáneas. Un acercamiento teórico a la poiesis cotidiana	31
Introducción	31
1. Entre lo social y las nuevas socialidades	33
1.1. De lo racional hacia una <i>estética del sentimiento</i>	36
1.2. De lo universal, estructural y abstracto hacia lo local y próximo	38
1.3. Del <i>futuro</i> como instancia de realización hacia el <i>instante presente</i>	41
1.4. De la preeminencia individualista hacia la re-edición de experiencias comunitarias del pasado	45
2. La cultura en tanto <i>prácticas plurales</i>	49
2.1. Artes de <i>hacer</i> cultura: micro-resistencias elusivas del poder	50
2.2. Los juegos del <i>bricoleur</i>	54
3. Prácticas que se cuelan entre los intersticios de la mercantilización y la espectacularización	57
3.1. Las reglas dominantes del juego social: las lógicas de la mercancía y del espectáculo en las sociedades contemporáneas	57

3.2. El gasto/derroche como práctica intersticial: pistas de otras formas de sensibilidad desde la línea de los estudios sobre cuerpos y emociones	61
Capítulo II. Políticas y espacios culturales ligados a lo folklórico en Córdoba. Tendencias y bifurcaciones desde la reapertura democrática	71
Introducción	71
1. El terreno cultural cordobés en la reapertura democrática	74
1.1. El folklore entre la tradición y la dictadura	75
1.2. El folklore en democracia. Herencias del Movimiento Nuevo Cancionero y la 'movida periférica' en la Ciudad de Córdoba y el Valle de Punilla	77
1.3. Departamento Calamuchita: una muestra del 'boom' de las academias y los concursos	79
2. Búsquedas a 'contrapelo' de los circuitos pre-configurados por el capital, en la Córdoba de los 90	82
2.1. Los grandes festivales y el fenómeno del <i>folklore joven</i>	83
2.2. El Movimiento Artístico Popular Argentino (MAPA): cuna de Encuentros	86
3. Caminos diferentes de construcción cultural durante la década menemista en Villa del Dique, San Antonio de Arredondo y la Ciudad de Córdoba	89
3.1. Los orígenes del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo: 1991-1993	90
3.2. 1991, Villa del Dique: nacía otro Encuentro, esta vez... competitivo	97
3.3. El Taller del Sol: un punto crucial de encuentro en la gran urbe	105
3.4. Segunda etapa del Encuentro de Villa del Dique	110
3.5. Segunda etapa del Encuentro de San Antonio: 1994-2009	123
4. Encuentros y desencuentros en el cambio de siglo	128
4.1. Contexto. Grandes espectáculos en la Córdoba turística	128
4.2. Año 2001: nace el Encuentro Río Tercero No Durmai	130
Capítulo III. Prácticas de apropiación del espacio y del tiempo	143
Introducción	143
Aspectos preliminares: caracterización de los actores	145
1. El Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo	145
2. El Encuentro Cultural de Villa del Dique	149

3. El Encuentro Río Tercero No Durmai	152
4. Miradas satelitales en 'zoom'. Una aproximación a las condiciones del lugar: San Antonio de Arredondo	154
5. Miradas desde el abajo. Apropiaciones en 'la previa': grupo de organizadores y círculo cercano de participantes del ENCSAA	161
5.1. Preparación ritual y lúdica del espacio-tiempo	161
5.2. Conexión con el terreno/volver a estar-juntos	166
5.3. Acentuación festiva del presente	169
5.4. Fundar un espacio-tiempo y pautas propias de convivencia	173
6. Miradas desde el abajo. Apropiaciones plurales 'durante' los encuentros	179
6.1. Grafías grupales (in)visibles sobre el territorio y el cronograma	180
6.2. Espacios plásticos y sensibilidades-otras en los almuerzos	185
6.3. Tiempos posibles, sagrados y condicionados	189
6.4. 'Vecinos-visitantes' y la lógica de la circulación	193
6.5. Muros mentales y fronteras espaciales entre lugareños y los Encuentros: el estigma de 'el Encuentro de los hippies'	196
Capítulo IV. Escenas, escenarios y modulaciones del estar-juntos	203
Introducción	203
1. Haceres 'a pulmón'/gasto im-productivo: para estar-juntos	204
2. Risa, diversión y enérgica alegría: señas de una racionalidad más amplia	208
3. Prácticas de detenimiento para la reflexión colectiva y nodos de interés sobre lo más vital: lo tuyo, lo mío, lo nuestro	211
4. Forma-encuentro/forma-festival	213
4.1. La gestión del arte 'arriba' de los escenarios: entre la socialización y el espectáculo	213
4.2. Entre la pasividad y el activo dinamismo: el público 'abajo' del escenario	218
4.3. La socialización de la danza durante el día	220
Conclusiones	225
Bibliografía	237
Anexos	247



## Introducción<sup>1</sup>

*Las revoluciones de lo creíble no son necesariamente reivindicatorias,  
son a menudo más modestas en sus formas y más temibles,  
como las corrientes de las profundidades; operan estos desplazamientos  
en la adhesión; reorganizan subrepticamente las autoridades recibidas,  
y en una constelación de referencias privilegian algunas y extinguen otras.*

Michel de Certeau

A comienzos de los 90, artistas independientes de distintas provincias del país —especialmente bailarines— inician una serie de encuentros a partir de los cuales se origina el Movimiento Artístico Popular Argentino (en adelante, MAPA). Nunca trascendió en difusión pública la existencia de este movimiento porque no eran artistas famosos ni desarrollaron estrategias de transmisión masiva de lo que realizaban. Se reunían en pueblos pequeños del interior de Argentina y allí compartían durante algunos días sus producciones; juntos iban explorando y construyendo una concepción del arte, como se expresa en la revista *Encuentro*<sup>2</sup> del año 1994: “como medio de expresión y como parte de lo cotidiano”, quitando el privilegio único asignado por la formación institucional y la industria cultural al artista y proponiendo una re-significación de la tradición folklórica.

En el marco del MAPA surgen espacios como el Encuentro Regional de Pituil (La Rioja), Encuentro Amanecer del Canto Nuevo (Chilecito, La Rioja), de Volcán (Jujuy), Chango Belicho (Belén, Catamarca), entre otros. Y en Córdoba, hacia 1991, el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo (en adelante, ENCSAA). Estos espacios culturales originaban —tal vez sin saberlo— un tipo de experiencia colectiva con características particulares, distinta en ciertos aspectos a los formatos asociativos conocidos hasta el momento: los Encuentros Culturales (en

adelante, EC). La mayoría de aquellas experiencias hoy ya no existe, pero hay otras, numerosas, dispersas en el país y especialmente en el territorio de Córdoba. Estos Encuentros constituyen el objeto de estudio de esta investigación.

Pero volvamos por un momento a aquellos primeros años de los 90. Porque fue una época originaria de intensos procesos de creación cultural, escasamente estudiados. El nacimiento de los EC señalaba una ausencia. Como manifiesta Alejandro ‘Curita’ Sánchez (músico referente del ENCSAA, habitante de San Antonio): “socialmente había *necesidad de vivir otras cosas*” (E4, 13/01/11). Alude con esta expresión a la necesidad de vivencias diferentes a las dominantes, caracterizadas por la profunda mercantilización y homogeneización de los entornos artísticos en aquel contexto de retirada del Estado y de fuerte participación de los intereses privados en la gestión de la cultura. Políticas –co-administradas por Estado provincial y las empresas del espectáculo en Córdoba– configuraban una experiencia monocromática, empobrecida a partir de la reproducción de la lógica mercantil y espectacular.

Como respuesta a esa necesidad surgen los EC y otros espacios formativos en danzas folklóricas como el Taller del Sol en Ciudad Universitaria, las peñas de La Cripta, el Taller de Resistencia Cultural del Centro de Residentes Correntinos Cohen Botá, entre otros. Cada uno de ellos pasó a constituir un nodo de la red social –ligada al MAPA– donde circulaban cientos de jóvenes atraídos por el clima festivo de exploración y socialización del arte y por los lazos afectivos de reciprocidad y de amistad que estaban en la base de las experiencias. Una ‘movida periférica’ –utilizando una expresión coloquial de los protagonistas de aquellos años– que sucedía en los márgenes de los circuitos pre-configurados por el capital.

El concepto “nuevas socialidades” del autor francés Michel Maffesoli es sumamente fértil para pensar a aquellos grupos. Alude al tipo de experiencias colectivas –de fuerte carácter sensible y dinámico– que atrae a sus miembros, entre otras cuestiones, por un vínculo empático: por *aquello emocionalmente común a todos* (1990). Karina Rodríguez –bailarina, profesora de danzas y licenciada en Ciencias de la Educación– caracteriza a aquella época:

No había ninguna declaración de principios, no había una cosa de decir que esto está escrito y deliberadamente hacemos esto. Era sin-

tonía de acá [*se señala la zona del corazón*], sintonía, sintonía y nada más. (...) Había acuerdos, esos acuerdos tácitos que se dan cuando uno comparte lo que vive. (...) Y eso le da una fuerza que no lo tiene el sentarse a hacer una proclamación y luego vivirlo. Lo vivíamos. (...) Ni siquiera hubo una cosa de decir nos queremos diferenciar de la enseñanza de las academias... tampoco lo hubo. Porque todos nosotros veníamos de las academias. Y nunca tuvimos ni la más mínima intención de oponernos a las academias. Porque nosotros habíamos aprendido las estructuras de las danzas con esa metodología. La pautaada y la estructurada. La sabíamos, la necesitábamos, pero las estábamos desarmando de algún modo (E2, 05/02/2012).

Es fácil advertir en la cita el clima de emergencia de ‘algo nuevo’, de una *fuerza instituyente*. Esos ‘acuerdos tácitos’ que menciona la entrevistada aluden a las nuevas *constelaciones de referencia* que estos grupos empezaban a crear en aquel entonces para suplantar o ‘desarmar’ la concepción heredada de la danza.

Pero no solo se trataba de una crisis o transformación en el plano del arte, porque también había un énfasis en otros aspectos como el hecho de que fueran instancias gratuitas, abiertas, autogestivas, participativas e independientes de los gobiernos y de intereses privados. Es decir, también suponía la exploración de *nuevas formas de estar-juntos*, apartadas de los pilares de la vida en sociedades moderno-capitalistas como las nuestras, que sostienen aquello que Maffesoli llama “lo social”, organizado –y separado– en torno al orden de la razón y de lo propio (1990).

Se vivía –en términos de Michel De Certeau– una *crisis de las representaciones*, una *crisis de legitimidad* silenciosa que empezaba a minar ciertas *autoridades culturales*, a volver des-creíbles para estos grupos discursos en otro tiempo activos (1999a: 21). Y esto era acompañado de intensos procesos de invención. Afirma el autor:

La cultura oscila así más fundamentalmente entre dos formas, de las cuales una no deja de hacer olvidar la otra. De un lado, se encuentra lo que ‘permanece’, del otro, lo que se inventa. De una parte, hay demoras, latencias, retardos (...) por otra parte, las irrupciones, las desviaciones, todos esos márgenes de una inventiva (1999a: 194).

Esta investigación se aboca a esta última dimensión de la cultura: la de la creatividad de los sujetos.

En la actualidad, los jóvenes protagonistas de aquella socialidad fundadora en los 90 del MAPA y de los EC son adultos; en su mayoría continúan vinculados a las experiencias de Encuentro y son referentes de estos espacios. Algunos de ellos ya no son artistas anónimos, sino que han alcanzado cierto nivel de reconocimiento en la provincia y, en algunos casos, también en el país. Los talleres de danzas y de música ligados a la corriente del MAPA se han multiplicado en Córdoba, en la ciudad capital y en el interior. El proceso de des-estereotipación de las danzas folklóricas iniciado en aquellos primeros años de los 90 hoy supone desarrolladas experiencias de intercambios y fusiones con grupos y referentes provenientes de otras vertientes culturales, como las afrodescendientes, el rock, el candombe, la murga. Y hay incluso docentes que, desde instituciones universitarias, realizan sus labores formativas e investigativas desde esta senda de transmisión de la danza.

El ENCSAA, que en 1991 reunía aproximadamente un centenar de personas, en la actualidad convoca a más de 6.000 asistentes pertenecientes a sectores especialmente urbanos (estudiantes, artistas y profesionales de la ciudad de Córdoba) pero también provenientes de otras provincias del país y vecinos de la zona de Punilla Sur. Todos de diferentes franjas etarias: niños, adolescentes, jóvenes, adultos, adultos mayores. La experiencia se ha transformado sustantivamente por este cambio en la escala de interacción y por muchos otros factores. Basta mencionar la irrupción masiva en el Encuentro –en los últimos años– de dispositivos tecnológicos como los celulares que transforman la vivencia que desde su nacimiento privilegió un modo de comunicación ‘cara a cara’ basado en la proximidad corporal y un tipo de intercambio fuertemente sensible.

Sin embargo, el evento no ha perdido estos rasgos originarios y continúa siendo expresivo de esa exploración de formas otras de estar-juntos: de comer juntos, de bailar, de habitar un espacio-tiempo común poniendo entre paréntesis –por momentos– la lógica mercantil-espectacular para privilegiar experiencias vinculares de reciprocidad. En el XXI ENCSAA (año 2011) efectuamos una encuesta auto-administrada con fines exploratorios entre los asistentes al evento, cuyos resultados insinúan ciertas regularidades respecto a las razones y motivos por los que las personas deciden formar parte del mismo y los sentidos que lo vinculan a él. Uno de los ítems del instrumento solicitaba la mención de tres palabras que el encuestado asociara al espacio cultural. De la di-

versidad de conceptos escogidos, se destaca un grupo que llama la atención por su repetición; son términos que remiten a *formas de vinculación*: *encuentro*, *re-encuentro*, *solidaridad*, *compartir*, *comunidad*, entre otros. También aparecen en numerosas ocasiones palabras que remiten a los sentimientos de *libertad* y de *alegría*. Estas menciones contrastan con la casi insignificante presencia de conceptos que refieren al arte: *música*, *folkllore*. Estas respuestas son 'pistas' respecto a las percepciones y emociones de los sujetos en torno al ENCSAA y también a otros Encuentros.

La trayectoria recorrida y sostenida en 25 años torna al ENCSAA en un Encuentro de referencia para experiencias que decidieron/deciden dar continuidad a algunas de las lógicas constructivas que propone. En la actualidad se han multiplicado las experiencias de Encuentros Culturales en Córdoba: Encuentro Cultural de Villa del Dique (en adelante, ECVD), Encuentro Río Tercero No Durmai (en adelante, ERTND), Encuentro El Pantano (Cerro Colorado), Encuentro Autogestivo de la Palabra (San Marcos Sierras), Encuentro Tantanakui (Luyaba), Encuentro de Danzas (Ciudad de Córdoba), entre otros. Cada uno de estos espacios asume rasgos diferentes a los demás; sin embargo, como luego veremos, presentan modalidades básicas en común. Constituyen espacios-tiempos festivos caracterizados por: fuerte arraigo local en los territorios de pertenencia, exploración y socialización artística, actitud lúdica y creativa, proximidad entre los sujetos y, en algunos casos, con la naturaleza. Todos exhiben tendencias *locus*centradas como rasgo más representativo: la búsqueda del calor de los otros (del grupo de pertenencia y, por momentos, de la comunidad).

En el presente ya no podemos referirnos a *una* socialidad sino a *socialidades*, para aludir a los diversos grupos que circulan y protagonizan estos espacios. Es heterogénea y mucho más masiva la población participante hoy en los Encuentros —a diferencia de los 90— y manifiesta una pluralidad de intereses y formas de apropiación de las diversas aristas de las propuestas artísticas-culturales y en las distintas temáticas no-artísticas que son tratadas en las charlas y videos-debate que tienen lugar en los programas diurnos: la cuestión ambiental, de género, Código de Faltas, etc. Porque, cabe aclarar, uno de los rasgos de estos espacios es el formato nocturno-diurno que incluye la instancia en la noche más semejante a un festival —en torno a escenarios y la sucesión de muestras musicales, dancísticas, de teatro, entre otros— y, en el día, la grilla de talleres e instancias recreativas y dialógicas. Más allá de las actividades pro-

gramadas para cada momento por los grupos organizadores, las personas construyen sus itinerarios de maneras plurales, apropiándose del espacio-tiempo de encuentro.

Así como hay tendencias convergentes, participativas, en torno al ‘nosotros’ plural de cada Encuentro –que invierten energías en el espacio común y que dan cuenta de otras formas de sensibilidad– hay otras trayectorias en los eventos que reproducen la forma de relación dominante basada en la organización espectacular de los espacios y la separación y pasivización de los cuerpos. Todas estas apropiaciones son atendidas en la investigación. A su vez, las diferentes pertenencias de clase posibilitan y/o condicionan modos de estar (o no estar) en los eventos.

En estos párrafos hemos querido presentar brevemente el fenómeno que concentra nuestra atención en este estudio, del cual ubicamos su surgimiento en los 90: los Encuentros Culturales como nuevo formato de espacio cultural. Constituyen particulares escenarios de indagación que permiten examinar las búsquedas culturales de los sectores sociales de Córdoba participantes en ellos. Pasemos ahora a precisar los contornos de la investigación.

## Planteamiento del problema

Esta investigación tiene como propósito *caracterizar e interpretar las particularidades que asume el fenómeno de los Encuentros Culturales, puntualmente acercándonos a las modalidades, a las “artes de hacer” de los sujetos que participan en ellos y a los sentidos que asocian a esta participación*. Esto implica la recuperación de las lógicas de las prácticas culturales que tienen lugar en estos Encuentros festivos y las formas de vinculación que se producen entre los sujetos participantes, atendiendo a las tensiones y reproducciones que se observan en relación a las modalidades dominantes de participación y de relación en nuestras sociedades contemporáneas.

Desde estas precisiones nos preguntamos sobre *las improntas singulares y las búsquedas que se expresan en la actualidad en las formas de participación y de relación que tienen lugar en el marco de los Encuentros Culturales en Córdoba*. Aventurando una respuesta general a este interrogante podemos decir que en los entornos de Encuentro se pueden identificar expresiones de nuevas formas de socialidad portadoras de una racionalidad sensible, tensionada y entrelazada con las tendencias dominantes en nuestras sociedades de mercantilización-espectacularización.

El objetivo general de la investigación es *caracterizar e interpretar el fenómeno de los Encuentros Culturales, las lógicas desde las cuales se despliegan las prácticas participativas que en ellos tienen lugar y las tramas de sentidos que entretejen las diversas experiencias.*

Otros objetivos, específicos, guían el trabajo de indagación y análisis: *historizar los procesos de institucionalización de los Encuentros Culturales, advirtiendo continuidades y discontinuidades; identificar y analizar las lógicas de las prácticas que tienen lugar en estos espacios culturales, en relación a modalidades de apropiación del tiempo y del espacio y las formas de vinculación interpersonal y formas de relación de los sujetos con las cosas; reconocer y analizar las tramas de sentidos que los participantes de los Encuentros Culturales asocian a su participación en los mismos; y, por último, comprender las relaciones entre las modalidades de las prácticas de los sujetos, las tensiones que expresan en función de las tendencias dominantes de la mercantilización y la espectacularización en las sociedades contemporáneas y las particulares maneras de configuración de los vínculos que se propician en los Encuentros Culturales.*

De estos objetivos se desprenden los siguientes interrogantes que nos llevan a profundizar distintas dimensiones del objeto de estudio:

¿Cómo se fueron configurando las experiencias del ENCSAA, el ECVD y el ERTND, desde sus orígenes respectivos hasta la actualidad, en contrapunto con las políticas culturales que en Córdoba enmarcaron distintas etapas a lo largo de las últimas dos décadas? ¿Qué características asumen en la actualidad los modos de participación y las formas de los vínculos entre los sujetos en los entornos de los Encuentros Culturales de la Provincia de Córdoba? ¿Qué tensiones aparecen entre las prácticas de los sujetos y sus formas de vinculación en el marco de los Encuentros Culturales por un lado y, por otro, la mercantilización y la espectacularización en tanto tendencias dominantes en las sociedades contemporáneas? ¿Qué sentidos asocian los participantes de los Encuentros Culturales a estos espacios? ¿Qué hallan en los Encuentros que los hace congregarse anualmente en ellos?

## **Estrategia interpretativa**

La indagación del fenómeno de los Encuentros Culturales –desde un primer momento sentíamos, pensábamos– precisa de conceptos y perspectivas teóricas que ‘abran’ en vez de ocluir. Conceptos sociológicos

que no den por sentado los mecanismos de construcción y transformación de la realidad social. Que no adelanten conclusiones forzando y violentando al objeto de estudio. Que no expresen lugares de lecturas “auto-empobrecidas” (Zemelman, 2007: 38-39) que vean quieta la realidad, ordenada, debidamente identificada y ya predeterminado lo por conocer. Constituye un desafío el encontrar y articular perspectivas capaces de dilatar la visión y comprensión de la complejidad inasible e inédita de lo cultural que ocurre en estos espacios-tiempos de festividad y de poner ‘blanco sobre negro’ los rasgos de nuevas formas de relación que aparecen en tanto búsquedas y experimentos siempre provisorios de maneras otras de estar-juntos.

En este sentido, la táctica teórica construida para desarrollar nuestros objetivos de investigación se elaboró en torno a tres ejes que, creemos, permiten un abordaje dinámico, profundo y relacional de los pliegues, repliegues y despliegues de las experiencias, advirtiendo sobre las tensiones entre las fuerzas instituidas e instituyentes actuantes en el objeto de estudio. En primer lugar, *las reflexiones de Michel Maffesoli sobre las socialidades de nuevo tipo y los signos que advierten sobre un cambio de época en nuestras sociedades contemporáneas* (1990, 1997, 2001) son sumamente fértiles, ya que la emergencia de los Encuentros Culturales en el terreno cultural cordobés parece constituir una manifestación de las búsquedas de este tipo de grupos caracterizados por el autor, que desacreditan –por lo general sin proponérselo– algunos basamentos modernos-coloniales sobre los que se encuentran, todavía, erigidas nuestras sociedades.

En segundo lugar, la *teoría de las prácticas, de la poiesis cotidiana y del espacio vivido* propuesta por Michel de Certeau (1999a, 1999b, 2000) y sus colaboradores (De Certeau, Giard y Mayol, 1999) nos brinda herramientas para agudizar la mirada sobre lo que acontece en el fecundo terreno de lo cotidiano, del aquí y ahora habitado por los sujetos y grupos en los ámbitos de indagación escogidos. Sus nociones abren el juego a la concepción de la cultura en plural, a las prácticas creativas de las personas ‘comunes’ en tanto dimensión material y activa del quehacer cultural.

El tercer eje teórico se orienta a elucidar sobre las reglas del juego macro-social a partir de la *concepción de la espectacularización de la sociedad*, de Guy Debord (1995, 1988) que retoma el desarrollo sobre la *mercancía* y la *alienación* en el capitalismo de Karl Marx. Este nodo

conceptual nos induce a advertir la presencia conflictiva de lo espectacular-mercantil en los Encuentros Culturales, a través de la manifestación de las *políticas de los cuerpos y de las sensibilidades* que enfatizan el lugar de la imagen, del ‘aparecer’ y la pasividad, reproduciendo el modo de lazo social basado en la separación y el individualismo. Sin embargo, y siguiendo las actitudes grupales de distancia para con lo instituido y las guías de *la teoría de las prácticas intersticiales en el marco de la sociología de los cuerpos y las emociones* (Scribano, 2012, 2014; Scribano, Magallanes y Boito, 2012; Scribano y Boito, 2012a), puede advertirse que el terreno de las sensibilidades de los sujetos –arena de luchas– presenta prácticas fugaces que se cuean por los espacios indeterminados del sistema capitalista. Y que evidencian re-organizaciones contingentes del orden del capital donde reina la mercancía, a través de poner en el centro al ‘otro’.

Como puede observarse, el estudio implica una perspectiva bifocal de dos lugares íntimamente relacionados que la mirada analítica debe atender permanentemente y de manera dialéctica: las prácticas a nivel *micro* y el contexto a nivel *macro*. A esto se suma la comprensión del papel mediador que juegan los Encuentros Culturales a nivel *meso*, en tanto nuevas formas de institucionalidad. El estudio supone así un enfoque en tres dimensiones de análisis: *micro*, *meso* y *macro*, que se proponen en interrelación con una perspectiva temporal histórica donde se combina el complejo abordaje del presente de los EC –período 2010 a 2013– con los procesos pasados que les dieron surgimiento.

La historización del objeto de estudio a lo largo de las últimas tres décadas se realiza en relación a las políticas y los escenarios culturales en que se desarrolló desde su surgimiento en la provincia de Córdoba. Se comprende el período de reapertura democrática en los primeros años de la década de los 80, debido a que es ese el escenario que brinda la atmósfera y las primeras relaciones que dan luego surgimiento al ENCSAA, caso central en la indagación. Recorrer las distintas políticas culturales nos brinda algunas nociones acerca de los climas que en cada caso posibilitaron/construyeron el surgimiento y desarrollo de los Encuentros Culturales. Los diversos espacios culturales aparecen –a nivel meso social– en las distintas épocas intermediando en las prácticas de los sujetos: desde academias tradicionales de danza (oficiales y no oficiales), competencias artísticas y festivales profundamente mediatizados y mercantilizados, hasta talleres universitarios e informales grupos de jóvenes.

El desarrollo teórico en tres niveles –micro, meso y macro– y la reconstrucción histórica del objeto de estudio constituyen dos estrategias de investigación profundamente relacionadas a partir de las cuales creemos posible un abordaje sólido del presente de los Encuentros.

Cabe destacar que han sido escogidos tres casos de estudio: el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo constituye el caso paradigmático que ocupa el centro de la atención en la indagación. Otras dos experiencias –el Encuentro Río Tercero No Durmai (ERTND) y el Encuentro Cultural de Villa del Dique (ECVD)– son escogidas de manera intencional por determinados rasgos que los tornan significativos en la construcción cualitativa del objeto de esta investigación. Los fundamentos de esta elección son explicitados oportunamente. Las tres experiencias son puestas en diálogo procurando desentrañar la compleja trama de vínculos, diferencias, similitudes y tensiones que las envuelve.

Creemos haber dado cuenta de los tejidos conectivos y estratégicos que nos permiten analizar el objeto de estudio en su complejidad.

## **Estrategia metodológica y presupuestos epistemológicos**

En sintonía con las estrategias interpretativas y siguiendo a De Certeau ratificamos nuestro interés por atender la singularidad de las situaciones y de los actos de la vida cotidiana en el marco de los Encuentros con el objetivo de percibir y de revelar los procesos en acción. Esto supone una intención de aportar en la tarea de recuperar la “experiencia desperdiciada” a partir de la “ampliación y diversificación del presente”, propuesta desde la sociología de las ausencias de Boaventura de Souza Santos (2009: 107).

Cobra relevancia para esto el pensar el presente en tanto “presente potencial”. Según Hugo Zemelman, este se condensa en “momentos” en movimiento, abiertos a grandes posibilidades. Es preciso, afirma el autor, entender al movimiento como secuencia de momentos:

Esos momentos son los espacios de intervención del hombre (...) En la medida que nosotros no entendemos al movimiento como secuencia de momentos nos quedamos en la abstracción, pero sobre todo en una abstracción que significa que nos encontremos con procesos que no logramos relacionar con sujetos que están detrás de esos procesos (2007: 54)<sup>3</sup>.

Nos proponemos, como señala Maffesoli, tomar en consideración

aquello que excede el campo excesivamente delimitado de la *ratio* (1977: 9), ligado a la opción de recuperar los terrenos de lo subjetivo y de lo emotivo para la producción de los conocimientos. Para el autor, la mirada y conciencia modernistas huyen de lo colectivo, de lo simbólico, lo poético y metafórico de la vida cotidiana donde se expresa lo contradictorio, el inacabamiento, la multiplicidad. La intención, en este sentido, es transformar estas dimensiones frecuentemente construidas como ausentes, en presentes.

Sostenemos así una posición epistemológica crítica de la razón metonímica que se reivindica como única forma de racionalidad, responsable de la contracción del mundo y del presente (Santos, 2009: 107). Aspiramos a ser capaces de indagar las racionalidades otras que exhibe el objeto de estudio y aportar luz sobre este fragmento de la realidad social que creemos contiene la potencia de mostrar una inagotable riqueza a partir de búsquedas de otras formas de lazo social, a contrapelo de las dominantes en nuestras sociedades moderno-coloniales y capitalistas.

El enfoque metodológico retoma los presupuestos, los propósitos, los caminos y las herramientas de la investigación cualitativa. Como sostiene Rut Vieytes, esta perspectiva se preocupa por la construcción de conocimiento sobre la realidad social y cultural desde el punto de vista de quienes la producen y la viven (2004: 69). Se interesa por la mirada del actor; busca captar en profundidad sus vivencias, sentimientos y razones. En este sentido, la elección de analizar las prácticas grupales de los sujetos en los Encuentros Culturales pretende comprender algunos sentidos construidos grupalmente, cualitativamente significativos.

Exponemos ahora las actividades desarrolladas en cada momento de la investigación y las técnicas de recolección de datos empleadas.

El trabajo de campo fue iniciado formalmente en septiembre de 2010 con un primer acercamiento –desde el marco de la investigación– al ENCSAA<sup>4</sup>. Allí comenzó una primera fase exploratoria que duró aproximadamente un año. Participamos desde un enfoque etnográfico en las jornadas de preparación de los eventos, durante los mismos y en las instancias posteriores, de cierre y evaluación. Se realizaron también entrevistas abiertas con sus referentes. Fundamentalmente en este período se priorizó la atención en la construcción de los vínculos y la confianza con los actores.

Esta etapa exploratoria supuso también el conocimiento de distintas experiencias de Encuentros Culturales a través de la *observación partici-*

*pante y entrevistas, abiertas primero y semi-estructuradas después.* El papel de las entrevistas, en tanto técnica dialógica, se utilizó como fuente de información central a partir del reconocimiento del valor de las apreciaciones de los sujetos que son los primeros conocedores de la realidad, de *su* mundo social. Lejos de pretender con las muestras de entrevistados representar a la población con el objeto de generalizar los resultados de la investigación, la búsqueda consistió en ampliar el rango de los datos a fin de obtener una riqueza informativa que nos permitiera desarrollar conceptos con los que entender más profundamente la porción de la realidad social escogida. Los entrevistados fueron seleccionados de manera intencional según la orientación de informantes claves.

En el marco de este primer momento escogimos las experiencias casos de estudio. El Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo fue seleccionado como caso central de análisis por ser referente de la génesis del Movimiento Artístico Popular Argentino. A su vez, en la exploración se pudo observar que la experiencia es troncal en la articulación de otros actores, como por ejemplo de los otros dos Encuentros elegidos para la investigación: el Encuentro Río Tercero No Durmai y el Encuentro Cultural de Villa del Dique. Estos últimos fueron escogidos de manera intencional por determinados rasgos que los convierten en significativos en la construcción cualitativa del objeto de esta investigación. En el primer caso por ciertas diferencias –en relación al ENCNSAA– que lo tornan de interés: el realizarse en el centro urbano de la ciudad de Río Tercero, una oferta cultural ligada más al rock, entre otros rasgos. El ECVD fundamentalmente atrajo nuestra atención por su historia, que presenta rupturas importantes desde los orígenes del espacio –donde era un encuentro competitivo y anclado en un tipo de vivencia del folklore atada a la tradición– hacia posteriores etapas de reformulación del formato-Encuentro.

En esta primera instancia de ingreso al campo nos abocamos también a recolectar, revisar y clasificar el material documental que fue utilizado para la reconstrucción histórica del fenómeno: material de difusión de distintas ediciones de EC, fotografías, videos, los números de la revista *Encuentro*, estatutos del Encuentro Competitivo de Villa del Dique, fichas de delegaciones, cuadernos de registros de reuniones. El ordenamiento, digitalización y clasificación de este material de archivo fue una tarea fundamental para el posterior trabajo de historización.

La información construida en este primer año –mediante las entre-

vistas y la observación participante— se abocó a las tendencias más generales, las predominancias. Desde el segundo semestre de 2011 hasta fines de 2013 se realizó la fase de construcción de datos más focalizada en la pluralidad de experiencias y proliferación de usos de espacios y de tiempos en la actualidad en los tres Encuentros.

Nos orientamos en esta instancia a distinguir más concretamente distintos actores (vecinos/no-vecinos; viejos/nuevos-encuentristas; artistas/no-artistas; procedentes de diferente situación de clase, etc.). El registro minucioso en un cuaderno de campo de las distintas instancias de preparación y realización de los Encuentros proporcionó material muy rico en esta dirección de ampliar el abanico de datos cualitativos.

Además de las entrevistas y la observación participante en los Encuentros, efectuamos encuestas exploratorias —en el ENCSAA y el ECVD— que tuvieron como propósito relevar cierta información que nos permitiera caracterizar las poblaciones. Fueron abordados datos como: edades, ocupaciones, participación en espacios colectivos, sentidos en torno a los Encuentros, maneras de ser parte de él y de estar-con otros. Por supuesto que con esta técnica no pretendimos construir datos estadísticos, sino que fue utilizada para fines cualitativos.

De manera paralela, durante 2012, nos dedicamos a la reconstrucción histórica del fenómeno en estudio a partir de las fuentes orales y los documentos previamente recopilados y sistematizados. La riqueza cualitativa que se expresa en los datos nos llevó a jerarquizar esta instancia de historización. Para esto, el trayecto formativo recorrido en el marco del Postítulo en Danzas Folklóricas<sup>5</sup> constituyó un entorno sumamente favorable para la reflexión sobre este hacer histórico, de manera articulada con ciertos estudios sobre el folklore.

De este modo, la utilización de las entrevistas abiertas y semi-estructuradas, la observación participante y el análisis documental compuso una apuesta a un cruce intra-metodológico en el marco de la investigación cualitativa que posibilitó cotejar distintos tipos de datos. Otros procedimientos como las encuestas auto-administradas de carácter exploratorio y el análisis de los documentos fueron técnicas que aportaron información diferente y complementaria para la complejidad que requería la investigación. Cabe mencionar también la indagación exploratoria de las interacciones y comentarios aislados de diferentes referentes de los Encuentros efectuadas a través de Facebook y de los sitios web de los tres Encuentros.

Fueron utilizados datos primarios y secundarios. Con las entrevistas, las encuestas y la observación participante accedimos a los primeros. En cuanto a los datos secundarios, nos referimos a los que fueron construidos en la revisión de documentos producidos por los actores (revistas *Encuentro*, etc.) y de entrevistas realizadas por otros investigadores. Puntualmente del Equipo de Investigación dirigido por el Dr. Claudio Díaz, sobre producción y consumo de música y danza (UNC), que tenían como ámbito de análisis el Encuentro de San Antonio de Arredondo y las realizadas por la Lic. Geraldine Maurutto para un trabajo académico (2010) en el marco del Seminario de Culturas Populares y Cultura Masiva (Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC).

Entre comienzos de 2013 y fines de 2015 nos abocamos a la fase final de escritura de este informe a partir de los escritos parciales que fueron siendo elaborados a la largo de todo el trabajo de campo<sup>6</sup>. La revisión de literatura especializada, si bien se concentró especialmente en la fase inicial, continuó realizándose durante toda la investigación profundizando los focos de interés. Teoría y datos se interpretaron en un proceso cíclico que fue refinando puntos de atención y redefiniendo el curso de la indagación.

En este sentido, para poder —como expresa G. Sorel— “escuchar mejor cómo crece la hierba” el camino investigativo procuró escapar a la idea de sucesión en el proceso. Apelando a la noción de *constelación*, donde los elementos de lo real se despliegan polifónicamente en su simultaneidad y no en su linealidad.

## **Estructura expositiva**

A continuación, introducimos de manera sintética el contenido de cada uno de los capítulos que organizan y estructuran este trabajo. El contenido de cada apartado no expresa acciones aisladas y realizadas en tiempos sucesivos, sino en un ir y venir permanente entre la teoría, la labor de campo, los interrogantes epistemológicos, los ajustes que a nivel metodológico se fueron suscitando y el análisis.

En el capítulo I, correspondiente al marco teórico, procuramos entramar las principales perspectivas y categorías que nos han permitido pensar las prácticas de los sujetos y las tendencias dominantes en nuestras sociedades contemporáneas modernas-coloniales en tanto dimensiones micro y macro de la cultura.

El capítulo II se aboca a pensar de manera diacrónica la historización de los Encuentros Culturales que conocemos en la actualidad, a la luz de las distintas ondulaciones que tuvieron lugar en el terreno cultural de Córdoba desde la reapertura democrática hasta la actualidad. Recorrer las distintas políticas culturales nos ha brindado algunas nociones acerca de los climas que en cada caso posibilitaron/construyeron el surgimiento y desarrollo de los Encuentros.

Los capítulos III y IV abordan el análisis de las artes de hacer de los sujetos en la actualidad de los Encuentros Culturales casos de estudio. Comenzamos el tercero con una presentación descriptiva del ENCSAA, el ECVD y el ERTND, a partir de datos concretos como lugar de realización, cantidad de ediciones realizadas, cantidad aproximada de participantes, características dominantes de la oferta cultural, entre otros. Esta síntesis pretende brindar una información clara al lector sobre aspectos importantes para la comprensión de las reflexiones siguientes. A posteriori, dicho capítulo está dedicado a una de las categorías fundamentales de análisis: *las modalidades de apropiación del espacio y el tiempo en los Encuentros*.

El capítulo IV, de manera complementaria al III, aborda la categoría analítica: *los modos de vinculación interpersonal de los sujetos y grupos en el marco de los espacios-tiempos de Encuentro*.

Por último, las conclusiones del trabajo. Que cierran una etapa de reflexión y que abren nuevas preguntas y líneas de indagación sobre un objeto complejo, pleno de aristas y matices que dan cuenta de la cultura popular como un terreno dinámico, de cambios y demoras.

## Notas

1 Este libro es posible gracias al acompañamiento y la guía incansable de la Dra. Eugenia Boito, como directora de mi tesis doctoral, realizada en el marco del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

2 La revista *Encuentro* fue impulsada y realizada por organizadores del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Fueron publicados 16 números (el último es del año 2009).

3 El autor enfatiza esta noción de “momentos” inspirado en la categoría de “coyuntura” de Antonio Gramsci, forjada en la década de 1920.

4 Cabe mencionar que conocíamos al ENCSAA por haber participado en ediciones previas. A partir de esas vivencias nos sentimos especialmente atraídos por algunos de los rasgos singulares de la experiencia por lo que decidimos emprender este estudio. En el momento de inicio del trabajo nuestra forma de participación cambió en su organización y frecuencia, adquiriendo sistematicidad.

5 El postítulo se desarrolló en la Facultad de Educación Física de la Universidad Provincial de Córdoba.

6 Pueden consultarse algunas publicaciones en los que se ven plasmados estos ejercicios de escritura parciales, donde tal vez se abordan con mayor profundidad ciertos tópicos (Díaz, Díaz y Páez, 2012; Páez, 2015; Páez y Díaz, 2013).

## Capítulo I. Las formas de la razón y la acción sensible en las sociedades contemporáneas. Un acercamiento teórico a la poiesis cotidiana

### Introducción

La construcción de la propuesta teórica para esta investigación es asumida aquí como un acto que apela a una actitud creativa y combinatoria de ‘elementos’ que –en su dinamismo e interrelación– puedan propiciar una reflexión fecunda sobre el objeto de estudio. Las distintas perspectivas y conceptos de que disponemos a partir de la literatura revisada –algunos generales, otros más específicos; hegemónicos o heterodoxos en el campo de las ciencias sociales y de distintas tradiciones teóricas y latitudes– están sobre la mesa de trabajo. Y está también el conocimiento empírico de las experiencias en estudio que señala puntos de atención. Cuáles ideas escoger y cómo hacerlas entrar en movimiento, cuándo activar su poder, cuándo advertir –y poner a la luz– su potencia oculta. Decisiones que configurarán de cierta manera la percepción, que abrirán/cerrarán posibilidades.

La táctica teórica escogida, como hemos señalado, se articula en tres nodos problemáticos centrales. El primero de ellos tiene como base el pensamiento de Michel Maffesoli (1990, 1997, 2001). Sus ideas ponen de relieve ciertos signos que advierten sobre un *cambio de época* en nuestras sociedades, a través de las actitudes de *grupos* que demuestran inclinaciones de apartamiento o abandono de ciertos pilares fundamentales de la cosmovisión moderna occidental en relación a: ‘lo racional’ como modo único de regulación del mundo y los vínculos sociales en él; ‘la noción de futuro’ como vivencia dominante del tiempo, basada en el meta-relato universal del progreso; un tipo de institucionalidad general, abstracta y uniformizante de modos de vida; el paradigma del mundo ‘egocentrado’ (Maffesoli, 2001: 10), que se organiza en torno a la figura

del individuo y que supone una des-aprehensión por lo comunitario, por el 'otro'.

Michel de Certeau es invitado a interactuar con Maffesoli en esta caracterización del abandono de las autoridades de 'lo social' y el advenimiento de nuevos consensos de la mano de las 'socialidades' emergentes. Ambos nos llevan a agudizar la mirada sobre lo que acontece en el fecundo terreno de *lo cotidiano*, del *aquí y ahora* habitado por los sujetos y grupos. Otros autores aportan claves precisas para comprender los modos de vinculación característicos de los grupos que se orientan a *sensibilidades ligadas a lo cooperativo* y a *la reciprocidad* (Sennett, 2009, 2012; Ramos, 1984; Lomnitz, 1983; Valencia Murcia y Correa García, 2006). Por su parte, la investigación etimológica realizada por la argentina Ivonne Bordelois (2006) evidencia la fuerte ligazón de las emociones y las pasiones con los sentidos del cuerpo, aportando así a la comprensión de la *estética del sentimiento* que Maffesoli considera aglutina a las socialidades.

El segundo nudo conceptual se basa en la perspectiva de la *poiesis*, de la creatividad táctica de los sujetos comunes en sus mundos de vida, propuesta por De Certeau (1999a, 1999b, 2000) y sus colaboradores (De Certeau, Giard y Mayol, 1999), que se emparenta con la concepción del juego y de lo lúdico de J. Huizinga (2012). La noción *artes de hacer* abre el juego a la concepción de la cultura en plural: como manifestaciones dinámicas, en presente, en-carnadas en cuerpos que se apropian de la realidad –aunque más no sea de modo contingente– más allá de los límites establecidos por los dispositivos de control dominantes, ejerciendo micro-resistencias.

Este ángulo nos sitúa en la senda de los estudios de las culturas populares que –ya desde el ímpetu gramsciano y partiendo de la comprensión de la existencia de una lucha cultural– conciben a 'lo popular' en tanto portador de ciertos márgenes de autonomía en la producción de simbolismos, de prácticas significantes, ideas y valores que remiten a sensibilidades otras aunque en una interacción conflictiva y permanente con las lógicas hegemónicas. Desde este enfoque, las culturas populares advienen diversas, contradictorias, escurridizas y atravesadas –de manera permanente– por las tendencias dominantes.

Por último, el tercer eje vertebral de este marco teórico aporta la comprensión de otros rasgos fundamentales de nuestras sociedades contemporáneas, reglas ineludibles del juego macro-social. Nos referimos

a la *espectacularización* de la sociedad, entendida a partir de la concepción de Guy Debord (1995, 1988) que se sustenta en las ideas centrales respecto a la *mercancía* y la *alienación* en el capitalismo, de Karl Marx y de autores más actuales que, partiendo de la mirada del autor francés, continúan la observación de la forma de relación espectacular y sus transformaciones en el tiempo, atendiendo al desarrollo de la técnica como uno de los factores más determinantes (González Requena, 1995; Jappe, 1998; Abad Montesinos, 2012; Ferrer, 1996; Boito, 2010b).

Estas lógicas dominantes signan las estructuras de la experiencia de los sujetos, las constriñen y condicionan. Sin embargo, como George Bataille sostiene a partir de reconocidos estudios, las personas se encuentran constantemente comprometidas en procesos de *gasto* cuyos principios son los de una pérdida que escapa a la utilización racional de bienes materiales (2009: 13) y que suponen experiencias –desde el punto de vista del autor– soberanas. En esta dirección, la segunda parte de este tercer nodo propuesto, invita –desde una *sociología de los cuerpos y las emociones*, de base materialista– a retomar un enfoque teórico a nivel micro de las *prácticas intersticiales* (Scribano, 2012, 2014; Scribano, Magallanes y Boito, 2012; Scribano y Boito, 2012a), especialmente del *gasto festivo*. Es abordado así este tipo particular de haceres que se presentan evidenciando los espacios abiertos de la dominación y que están profundamente ligados a las prácticas del querer, a partir de re-organizaciones contingentes de las relaciones entre las personas y las cosas.

## 1. Entre lo social y las nuevas socialidades

En este acápite tomamos como sostén principal las consideraciones de dos autores franceses: Michel Maffesoli y Michel de Certeau. Encontramos elocuentes puntos de coincidencia en sus planteos respecto a que estaríamos asistiendo en la actualidad y desde hace tiempo (Maffesoli considera que específicamente desde la segunda mitad del siglo pasado) a una *crisis* de los modelos sociales de la modernidad. Este último alude a una *crisis de la razón moderna-instrumental*, erigida en pilar transversal articulador de la sociedad productivista; incluso lo describe en término de *agotamiento* o *saturación* civilizatorio<sup>1</sup>. De Certeau, más modesto, habla de una *crisis de las autoridades* dominantes. Ambos aluden asimismo a la emergencia de *nuevos con-sensos*, fuerzas que –según Maffesoli– irían configurando nuevas socialidades y que podrían estar anunciando una nueva época.

En *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas* (Maffesoli, 1990), en franca discusión con la *doxa* fatalista que considera el triunfo indeclinable del individualismo en nuestras sociedades de masas, el sociólogo y filósofo despliega su densa hipótesis acerca de ciertos deslizamientos –producidos por determinados grupos– hacia configuraciones sociales de nuevo tipo, que se advierten cada vez más numerosas e intensas. A este fenómeno se refiere con el término *socialidades*.

Para captar en profundidad lo que fusiona a los sujetos, en diversas y múltiples situaciones grupales de este tipo, propone la consideración de lo que denomina la *estética del sentimiento*. Maffesoli toma el significado etimológico del término, en tanto *facultad común de sentir o experimentar*. Es decir, no en su versión reducida a una cuestión de gusto (gusto estético bueno o malo) ni de contenido (el objeto estético), sino de *forma estética pura*: la manera como se vive y se expresa la sensación colectiva (1990: 157). Esto se debe a que este tipo de modos de estar-juntos asume una cierta complejidad que no puede reducirse en términos de la racionalidad dominante moderna.

El autor pretende hacer aparecer así algunas *formas*<sup>2</sup> que nos introduzcan a la vida cotidiana, a la dimensión del afecto, de la sensibilidad, de la estética, para captar lo real en su despliegue, la multiplicidad ambigua de situaciones y experiencias que constituyen las socialidades contemporáneas. Lo real en su *presentación* polifónica que sucede en un plano ‘subterráneo’ (1990); curiosamente también De Certeau ubica los desplazamientos de la adhesión en las “corrientes de las profundidades” (1999a: 30-31), o en la ‘opacidad’ de la vida social.

La emergencia de las socialidades estaría siendo motivada por un cuestionamiento de las instituciones de la modernidad. De Certeau habla de una *crisis de las representaciones* que estaría minando la *autoridad*, es decir, una crisis de legitimidad que vuelve des-creíbles discursos en otro tiempo activos: “por autoridad entiendo todo lo que ejerce (o pretende ejercer) autoridad –representaciones o personas, (...) lo que ‘se recibe’ como ‘creíble’” (1999a: 21). Se trata de tradiciones, formas discursivas, modos de relación, reglas y ritos, en otro tiempo activas, que parecieran hundirse. “Son estas las que se vuelven incomprensibles en la medida en que *ya no corresponden a la geografía real del sentido*” (De Certeau, 1999a: 28). Se tornan in-significantes o, como expresa Luce Giard en el prólogo a *Culturas en Plural*: “no abren las puertas cerradas y no cambian las cosas” (De Certeau, 1999a: 9).

Los desplazamientos de la adhesión, de los sentires, operan no necesariamente de manera reivindicatoria. Por el contrario, sus formas son más modestas y tal vez por esto más profundas.

Desde el ángulo de mirada de Maffesoli, el término ‘adhesión’ pertenecería a un enfoque contractual y mecánico, más afín a su planteo son las nociones que interpelan a los sentidos. De esta manera, para él, lo que apartaría a los grupos de las formas de lo social sería aquello *emocionalmente común a todos*, correspondiente a una perspectiva sensible y orgánica. La falta de sentido no estaría referida así en relación a lo racional, sino en el marco de un entorno *emocional*. Manifiesta Jesús Ibáñez en el prólogo a *El tiempo de las tribus*: “Cuando hablamos del consenso que aglutina a un grupo, nos solemos dejar contaminar por el sentido moderno del término. Un tejido conversacional de razones. (...) Olvidamos la etimología de consenso: sentir conjuntamente” (Maffesoli, 1990: 13). El abandono de lo social, de esta manera, estaría dado por un consenso en el sentimiento (*cum-sensualis*).

Ahora bien, como ambos autores sostienen, a estos grupos los unen “constelaciones de referencia”, “creencias” (De Certeau, 1999a: 30), o “sentires” (Maffesoli) que hacen posible una elaboración común, un estar-juntos. Un lenguaje, una historia, señales, una iconografía, que sirven tal vez solamente para el grupo. Expresa De Certeau:

El gesto que desmitifica poderes e ideologías crea sus héroes, sus profetas y sus mitos. (...) A toda voluntad constructiva (y cada grupo la supone) se le hacen necesarios signos de reconocimiento y acuerdos tácitos sobre las condiciones de posibilidad, para la cual se ha abierto un espacio en el cual desplegarla (1999a: 30).

Pasamos ahora a reconstruir cuatro aspectos que denotan autoridades sutilmente desplazadas y, paralelamente, nos aproximamos a lo que serían los nuevos con-sensos que estarían reemplazándolas (que en muchos casos re-editan o recuperan formas del pasado).

- De lo racional hacia una estética del sentimiento.
- De lo universal, estructural y abstracto hacia lo local y próximo.
- Del *futuro* como instancia de realización hacia el *instante presente*.
- De la experiencia individualista hacia la reedición de experiencias comunitarias del pasado.

## 1.1. De lo racional hacia una *estética del sentimiento*

*Lo social* es caracterizado por Maffesoli como aquella forma de vida mecanizada y organizada en torno al orden de la *razón* que tuvo su máxima expresión durante el siglo XX<sup>3</sup> y que menospreciaba o negaba la intervención de otros factores no racionales, como las pasiones o la imagen; modelo históricamente saturado, según el autor (1990). Frente a esto, la *socialidad* constituye aquello que se vive y se organiza a través de encuentros y experiencias en el seno de los grupos de pertenencia de los sujetos, donde lo “afectivo” y lo “emotivo” los reúnen en tanto “colectivo” otorgando sentido a sus experiencias. Se produce, argumenta Maffesoli, una sustitución de lo social racionalizado por una socialidad de tipo *empático* (1990: 37).

Podríamos decir que lo que estas socialidades cuestionan en acto y transforman a través de las vivencias que las distinguen, es la separación cartesiana razón/cuerpo, razón/emociones<sup>4</sup>. Recordemos que estos dualismos supusieron una naturalización del cuerpo, fijado como ‘objeto’ de conocimiento y de intervención, por parte del sujeto-racional. Desde el marco de los estudios poscoloniales de América Latina, esta crítica es retomada. En este sentido —como señala el venezolano Edgardo Lander— en base a esta separación (abstracción) del sujeto/razón en relación con el cuerpo y el mundo se construyó todo el edificio de la cosmovisión moderna y el modo de vida vinculado a esta (2003). En la misma línea de interpretación, manifiesta Aníbal Quijano: “Este modo de producir conocimiento daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: la medición, la cuantificación, la externalización (u objetivación) de lo cognoscible respecto del conocedor, para el control de las relaciones de las gentes con la naturaleza” (2000: 343). Por esto, fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad.

Retomando y siguiendo el planteo de Maffesoli, se advierte el devenir plural de socialidades que expresan un tipo de *racionalidad más amplia*, no acotada ni reducida a la razón des-corporizada antes referida. Donde conviven razón y sinrazón de modo ambivalente, ambiguo, contradictorio e inacabado. Como advierte el autor, al individuo “lo mueven, igualmente, los sentimientos, los afectos, los humores, todas las dimensiones no racionales de lo dado en el mundo” (2001: 33). Incluso el autor otorga una importante centralidad a los afectos y las emociones

compartidas. Habla en términos de un “paradigma estético” (1990: 35), en el sentido esbozado anteriormente.

Mientras que la lógica individualista descansa en una identidad separada y encerrada en sí misma, la *persona* –en estas socialidades– solo vale en tanto y en cuanto se relaciona con los demás. Se trata, según Maffesoli, del *sentimiento colectivo* que se expresa –en un momento determinado en este tipo de ambiente o atmósfera emocional– en un ‘nosotros’.

El estar-juntos puede constituir tal vez el fundamento más simple de la ética comunitaria ya que, como expresa Maffesoli: “es por las fuerzas de las cosas, porque existe proximidad (promiscuidad) y porque se comparte un mismo territorio (sea este real o simbólico) por lo que vemos nacer la idea comunitaria y ética que es su corolario” (1990: 45). Desde esta perspectiva, la ética es la “argamasa” o ligazón colectiva, en un sentido simple, alejado de cualquier “teorización apriorística”. Este contenido “empático” donde la subjetividad individual se ‘pierde’, o se ‘mezcla’ en un nosotros, se diferencia así de otros momentos abstractivos o racionales, caracterizados por la individualización y la separación. Se trata de una “pulsión comunitaria”, dice Maffesoli (1990: 41), que alude a la organicidad de las cosas y que no puede ser leída desde la lógica binaria moderna<sup>5</sup>.

Creemos pertinente detenernos un momento en este aspecto que consideramos, siguiendo al autor francés, central en el modo de relación que presentan las nuevas socialidades: *el carácter fuertemente material y corporal de los vínculos*. Aparece el *cuerpo* con toda su densidad, ocupando el espacio con los demás; *lo sensible*, el contacto físico en la relación de sintonía grupal, donde se sobrevalora *lo táctil*: al “darse calor, darse codazos, rozarse mutuamente” (Maffesoli, 1990: 45). La estética del sentimiento alude no a los emblemas idealizados y espectaculares de los afectos y las sensaciones, sino a aquello vivido y compartido a través de los sentidos.

Las nuevas socialidades demuestran una forma de relación cuerpo-a-cuerpo, de cercanía física y afectiva con los otros, donde encuentran su principal razón de ser. Se trata esencialmente de una apertura material a los demás, al otro, y tiene como corolario una experiencia de *solidaridad* con él. Se basa en este participar o corresponder-se en un *ethos común* (Maffesoli, 1990: 49).

Como puede advertirse, se trata de vivencias que obligan a ampliar el ángulo de mirada para abarcar tipos de sensibilidades colectivas que

distan mucho del dominio institucional y lógico que ha caracterizado a la modernidad ya que no se inscriben en una racionalidad orientada y finalizada, sino que se viven en el presente y se inscriben en un espacio dado. Y ponen en tensión la política de “construcción de no-existencia” de todo aquello que escapa a la “monocultura racional” (Santos, 2009: 109), posibilitando ampliar el presente.

Pasemos ahora a considerar la manera en que se reorganizan en las vivencias grupales las nociones del lugar y del tiempo, empezando por el primero de estos vectores.

## 1.2. De lo universal, estructural y abstracto hacia lo local y próximo

*La acentuación de lo cotidiano no era un encogimiento narcisista ni un raquitismo individualista, sino más bien un recentrarse en algo próximo, una manera de vivir el presente y, colectivamente, la angustia del tiempo que transcurre.*

Michel Maffesoli

Relaciones preeminentemente físicas y afectivas, como las aludidas, suceden especialmente en espacios que suponen la *co-presencia* de los sujetos. Si lo *táctil* va aparejado a lo *próximo*, lo *próximo* a lo *local* como formas de relación.

La búsqueda de los otros o del ‘calor’ de los otros que predomina en este tipo de socialidades, existentes en nuestras sociedades de masas, desdeña en cierto modo las formas institucionales genéricas y de grandes dimensiones. La disidencia se produce hacia la ‘cosa’ pública *general, lejana y abstracta* y hacia la *uniformización* de modos de vida y de pensamiento especialmente impuestos ‘desde arriba’, que suponen estas estructuras. El autor da como ejemplo el desinterés recurrente de ciertos grupos en nuestras sociedades hacia las tradicionales instituciones político-partidarias, cuyas rígidas formas organizativas y protocolares –y el supuesto de la *delegación* en que se sostienen– no representan el *sentir* del aquí y el ahora de los grupos. Estas instituciones suponen múltiples mediaciones y distancias entre sujetos que tal vez ni llegan a conocerse ‘piel a piel’ y consignas vacías de sentido real para ellos<sup>6</sup>.

Los poderes unificantes son relativizados a partir de la manifestación plural de una diversidad de grupos que están ligados a la afirmación de

experiencias (casi) autónomas –no centralizadas– o ‘al margen’, como modos de protección contra imposiciones que vienen ‘desde arriba’. De Certeau menciona los movimientos sociales de jóvenes, de consumidores, donde los sujetos *sienten* que realmente son defendidos los intereses propios (1999a: 123-124), que a su vez suponen estructuras de carácter más *horizontal* y *participativo*. Para estas agrupaciones importan más las historias vividas *día a día* que constituyen la trama comunitaria que ‘la gran historia’.

Por supuesto, no se trata de un abandono generalizado, porque sin duda estas instituciones y lógicas modernas continúan gobernando nuestras sociedades contemporáneas. Pero conviven ahora –cada vez más– con socialidades que se caracterizan por la acentuación de *particularismos* y el desarrollo de comunidades de base, en la vivencia singular que ocurre en el aquí y ahora. Acontece en estas *atmósferas* un ‘volcarse’ hacia la célula comunitaria. Es decir, la vida de todos los días, el entorno que habito, los sujetos con los que me relaciono cara a cara. Esto constituye lo que Maffesoli llama “proxemia”<sup>7</sup>. Hay una intensa convocatoria en lo cercano, próximo, presente.

Aparece aquí el *lugar compartido*, el *territorio*, como fundamental en la configuración de la socialidad, tal vez como *su soporte material y espacial*. A este respecto, Maffesoli manifiesta incluso que “el lugar se convierte en vínculo” (1990: 227). La estabilidad del espacio es un punto de referencia, un lugar de anclaje para el grupo, que le otorga cierta seguridad y continuidad. Expresa el autor:

Ya se trate del mobiliario familiar o del ‘mobiliario’ urbano, ya de lo que pone mojones a mi intimidad o de la arquitectura que sirve de marco (muros, casas, conocidos y familiares), todo ello forma parte de una proxemia fundadora que acentúa la primacía del marco espacial (1990: 231).

En este sentido, desde otra tradición teórica, el norteamericano Richard Sennett alude a las *referencias directas* que proporcionan a los sujetos una *identidad* compartida: “al hacerse *local*, la naturaleza de la identidad compartida se modifica y pasa a depender de referencias directas a la experiencia de otras personas a las que se conoce bien”. Y agrega el siguiente ejemplo que puede servir también para ilustrar la idea: “Por eso, no son los llamamientos a la judeidad o a la experiencia

afroamericana lo que crea una identidad compartida, sino la historia que tú y yo compartimos” (2012: 377-378).

La proxemia simbólica y espacial privilegia el prurito de dejar huella, expresa Maffesoli, que se manifiesta en las inscripciones que los grupos efectúan en su hábitat (1990: 237). Ahora bien, la acentuación espacial no es un fin en sí mismo; se inscribe en esta *búsqueda de pertenencia*, de favorecer el establecimiento y la *continuidad de las relaciones*, posibilitando la profundización del ‘nosotros’ que es la base de toda socialidad. Por esto, lo que delimita puede ser un territorio concreto, pero también puede ser un *continente simbólico* –no menos real que aquel– que es matriz común o que sirve de soporte al estar-juntos. Que otorga también cobijo, identificación, seguridad.

De Certeau también señala la importancia que tiene el territorio para los sujetos ‘comunes’ y sus formas de habitarlo. Él distingue “lugar” de “espacio” e indica que es este último el que importa y es significativo para ellos. Mientras el primero es ‘el orden’ que organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones, en el que los elementos considerados están ubicados uno al lado del otro en sitios y posiciones distintos y estables, donde impera la ley racionalizada de “lo propio” (2000), el *espacio* carece de la univocidad y de la estabilidad del lugar propio, es *un lugar practicado* donde el hombre común actualiza ciertas posibilidades y prohibiciones pero también selecciona, desplaza e inventa otras. Es la *innovación* en las *trayectorias*, tal vez fugaz, introducida en el lugar (2000: 202). Se trata, el espacio, de la dimensión más dinámica y volátil del territorio. Los sujetos crean –mediante sus movimientos poéticos/productivos– ámbitos virtuales que solo existen momentáneamente y que significan una apropiación/transformación del lugar que les es ajeno.

En este sentido, la ligazón de las socialidades a las que alude Maffesoli corresponde al orden del espacio, el sitio de encuentro o convocatoria de los sujetos en acto donde construyen y dan formas a sus vínculos, donde se rozan los cuerpos y se viven cercanos. Y cuya estabilidad es precaria.

Nos detengamos a observar ahora la reconfiguración que las socialidades efectúan en torno al *tiempo*.

### 1.3. Del futuro como instancia de realización hacia el instante presente

*Arte de vivir que se funda ya no en una búsqueda de la libertad absoluta, sino en las pequeñas libertades intersticiales, relativas, empíricas y vividas en el día a día.*

Michel Maffesoli

En este punto abordamos el cambio en torno a la concepción y vivencia del *tiempo* que estaría produciéndose en los grupos que conforman las nuevas socialidades. Ligado a lo local, lo próximo; y a lo próximo, *lo presente*.

Frente a formas institucionales deliberadamente diagramadas, organizadas y especificadas en organigramas, estatutos y formatos claros y coherentes, en función de objetivos, fines y propósitos igualmente inteligibles a alcanzar en tiempos venideros, las nuevas comunidades se caracterizan por la realización intensa en el acto mismo, en la pulsión por estar-juntos. Propone Maffesoli: “lo que prevalece es menos el objetivo por alcanzar que el estar-juntos” (1990: 167). Se observa así cierto abandono a la autoridad cultural que constituyó (constituye todavía) la acentuación del futuro en la tríada temporal, que impregna el gran proyecto moderno del progreso; y la cada vez mayor *valoración del presente, del aquí y el ahora*.

Como indica E. Lander, el proyecto de la modernidad implica la consagración del supuesto de la existencia de un metarrelato universal que llevaría a todas las culturas y a los pueblos desde lo primitivo, lo tradicional, a *lo moderno*, considerado el estadio superior que garantizaría el bienestar y el desarrollo social. De esta forma, la norma ‘universal’ señalaría el *único futuro posible* de todas las otras culturas (2003). Este discurso del progreso, ligado a la idea de una carrera basada en la ambición permanente de mayor productivismo, suponía/supone la meta de un futuro siempre lejos del alcance de las manos.

Este modelo social ha demostrado numerosos signos de fracaso en nuestras sociedades. Sus promesas de progreso y bienestar, incumplidas para las mayorías, han empezado a ser des-creídas por los grupos sociales; lo mismo sucede con la esperanza puesta en el tiempo futuro.

En consecuencia, los sujetos asisten a una migración de su adhesión de aquel discurso sobre un mañana por-venir a la *vivencia plena del pre-*

*sente*. Es este el nudo central de otra obra de Maffesoli, titulada *El instante eterno* (2001), donde el autor muestra maneras otras de sensibilidad en relación al tiempo que, en su hipótesis, están manifestándose actualmente y que evidencian, por ejemplo, cierta tendencia hacia la *lentitud* y la intensidad:

El tiempo se inmoviliza o, al menos, se lentifica. En efecto, la marca del drama moderno, bajo sus diversas modulaciones, fue la velocidad. (...) En cambio, hoy vemos despuntar un elogio de la lentitud, incluso de la pereza. La vida no es sino una concatenación de instantes inmóviles, de instantes eternos de los cuales hay que poder sacar el máximo goce (2001: 10).

En este sentido, hay una revalorización de lo que *es* antes que lo que *debería ser* o lo que *podría ser*. La tendencia general de estas socialidades está atenta a la disposición del momento, que concuerda con *captar las múltiples oportunidades del presente* en la vida corriente. Se trata de una conciencia constante, una presencia física e implicada en lo que es en este momento y en este lugar: la vida cotidiana.

Así, en contraposición a la moral judeo-cristiana y a las teorías fundadas en el sentido de la historia (divina o profana), que orientan la acción en función de un tiempo y de una promesa venideros<sup>8</sup>, las tendencias que privilegian el presente se abocan con desenfreno a tomar de la vida lo que ofrece, como bien describe Maffesoli: “hacer uso de los goces del presente, llevando una vida audaz, intrépida, una vida atravesada por la frescura del instante eterno en cuanto a lo que este último tiene de provisorio, de precario y, por tanto, de intenso” (2001: 30).

Se asiste al pasaje de un tiempo monocromo, lineal, mensurable, rápido, predecible, el del proyecto, a un *tiempo policromo, presentista* y que escapa, a decir del autor, al “utilitarismo del cómputo burgués” (Maffesoli, 2001: 11). Un deslizamiento desde la impronta que caracteriza a la cosmovisión occidental que domina a la modernidad —del orden de la exterioridad y la ex-tensión hacia un futuro en progresión— a la impronta de la *in-tensión* propia de oriente, caracterizada por lo inmanente, la lentitud, la casi suspensión del movimiento.

Ahora bien ¿a qué se debe este cambio de sensibilidad en relación al tiempo? Plantea Maffesoli que en la actualidad se está produciendo una aceptación de la *fatalidad*, del *destino* que hay que asumir y afrontar (2001). Esta tendencia pareciera basarse en la idea de que si ya no hay

un futuro esperanzador hacia el cual proyectar la vida, entonces conviene tomar de ella lo que se nos brinda en cada momento.

La cada vez más intensa sensación de desesperanza en torno al futuro a la que refiere Maffesoli está ligada al trabajo ideológico operado en torno a lo temporal en el capitalismo, que ha sido analizado —en Argentina— por Adrián Scribano, Eugenia Boito y otros investigadores. Estos autores han caracterizado al fenómeno en términos de “colonización del futuro”. Esto es, la *expropiación de la noción de futuro* que deja a los sujetos con un sentimiento de precariedad y de brevedad de la vida.

Desde esta perspectiva, uno de los principales triunfos del capitalismo radica en la *eliminación de las expectativas* de la gente hacia *otros modos de vida posibles*, que se expresa en las sensaciones de *impotencia* y *resignación* que obstruyen un futuro en términos colectivos. La operación colonizadora del sistema se resume en la instalación generalizada de una idea de eterno tiempo *circular*, que envuelve en una especie de *continuidad* pasado, presente y futuro, en un ‘siempre será así’ (Cervio, 2010), que oculta los cambios, las potencialidades y la complejidad de la historia. El futuro queda atado, preso de la monotonía del pasado y del presente. Como efecto de esto, el destino es aceptado así, sin más. De ahí el viraje de la atención hacia el presente, efectuado por las grupalidades.

Pero este viraje no supone que todo sea reproducción pasiva, simple aceptación y resignación de esta mirada domesticada del tiempo. Muchos colectivos sociales despliegan disputas en diversos frentes de acción contra el relato colonizador del futuro. Y en un plano micro, pueden observarse “prácticas intersticiales” (Scribano, 2012; Scribano, Magallanes y Boito, 2012) que efectúan ciertos ‘cortes’ en relación a la lógica dominante, mediante modalidades de *gasto* o *derroche* de tiempo. Y evidencian la posibilidad de vivencias diferentes. Este tipo de prácticas constituyen el eje de un nudo conceptual en este marco teórico que es desarrollado en páginas posteriores.

Como expresa Gabriela Vergara, el tiempo, en el sistema capitalista, adviene como un objeto a ser excesivamente controlado, medido y ‘exprimido’, como una mercancía (2012)<sup>9</sup>. Por lo que el tiempo festivo es *tiempo desperdiciado* para la producción, para el trabajo. Es *tiempo perdido*. Desde este ángulo, los haceres de preparación de una fiesta destinada a un ser querido son prácticas que no ‘cierran’ económicamente:

Desde la lógica capitalista, la relación entre tiempo, trabajo, materia

prima, valor final, daría como resultado un problema de productividad, de eficacia. Si preguntásemos ¿cuál es la ganancia que se obtiene por tanto trabajo? ¿Qué es lo que queda a cambio de tantas horas y dedicación? Las respuestas serían instrumental y económicamente negativas (Vergara, 2012: 79).

El gasto festivo demuestra, en este sentido, una inversión de la jerarquía de la lógica dominante: tiempo, dinero y energías destinadas no para la producción de más mercancía, sino para estar y celebrar juntos. El tiempo que habitualmente se utiliza en *producir para acumular* se invierte y convierte —en circunstancias excepcionales— en una *producción para el gasto*, para un *derroche* de corta duración.

Se trata de prácticas intersticiales que —negando transitoriamente el poder de la mercancía— se apropian del tiempo tornándolo un *tiempo-otro*, un tiempo en el que la ley que lo ordena es la del *afecto*, la del *reconocimiento* y *valoración del otro/los otros*. Y en estas operaciones de *reciprocidad* que logran captar el potencial del presente y los huecos abiertos de lo instituido —*usados* en provecho del grupo— reaparece, según Scribano, el *futuro en tanto posibilidad, en tanto esperanza*: “Esperar en y con el otro los actos multifacéticos de intercambio en reciprocidad como pautas colectivas, implica re-inventar la esperanza en tanto experiencia del mañana” (2009).

Volviendo al planteo de las socialidades como nuevas formas de estar-juntos, las vivencias de tiempos ‘robados’ a la lógica del capital que acentúan el presente y que abren —prácticas amorosas mediante— posibles panoramas de futuro, se *apropian* de los espacios abiertos del *lugar* (De Certeau). Estas acciones suponen *tiempo que se cristaliza en espacio*: espacios-tiempos diferentes con lógicas propias.

Maffesoli considera en este sentido que es la *in-tensión* de la socialidad la que posibilita este acceso a otros espacios-tiempos, en los que se mueve a sus anchas. Inestables y precarios, los mismos permiten, sin embargo, la expresión de otras lógicas y modalidades de acción y de relación, ligadas a la idea de ‘nosotros’. Observemos ahora las búsquedas de comunidad que suponen las socialidades.

#### 1.4. De la preeminencia individualista hacia la re-edición de experiencias comunitarias del pasado

Luego de haber abordado las cuestiones del espacio y del tiempo, según los deslizamientos producidos por las nuevas socialidades, podemos reconstruir la manera en que bajo estas nuevas experiencias *la relación con uno mismo y con los otros se ve transformada*.

La experiencia de abandono de los lugares dominantes de lo social se corresponde, en este aspecto, con un corrimiento de la atomización de la *experiencia individualista o interior* que fuera centro neurálgico del paradigma moderno y del modo de estructuración capitalista. Correlativamente, esta traslación implica una *apertura a los demás, lo grupal, lo colectivo*: somos miembros de, conformamos grupalidades, pertenecemos a ciertos espacios. Se trata, como considera Maffesoli, de: “el deslizamiento de una concepción del mundo ‘egocentrada’ a otra ‘locuscentrada’” (2001: 10). Si en el paradigma moderno la primacía es concedida a un individuo racional que vive en una sociedad contractual, en las vivencias *locuscentradas* lo que está en juego son los grupos (de interés, afinidad, lazos de familia, amistad o vecindad).

Patrones de tipo comunitario como estos pueden ser vinculados a innumerables formas de vida sociales de otras épocas históricas y de diversas latitudes. Maffesoli habla así de un retorno a experiencias antiguas, anteriores a la modernidad. Presentamos un breve recorrido por escenas discontinuas, abordadas ya en el pensamiento social, que evidencian los cambios en las sociedades occidentales, desde espacios-tiempos donde los sujetos no podían definirse por fuera del cuerpo colectivo al que pertenecían, hasta los tipos de subjetividades modernas atomizadas en lo individual, ya en el encuadre de la experiencia burguesa.

Es el caso, por ejemplo, de los carnavales en la Edad Media y el Renacimiento en Europa, analizados por Mijaíl Bajtín, donde aparecen con intensidad experiencias en forma de “cuerpo colectivo” que —durante el espacio-tiempo de la fiesta popular— posibilitaba a los sujetos habitar en tanto “pueblo” una “segunda vida”<sup>10</sup>, muy diferente a la disciplinada por las instituciones dominantes de aquellas sociedades feudales y también opuesta a la que el autor ruso advertía ya en su propio contexto de escritura, en la literatura burguesa. Observemos la siguiente cita: “Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y

egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico” (Bajtín, 1987: 24). Individuos habitualmente separados en la vida cotidiana por barreras de empleos, fortunas, edades, parentescos, en el entorno del carnaval, en cambio, asumían un tipo de *contacto cercano, libre y nivelador*. A su vez, las desigualdades propias de las celebraciones oficiales y de la vivencia feudal (jerarquizada, imbuida en la religiosidad, etc.) eran abolidas de manera provisoria durante el fragmento de tiempo en el que acontecía el festejo. Por lo que se vivía un espacio-tiempo provisorio de igualdad.

Analiza G. Vergara en relación a las tesis de Bajtín sobre el carnaval: “Estas nuevas relaciones sacaban de un estado de alienación a los sujetos y les devolvía su condición de humanos, generando un *hetero-reconocimiento*, en tanto semejantes” (Vergara, 2012: 78). Y, citando al autor: “El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba en ese contacto vivo, material y sensible” (Bajtín, 1987: 19).

En efecto, esta experiencia comunitaria –como en la caracterización que estamos elaborando sobre las socialidades de la actualidad– era reconstruida analíticamente por Bajtín con una *preeminencia corporal* antes que racional y más *orgánica*, ligada a la tierra: “se opone a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo” (1987: 24).

Desde un contexto de escritura más cercano en el tiempo, Richard Sennett construye –como Bajtín– condiciones de observabilidad fecundas para percibir ciertos cambios suscitados en la temporalidad de la Edad Media a la Modernidad, en su análisis sobre el *hacer artesanal*.

A partir de la diferenciación que el autor propone entre arte y artesanía, afirma que mientras en la Antigüedad y la Edad Media el artesano estaba volcado *hacia fuera, hacia su comunidad* (ya que integraba un taller particular de trabajo eminentemente colectivo), el artista de la Modernidad se vuelve *hacia dentro, hacia sí mismo*. Al diferenciarse del patrón de lo colectivo y anónimo que caracterizara a la artesanía en la Edad Media, el arte, entiende Sennett, “representa el privilegio nuevo y más amplio que la sociedad moderna concede a la *subjetividad*” (2009: 86), es decir, a *lo personal*, a *la marca original* que el *sujeto* imprime en sus productos. Sin embargo, este privilegio va acompañado de la soledad en

el desarrollo de su trabajo, incluso en ciertos casos, sufriendo dependencia social, humillación y vulnerabilidad al carecer de garantías corporativas.

De la preeminencia de la figura individual en la sociedad burguesa se funda, según Sennett, la experiencia del *carácter competitivo* que empezará a regular muchos campos de acción, que supone recompensas individuales y se aparta de las lógicas cooperativas propias de tiempos anteriores. El autor norteamericano distingue tres modalidades interconectadas de reproducción de la lógica competitiva en nuestras sociedades. Por un lado, *mecanismos materiales* como la desigualdad, que se traducen en una vivencia de nosotros-contra-ellos (2012: 21), *formatos y estructuras institucionales* que inhiben el intercambio o lo pre-escriben desde contenidos superficiales y, por último, *razones culturales*, como la *domesticación* o *neutralización de la diferencia*, es decir, la *homogeneización del gusto*.

Estas son algunas de las condicionantes estructurales de las prácticas de los sujetos en la actualidad, ligadas profundamente a la organización mercantil y el mandato espectacular en nuestras sociedades. Las sociedades contemporáneas constituyen así contextos de vida profundamente signados por la *distancia* social. La preocupación de Sennett, en este sentido, es la pérdida de la *capacidad* o las *habilidades para estar-con-otros* en nuestras sociedades complejas.

En estudios más contemporáneos son abordados los modos de relación cooperativos en términos de *ayuda mutua* e *intercambio*, fenómenos que tienen lugar en *redes sociales de reciprocidad* (Ramos, 1984; Lomnitz, 1983; Valencia Murcia y Correa García, 2006). En su trabajo sobre sectores populares urbanos en Buenos Aires, Silvina Ramos define las relaciones de *intercambio* y *ayuda mutua* como “aquellas que se establecen entre parientes, vecinos y amigos a los fines de intercambiar bienes y servicios que hacen a la organización de la vida cotidiana de los individuos o familias partícipes de estas relaciones” (1984: 9).

Hay dos aspectos de estas prácticas que nos interesan destacar particularmente: por un lado, que suponen una *solidaridad intra-clase e intra-grupo*; por otro, que suelen sostenerse en *redes de reciprocidad de largo alcance*.

En relación a lo primero, Lomnitz señala que en el intercambio recíproco no existen *asimetrías* del poder entre los sujetos, ya que se lleva a cabo por miembros “iguales”, quienes generalmente se inscriben dentro de una relación afectiva, mediada por vínculos familiares o vecinales (1983: 16). Scribano, por su parte, utiliza al respecto el término ‘equi-

valencias', que remite a *paridad*, a *igualdad*. Ramos también alude a los vínculos de familiaridad o de amistad, es decir, de cercanía. De este modo se trata de un tipo de prácticas entre sujetos *cercanos*, *próximos*, *conocidos*: sujetos de 'carne y hueso', con nombre propio, quienes participan en un grupo social.

La ausencia de asimetrías marca una diferencia sustancial con otro tipo de prácticas, dominantes, que Boito encuadra en lo que denomina "solidarismo" (2010a, 2011, 2012). El solidarismo se basa en el precepto 'sea bueno alguna vez en el día', reproduciendo un tipo de relación de distancia con un 'otro', por lo general, de la clase subalterna. Este tipo de vínculo, explica Boito (2012: 27), ayuda más a quien da que a quien recibe. La solidaridad se presenta así como expresión de un sentir 'natural' que sutura la estructuración clasista. Acciones 'solidarias' impartidas desde diversos sectores –la autora propone los siguientes: el mercado (con la responsabilidad social empresaria), la sociedad civil (a través del accionar de ciertas ONG), y el Estado (a través de las acciones de los gobiernos)– tienden a clausurar las percepciones y sentimientos de conflicto y de dolor que supone la desigualdad social.

Mientras la solidaridad, cooperación o reciprocidad implican relaciones de intercambio, de 'algo que va y vuelve' en *lazo horizontal*, el solidarismo se presenta como una *acción unilateral vertical*, un mensaje que se envía prescindiendo de la respuesta del destinatario, que lejos de acercar a las partes las confina en la distancia. Se basa en el *des-conocimiento del otro*, en su *pasivización* y *victimización*.

A partir de estas consideraciones puede comprenderse el gran nivel de complejidad subyacente a los vínculos de intercambio social, especialmente cuando hay asimetrías de clase.

Señalábamos que también estas prácticas de intercambio suponen redes de reciprocidad de largo alcance, que –como expresa Ramos– *se prolongan en el tiempo* (1984). La ayuda que una persona da a otra puede no exigir una reciprocidad inmediata, pero establece *expectativas* y *confianza de reciprocidad a futuro*. Aquí el lazo es más fuerte. La cercanía y el conocimiento de los demás que se propicia en un barrio, un grupo familiar, de amigos, o una institución, son condiciones que tornan posible esta expectativa de disponibilidad del otro.

Scribano (2009) y Boito denominan a este tipo de experiencias de "credibilidad colectiva", como de "amor cívico", haciendo referencia a las prácticas posibles "de comunidad" (2012a: 31). Frente al *temor al*

'otro', a la afirmación de la *autonomía individual* y a la *autosuficiencia* promovida por el capitalismo, las prácticas cooperativas o de reciprocidad introducen así la credibilidad en el *nosotros*.

En su indagación sobre la etimología de los vocablos que aluden a determinadas pasiones, Ivonne Bordelois encuentra que una de las raíces del indoeuropeo ligadas a 'amor' (*leub*) derivó en una serie de términos relacionados a lo que aquí estamos reflexionando: 'crédito', 'creencia', 'confianza', 'esperanza' y, por otra parte pero vinculada, 'permisividad', 'autorización'. Estas interconexiones, según la autora, parecieran decirnos: "el amor cree, confía, otorga" (2006: 107-108). Este hallazgo etimológico pareciera fortalecer las ideas de los autores sobre las prácticas de reciprocidad y la confianza mutua, que ligan a los sujetos a una idea del tiempo que se conecta, desde el presente, con un mañana posible, donde el vínculo perdure.

Estos atributos o posibilidades que suponen las prácticas de comunidad –tanto las de otros tiempos y latitudes como las más próximas– constituyen pistas teóricas relevantes para pensar las sensibilidades que componen en la actualidad las tramas interpersonales ligadas a los Encuentros Culturales en Córdoba. El siguiente eje del capítulo está dedicado a presentar el enfoque teórico desde el cual se concibe a la cultura para esta investigación.

## **2. La cultura en tanto *prácticas plurales***

*En realidad, la creación es una proliferación diseminada. Pulula.  
Una fiesta multiforme se infiltra en todas partes, fiesta también en las calles  
y en las casas, para todos los que son cegados por el modelo aristocrático  
y museográfico de la producción durable.*

Michel de Certeau

El segundo eje de este entramado teórico tiene como pilar fundamental la propuesta de Michel de Certeau<sup>11</sup>. Cabe destacar, antes de comenzar, que el autor se desplazaba entre las diversas tradiciones del conocimiento y las aprovechaba de manera transversal, cuidadoso del detalle y manteniendo una libertad de movimiento, dando forma a un estilo intelectual itinerante y a un tratamiento in-disciplinario de la realidad social<sup>12</sup>.

Una mirada peculiar caracteriza su producción en cada uno de sus trabajos. A nuestro entender se trata de haber situado la atención en las maniobras o "tácticas" de los sujetos comunes en sus vidas cotidianas.

Este tipo de modalidades de acción pareciera no haber atraído la curiosidad de muchos grandes estudiosos; sin embargo, nuestro autor y su equipo de investigación dedicaron a él numerosos trabajos, entre los que se destaca *La invención de lo cotidiano* (De Certeau, 2000; De Certeau, Giard y Mayol 1999).

Recuperar la guía de lectura de la realidad que sugiere De Certeau, no ya en la sociedad francesa sino tomando como territorio la provincia de Córdoba, supone una apuesta por hacer aparecer una reflexión en torno a las prácticas culturales con renovada fertilidad.

## **2.1. Artes de *hacer* cultura: micro-resistencias elusivas del poder**

De Certeau sugiere pensar la cultura en su dimensión más dinámica (aunque escurridiza): las prácticas de los sujetos. Elige, así, el movimiento, los límites y las potencialidades de sus manifestaciones corporales, que son cambiantes y perecederos, al contrario de los abordajes de la cultura que la encasillan en ‘grandes obras’ o monumentos identificados y duraderos.

Desde esta concepción, entonces, todo circuito establecido institucionalmente como único y verdadero, el oficial o el experto, el de la norma, el del especialista que domina y establece un significado único o un modelo, es tensionado con frecuencia por las múltiples formas de las culturas populares a través de las cuales los caminantes/hablantes/lectores fragmentan los textos y las piezas y los recombinan de acuerdo con sus propias necesidades e intenciones concretas.

En efecto, optar por las múltiples operaciones de los sujetos es aceptar *lo plural* de la cultura, a pesar de que el discurso dominante y su modo de gestión se presenten en singular. En palabras del autor:

La cultura en singular impone siempre la ley de un poder. A la expansión de una fuerza que unifica colonizando, y que niega a la vez su límite y los otros, debe oponerse una resistencia. (...) La cultura en plural llama sin cesar al combate (De Certeau, 1999a: 196).

Esta perspectiva del autor francés puede ser advertida en sus trabajos sobre distintas dimensiones de la realidad social. En el terreno de la lingüística, su posicionamiento consiste en un distanciamiento respecto

del estructuralismo francés, que concibe la lengua como un sistema inmanente y abstracto. En oposición, De Certeau subraya la dimensión creativa del acto lingüístico que supera la simple reproducción y que supone una praxis conflictiva que ocurre en el ámbito de la vida cotidiana. Propone así una pragmática que recuerda que el discurso vale por su realización, sugiere una analogía entre las *estrategias* discursivas, que estarían del lado de la lengua, y las *tácticas*, que competen al habla.

Aparece así el sujeto como creador, que produce sentido cotidiano al consumir o al *usar*, siendo capaz de *modificar* el sentido inicial de los productos lingüísticos. La enunciación, para De Certeau, supone siempre la *reproducción* de un sistema lingüístico pero que es a la vez la *apropiación* de la lengua en las maneras de hablar. Con el acto del sujeto que *habla* se instaura el *presente*, que es el terreno de la creación (2000: 40).

Este enfoque se repite en su apreciación de muchas de las narraciones no lingüísticas, como las prácticas de consumo, las formas de lectura, los hábitos de vida, de circulación en la ciudad, las prácticas culinarias o los comportamientos de los trabajadores en sus lugares de trabajo.

En sus estudios sobre el tránsito en la ciudad, a De Certeau le interesa, no la mirada de la ciudad desde ‘la cima’, desde la totalidad, sino el abajo habitado por los “caminantes de la ciudad” y sus maneras plurales de *practicar* el espacio, que escapan a la planificación urbanística. Para describir su punto de vista en relación a las prácticas del espacio utiliza la metáfora que compara la mirada de la ciudad de Nueva York desde la cima del World Trade Center –desde la cual no se observan los sujetos– con la perspectiva del abajo habitado por los ‘caminantes’:

Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso. (...) Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios (2000: 263).

Este enfoque materialista de análisis micro cultural de De Certeau también se manifiesta en su concepto de la historia, que busca recuperar la mirada en estas *poéticas creativas* a las que estamos aludiendo. Alejado del relato historiográfico de los ‘grandes héroes’, por el contrario, el autor sugiere pensar la historia como un entramado de *micro-historias protagonizadas por los seres anónimos* que día a día *hacen* cultura (1999b). Como propone François Dosse (2003), De Certeau emplea el término

de micro-historia en lo que concierne a los relatos de *lo ignorado*, de esos *restos* dejados que adquieren un valor de actividad propia de la vida cotidiana.

Dosse desarrolla hábilmente lo que considera un claro parentesco de la obra de De Certeau con la micro-historia de origen italiano, especialmente la obra de Carlo Ginzburg, a partir de la preocupación común por complejizar el análisis social, dejando de lado formas de reduccionismo causalista (2003). En lugar de enfrascar a la sociedad en un universo físico cerrado y entretrejido de relaciones causales, la perspectiva micro analiza los comportamientos individuales y colectivos en términos de *posibles*.

De Certeau propone una postura necesariamente modesta del historiador respecto a su ambición de *devolver un lugar a la ausencia*. El accionar del sujeto común –y su valor en tanto dato para el hacer histórico– vuelve a aparecer aquí como mucho más que un simple autó-mata manipulado desde ‘arriba’.

Sin caer en el peligro de sobredimensionar la capacidad de resistencia y de autonomía de las expresiones populares, De Certeau elige observar el *hacer concreto* de los sujetos, los márgenes de maniobra que tienen para oponerse y/o sostener los procesos de dominación simbólica, las maneras de ‘sacar provecho’ de determinadas circunstancias. Prácticas que remiten a la politicidad de la vida cotidiana, advirtiendo la capacidad productora (y no solo consumidora) de cultura. Micro-resistencias que se expresan en todos los planos de la vida cotidiana.

El ángulo ‘micro’ de análisis de las prácticas creativas propuesto por De Certeau, expresa un lugar común con el tipo de análisis de la *micro-física del poder* de Michel Foucault. Pero, a diferencia de este, De Certeau opta por observar las elusiones o desviaciones con respecto al poder. En relación a *Vigilar y castigar* (Foucault, 1975), expresa:

Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina (...) en fin, qué maneras de hacer forman la contrapartida, del lado de los consumidores (...) de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico (De Certeau *et al.*, 1999: XLIV).

Es decir, De Certeau produce un énfasis en el reconocimiento de

las resistencias, sin dejar de considerar las *reglas* o los *mecanismos de la disciplina* que organizan el juego social. Esto nos da pie para especificar el tipo de relación que el autor propone entre “estrategias” y “tácticas”.

Por *estrategia* entiende “el cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerzas” (De Certeau, 2000: 42), acción posible para un sujeto (o institución) de *poder* y de *voluntad*, que *controla* un determinado *lugar* que le es propio desde el cual puede *delinear las estrategias en relación a otro, dictar normas y leyes*. En su *lugar* propio, de dominio, quien diseña una estrategia lo hace a partir de una “práctica panóptica” (De Certeau, 2000: 42), desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir y, por tanto, controlar. Sin embargo, si bien este tipo de observación puede abarcar todos los elementos presentes en el lugar, no cuenta con la posibilidad de captar las *modalidades* del *hacer* de dichos elementos.

*Táctica* es el modo de resistencia de quien no dispone de *lugar* propio, teniendo que actuar en el terreno del adversario. Se trata de prácticas aisladas, vinculadas con el tiempo y con el espacio, con la situación concreta y la coyuntura, que por definición tienen una duración limitada. Tienen lugar en circunstancias particulares, indisociables del instante presente (De Certeau, 2000: 40), y dependen de ellas. Muchas veces ese instante se manifiesta como *tiempo accidentado, imprevisto*, que escapa por un error o por un lapsus a la planificación o la programación racional de un sistema. Estas tácticas o *dispositivos de astucia* toman ventaja de las *oportunidades*, sacando partido de las cartas ajenas en el instante decisivo. Las tácticas solo ocurren en una red disciplinaria preexistente, imprimiendo marcas de disenso en ellas.

Por *lugar*, como hemos señalado en anteriores apartados, De Certeau designa los sitios determinados y diferenciados que organizan el sistema económico, la jerarquización, las sintaxis del lenguaje, las tradiciones consuetudinarias y mentales, las estructuras psicológicas. Allí impera la ley de la propiedad y del orden (2000), las prohibiciones y los permisos. Las tácticas, en cambio, se corresponden con un *no-lugar*, lo que brinda (u obliga) a una *movilidad* permanente que debe aceptar las cambiantes ofertas del momento. Son acciones prácticas del lugar ajeno que actualizan, desplazan, eluden y/o desechan las posibilidades y prohibiciones impuestas en él. E inventan otras, introduciendo innovaciones momentáneas, ejerciendo micro-resistencias. Los sujetos crean –mediante sus tácticas creativas– *espacios* virtuales que solo existen mo-

mentáneamente y que significan una apropiación del lugar ajeno. Aunque las reglas de la dominación sean así, ocasionalmente –tal vez hasta de manera imaginaria– desdichas o desdibujadas, no desaparecen.

El espacio creado existe sólo para el grupo que lo experimenta, en un movimiento in-tensivo. Y, por ser provisorio, esta dependencia del momento lo define como un *espacio-tiempo*. A pesar de sus límites, dentro de este los sujetos se expresan con cierta libertad.

Podemos observar que el enfoque de las tácticas culturales formulado por De Certeau también se aleja –al menos en parte– del de Pierre Bourdieu. Aquel se pronuncia contra la imagen de radical pasividad para la creación de sentido que supone el concepto de ‘práctica’ en Bourdieu, que queda prisionero del *habitus* y su carácter reproductor<sup>13</sup>.

La diferencia de enfoques entre ambos autores salta a la vista cuando, en 1979, se publica la vasta investigación de crítica social de juicio cultural de Bourdieu (*La distinción*, París, Minuit, 1979) y, en 1980, *La invención de lo cotidiano*. Expresa François Dosse: “Mientras que Certeau intenta exhumar la inventividad de los actores en la cotidianidad, Bourdieu ilustra su concepción del *habitus* mediante un estudio de los gustos y de las representaciones culturales vaciado de toda forma posible de creatividad” (Dosse, 2003: 486)<sup>14</sup>.

Consideramos que la noción de táctica de De Certeau es portadora de un gran potencial descriptivo y analítico para abrir el espectro de la mirada investigativa. Con ella el autor francés nos provee de un instrumento que permite amplificar lo que aparenta ser insignificante, o lo que otras posiciones han construido como no-relevantes. A su vez no deja en la oscuridad los marcos de constricción, porque táctica supone la noción complementaria de estrategia.

En lo que sigue procuramos enriquecer el enfoque de las prácticas culturales con ciertas ideas acerca del *juego* en las maneras de vivir, que dan cuenta de ciertas propiedades específicas en este tipo de haceres.

## 2.2. Los juegos del *bricoleur*

*Desplaza su equilibrio, sin escapar a él, sin embargo.*

*Aquí, hay un juego.*

*Es la pirueta de una bufonería: una diversión, una transgresión,  
un traspie metafórico, un pasaje de un orden a otro.*

Michel de Certeau

El término “poiesis” es utilizado por De Certeau para dar cuenta de esta capacidad de invención de los sujetos en su mundo cotidiano. *Poética*, explica el sociólogo, viene de la palabra griega *poiein*, que significa crear, inventar, generar (De Certeau *et al.*, 1999: 205).

La *poiesis*, en tanto *artes de hacer* o *creatividad humana* da cuenta del *fundamento específico* que suponen las trayectorias de los sujetos o grupos. Es decir, no se trata solo de una mera inversión o contrapartida de las modalidades del poder. Se trata de una capacidad afirmativa, creativa, fundante y de una inteligibilidad propia que apela a racionalidades otras.

De Certeau se refiere a la *improvisación*, como una de las modalidades del hacer en lo cotidiano. En consonancia con esta idea, Stephen Nachmanovitch afirma que toda acción puede efectuarse como un arte, a partir de un proceso de *improvisación* y de *creación* (2011).

Esta *poiesis* de las prácticas anónimas acude al procedimiento técnico del collage: “Lo que se vuelve central es el *acto* mismo del collage, la invención de formas y de combinaciones y los procesos que hacen posible multiplicar las composiciones. Acto técnico por excelencia” (De Certeau, 2000: 95)<sup>15</sup>. Se opera en esta práctica del collage, no con productos propios, sino con maneras de emplear los productos. Y la noción de *oportunidad* o de *ocasión* se vuelven fundamentales: resquicios en el tiempo y el lugar que favorecen circunstancialmente la acción creativa.

Nachmanovitch también se refiere a este arte técnico, citando la palabra francesa *bricolage*: “El *bricoleur* es el artista de los límites”, es quien puede resolver situaciones difíciles a partir de los elementos que están disponibles. Y agrega el autor:

La base de la transformación es la mente-en-juego, que no tiene nada que ganar y nada que perder, que trabaja y juega dentro de los límites y resistencias de las herramientas que tenemos en las manos. (...) La actitud artística siempre implica una buena dosis de *bricolage* (2011: 104).

Son *movimientos, juegos* que no se dan sin restricciones, por el contrario, están circunscriptos a normas y reglas.

El historiador holandés Johan Huizinga desarrolla en *Homo Ludens* (2012) la idea respecto a la cual el juego constituye una función humana tan esencial como la reflexión o el trabajo. Y advierte allí, con énfasis, que la génesis y el desarrollo de la cultura poseen un carácter lúdico. Observemos cómo define al juego:

Es una acción *libre* ejecutada ‘*como si*’ y sentida como situada *fuera de la vida corriente*, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella *ningún interés material* ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio; que se desarrolla en un orden sometido a reglas (2012: 33).

El autor hace hincapié en la importancia del contexto y en la normatividad propia del juego, pero agrega otros aspectos que consideramos relevantes. Por una parte, esta mención del ‘como si’ la actividad sucediera *por fuera* de la vida corriente, es decir, sin los límites, las prohibiciones, las preocupaciones, los condicionamientos de la realidad. Huizinga da lugar a pensar al juego ‘entre paréntesis’ en relación a la vida diaria. En ese tiempo suspendido el sujeto se ve cautivado por el propio juego y actúa ‘como si’ fuese *libre* de las coerciones externas<sup>16</sup>.

Las prácticas lúdicas y poéticas de los *bricoleur* se realizan, en muchos casos, en relación a la *satisfacción* que producen. Expresa Huizinga: “Somos algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional” (2012: 18-25). Consideración que refuerza la idea central de Maffesoli, cuando afirma que gran parte de la existencia social escapa al orden de la racionalidad instrumental.

Lo secreto, lo reservado, la pasividad, la oralidad (en las formas de rumores o ironías) y la risa, todos en un plano de creatividad que desde el punto de vista dominante podrían calificarse de insignificantes, son formas tácticas –no siempre constantes ni coherentes– del hacer de esta *poiesis* anónima que tiende a esquivar o eludir los efectos del poder. A una producción racionalizada, expansionista, centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción astuta, silenciosa, dual y casi invisible, que opera no con productos propios sino con maneras de emplear los productos ajenos.

Una de las formas que adquiere la resistencia creativa de los sujetos en las socialidades, expresa Maffesoli, es la del ‘perfil bajo’ con relación a las exigencias de una batalla frontal, que son más propias de organizaciones políticas ligadas a lo social. La “actitud reservada” y las “prácticas del silencio”, junto con la astucia, el rodeo o la ironía, son lógicas grupales que constituyen las armas de los débiles.

Explica Maffesoli que en la preservación de información o la reserva se desarrolla una forma de fortalecimiento de la identidad colectiva y de comunidad, a través de una complicidad que excluye a quienes no

son miembros. El autor considera que estas prácticas suelen ser mucho más tenaces que adhesiones puntuales o superficiales, por ejemplo, a determinadas políticas, porque saben resistir con eficacia a las ideologías, enseñanzas o pretensiones de quienes intentan domesticar al pueblo (1990: 99-102). En este sentido resultan particularmente irritantes para los poderes que pretenden gobernar los cuerpos pero que saben perfectamente que, para que su dominio se inscriba en la larga duración, “es menester que éste vaya acompañado de la sujeción de los espíritus” (1990: 102), que es lo negado con este tipo de prácticas. Con ellas queda al descubierto que la sujeción no es total.

Estas habilidades creativas son portadoras de un conocimiento que “no se conoce”, que es inconsciente. Es un conocimiento que los sujetos no reflexionan, expresa De Certeau, lo presencian sin poder apropiárselo<sup>17</sup>. Sin embargo, continúa: “En algún lugar lo saben (...) Son sus prácticas las que lo saben” (2000: 80-81).

### **3. Prácticas que se cuelean entre los intersticios de la mercantilización y la espectacularización**

#### **3.1. Las reglas dominantes del juego social: las lógicas de la mercancía y del espectáculo en las sociedades contemporáneas**

En este apartado nos detenemos a desarrollar las formas particulares en que se manifiestan en la actualidad las leyes macro-sociales del espectáculo y la mercancía, que están intrínsecamente relacionadas entre sí y que constriñen las experiencias de los sujetos en las sociedades actuales y, por lo tanto, también en los fenómenos objetos de estudio de esta investigación.

Las ideas de Guy Debord constituyen el aporte tal vez más fundamental para este propósito. Filósofo, escritor, cineasta y revolucionario francés, el autor se crio en el ambiente de la Segunda Guerra Mundial; su obra está marcada por estas circunstancias.

La pasividad del espectador ante el espectáculo que lo rodeaba era profundamente criticada por él. Como señala Jaime Abad Montesinos (2012), la esencia humana en el pensamiento debordiano se encuentra en la praxis vital, el sujeto no es su razón sino su actividad. No actuar es no-vivir, siendo cómplice del espectáculo. En palabras del autor, el espectador: “cuanto más contempla, menos vive” (Debord, 1995: tesis 30)<sup>18</sup>.

Como intelectual comprometido con las circunstancias de su tiempo, en 1957 protagoniza la fundación de la Internacional Situacionista. La propuesta estético-política del situacionismo consistía en el reclutamiento de artistas con el fin de ‘crear situaciones’ a partir de procedimientos lúdicos, para apropiarse de forma no funcional de los espacios urbanos. El movimiento fue más allá de la cuestión del arte para realizar una crítica global de la sociedad de su tiempo, contra las nuevas formas de opresión de la llamada sociedad de bienestar.

*La sociedad del espectáculo* es, para muchos autores, la obra más importante de este movimiento (Debord, 1995). Según el autor, el espectáculo no constituye un ‘agregado’ o un ‘suplemento’ al mundo real, sino su ‘corazón’: “Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante” (1995: tesis 6), el exponente de la racionalidad del sistema, en relación intrínseca con la ley de la mercancía.

El diálogo que el autor mantiene con la obra de K. Marx (que aparece a veces de manera solapada), expresa una actualización de sus ideas y señala que el espectáculo viene a reforzar la dinámica capitalista que el filósofo comunista denunciaba a mediados del siglo XIX. *La sociedad del espectáculo* comienza diciendo: “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de *espectáculos*” (Debord, 1995: tesis 1). Sin duda, es elocuente la elección del autor por iniciar su obra haciendo un intertexto con la expresión de Marx: “enorme cúmulo de mercancías” (1975: 43). La modificación de determinados vocablos es signo de las distancias –históricas y sociales (casi un siglo de diferencia)– entre los autores y sus contextos de escritura. Los cambios introducidos por Debord señalan las nuevas condiciones históricas del capitalismo. Cuando expresa: “El espectáculo somete a los hombres vivos en la medida que la economía les ha sometido totalmente” (1995: tesis 16), demuestra que mercancía e imagen espectacular conforman dos caras de la misma moneda en el sistema capitalista en su etapa actual.

Al trocar el vocablo ‘mercancías’, de Marx, por ‘espectáculos’, alude a una transformación, una actualización de la lógica operada en el capitalismo. Al respecto, expresa A. Jappe:

La imagen y el espectáculo de los que habla Debord se han de entender como un desarrollo ulterior de la forma mercancía con la que

comparten la característica de reducir la multiplicidad de lo real a una sola forma abstracta y equivalente (1998: 17).

Marx, desde sus primeros escritos, habla de un equivalente general, el dinero:

si el dinero es el vínculo que me une a la vida humana, que liga a la sociedad, que me liga con la naturaleza y con el hombre ¿no es el dinero el vínculo de todos los vínculos? ¿No puede él atar y desatar todas las ataduras? ¿No es por esto también el medio general de separación? (1999: 179).

El autor analizaba ya entonces, en los *Manuscritos económico filosóficos*, los procesos de abstracción implicados en el sistema de opresión que era su objeto de análisis. En las interacciones sociales que examina Debord un siglo después, es la imagen-mercancía la que aparece como el *equivalente general*, modalidad desde la que se conforman y valúan las experiencias. El espectáculo, desde este enfoque, constituye el atributo más representativo de la productividad económica, que ha dejado de medirse en función de la acumulación de riquezas y beneficios para hacerlo en un plano mucho más abstracto, más irreal: el de la producción de *imágenes*, que atraviesa todos los ámbitos de la vida humana y que se ha objetivado de tal modo que ha devenido en una realidad autónoma.

Entre las imágenes espectaculares y la realidad se establecen operaciones de distancia, de separación, que distorsionan el acceso de los sujetos a su propia vida y fragmentan su experiencia, empobreciéndola. Sin embargo, estas acciones son desapercibidas por los sujetos, ya que el espectáculo basa su fuerza en su aparente unidad. Afirma Abad Montesinos: “en un mundo cada vez más fragmentado y disperso, muestra un modelo unificado y de reconciliación social” (2012: 5-25).

“El espectáculo es, en general, como inversión concreta de la vida, el movimiento autónomo de lo no-viviente” (1995: tesis 2). Con estas proposiciones, Debord alude al estado de ensoñación en el que, considera, vive la conciencia en el mundo espectacular. Expresa Abad Montesinos: “Allí donde las sociedades de la industrialización naciente querían producir y vender productos, las sociedades postindustriales venden sueños, representaciones de la vida, imágenes del mundo” (2012: 5-25). La instancia del espectáculo, constituida como referente, posicionada por encima de las formas de interacción es engañosa,

emerge de manera fetichizada. La fantasía de la felicidad y el bienestar –cuantificables en función de la mercancía disponible– consolidan así la pasividad de los seres humanos y su sujeción al reinado de las cosas.

El trabajo de Jesús González Requena (1995) ofrece un aporte en el reconocimiento de que el modo de relación espectacular fue constituido históricamente. El proceso que llevó a la espectacularidad como marca característica creciente de las formas de relación es abordado por el autor a partir de distintas variaciones que pueden ser percibidas en sociedades diferentes. Y que supone desplazamientos en relación a otros tipos de formas de lazo social como la ya citada del modelo carnavalesco, analizada por Bajtín, que constituía el polo opuesto al espectáculo<sup>19</sup>.

El punto de llegada del espectáculo en las sociedades de masas que lee el autor a mediados de los 90, era la “escena fantasma de la TV” (González Requena, 1995). Demuestra con su análisis cómo los vínculos se fueron des-corporizando desde el carnaval (grado ‘cero’ de espectáculo) hasta ese tipo dominante en las sociedades contemporáneas. La nueva escena, concéntrica, se configura definitiva y absoluta cuando los nuevos espectáculos suponen la avanzada tecnología cinematográfica y electrónica (1995: 72). Introduce así la idea del surgimiento de una interacción particular entre un espectador que mira y uno que se ofrece en exhibición. Esta porción de la realidad que es ubicada –mediante separación, como diría Debord– en el centro de la mirada de todos, fragmenta a los sujetos dejando fuera del campo de visión a las mayorías. Se distingue así a los actores de los meros espectadores. Sus lugares ya no son intercambiables, sino que están fijados por esta lógica espectacular que instaura la distancia como modo básico e ineludible de relacionamiento.

La modalidad visual dominante configura una organización espacial y temporal específica que obstruye la posibilidad de comprender y de habitar la realidad desde los cinco sentidos. A su vez, las interacciones se ven modificadas por este tipo particular de cuerpo fantasma que pareciera prescindir de la proximidad con otros cuerpos para sentirse reales: solo basta la exhibición a través de una pantalla.

Este régimen de visibilidad en tanto modelo que estructura esquemas de inteligibilidad, sentimiento y acción, reorganiza el horizonte de experiencias plausibles en el nuevo mapa de la percepción. El sentido de la vista –el “más abstracto”, según Debord (tesis 18)– se configura así como modo mediatizado predominante de acceder a las imágenes, parciales e ‘hipnóticas’, del mundo.

El análisis que sostienen Boito, Espoz y Michelazzo a partir de la noción de “entorno”, referencia otro punto de inflexión y de modificación en el despliegue de la sociedad espectacular: “por ‘entorno’ entendemos un particular momento de la lógica espectacular donde –parafraseando a Benjamin– las tecnologías ‘salen al encuentro’ de los consumidores/clientes, ‘pegándose’, ‘adhiriéndose’ cada vez más a los cuerpos y desde ese lugar enmarcando experiencias de lo sensible” (2015: 125-148). De esta manera, el mundo mediado tecnológicamente es cada vez menos un ‘afuera’, ya que se vuelve cuerpo en los sujetos, en un fenómeno que podría entenderse, siguiendo a P. Virilio, como “endocolonización” (2003). Es decir, no operan ‘ante nuestros ojos’, sino que van constituyendo nuestra experiencia sensorial.

Siguiendo el razonamiento de las autoras, el espectáculo es ahora la construcción de entornos donde la tecnología in-corporada cierra la percepción en ese marco de lo sensible. Se trata de una nueva forma de la separación consumada; una experiencia de alienación en relación a nuestro propio cuerpo.

Nos hemos detenido en la caracterización de las condiciones de vida macro estructurales, espectaculares y mercantiles, en nuestras sociedades. Estas lógicas dominantes signan las estructuras de la experiencia para los participantes de los Encuentros Culturales objetos de estudio. Será interesante analizar cómo se tensionan con las formas emergentes de socialidades antes indicadas.

Volvamos ahora al nivel micro social donde la dominación se encarna en los cuerpos –si se nos permite el casi pleonasma– y sentidos de los sujetos. Y donde ellos –a veces– logran eludirla evidenciando otras formas de estar-juntos.

### **3.2. El gasto/derroche como práctica intersticial: pistas de otras formas de sensibilidad desde la línea de los estudios sobre cuerpos y emociones**

*Hacer la fiesta: Este ‘lujo’ es aquel sin el cual ya no hay experiencia humana, la ‘locura’ sin la cual ya no hay razón. (...) gastar la mitad de su salario anual durante el Carnaval; (...) ‘tirar por la ventana’ (...); en vacaciones ‘poner a temblar la billetera’. Generosidad extraña y sagrada.*

Michel de Certeau

Retomemos el aspecto relacional –de elusión, reserva, re-utilización o resistencia– que manifiestan ciertas prácticas para con lo dominante. Para esto recuperamos una línea de indagación cuyo interés epistémico-político es relativamente reciente. Se trata de la sociología de las prácticas intersticiales, ligada a las investigaciones que un grupo de académicos cordobeses desarrolla desde hace más de una década en el marco de la sociología de los cuerpos y las emociones. Enmarquemos primero este campo de estudios.

Desde el cambio de milenio aproximadamente, en América Latina en general y en Argentina en particular, la línea de estudios sociales sobre los cuerpos y las emociones ha tenido un desarrollo sustantivo, con trabajos que muestran cómo ciertas lógicas sociales o políticas llevan aparejadas emociones particulares y/o suponen visibilizaciones/invisibilizaciones de determinadas corporalidades<sup>20</sup>. Las producciones, en este sentido, sobre las implicancias de las políticas en contextos de disfrute, de expresividad artística y fiesta nos interesan con particularidad, por las características del objeto de estudio de esta investigación (Scribano, Magallanes y Boito, 2012; Magallanes, 2012; Vergara, 2012; Díaz Llorente, 2012 y 2014; Cena, 2014; Sánchez Aguirre, 2010; Magallanes, Gandía y Vergara, 2014; Gandía, 2014; Páez, 2015; Páez y Díaz, 2013).

En distintas oportunidades, Scribano se detiene a demostrar huellas contundentes que, en el trabajo de Karl Marx, introducen lo que hoy entendemos como una sociología de los cuerpos y las emociones. El autor argentino observa el carácter pionero de Marx en esta senda de investigación y muestra algunos nodos de las complejas relaciones entre sentidos, músculo-cerebro y carne en tanto ejes analizados en su obra (Scribano, 2013a, 2013b).

La carne –como metáfora-indicador de las posiciones de los cuerpos-emociones en la sociedad capitalista– es retomada una y otra vez por Marx en *El capital*. Los cuerpos y sus sentidos devienen así superficies de inscripción de la “religión del capital”, de las formas de explotación y de los dispositivos de control. Por esta razón, el sociólogo argentino sostiene que sin el lugar central y fundante de los cuerpos-emociones no es posible entender al capitalismo como un régimen de relaciones sociales que crea condiciones de sociabilidad, vivencialidad y sensibilidad para la explotación, la desposesión y la depredación (Scribano, 2013b: 29-45).

Expresa Scribano: “El cuerpo constituye nuestra primera conexión con el mundo. Lo que sabemos de este último es por nuestros cuerpos y

a través de éstos” (2013b: 29). En este contexto, toda sociedad elabora y gestiona políticas de los cuerpos y de las emociones, que constituyen arena de luchas donde se inscribe el trabajo ideológico sobre la sensibilidad.

Estas ideas invitan a captar la actividad humana, sensorial, como práctica viva, dinámica; y a tomar la sensibilidad como foco de reflexión. Lo que percibe el cuerpo a través de los sentidos constituye ‘lo que sentimos’, ‘lo que nos pasa’. Como se manifiesta en la introducción del libro *Encuentros creativo expresivos*:

Este punto de partida sostiene que el hombre es naturaleza, sensibilidad: otorga una particular significación a ‘lo material’ en tanto referencia y consideración a procesos metabólicos de los cuerpos con su entorno y a la indagación sobre estados/dinámicas de los intercambios de energías físicas, psíquicas con el espacio y con los otros (Boito, Giannone y Michelazzo en Scribano, 2013a: 14-15).

Reflexionar en torno a la producción y regulación de las emociones en el marco del capitalismo actual lleva así a observar las marcas de la dominación en los cuerpos y las sensibilidades de los sujetos, que se expresan como formas de resignación y desesperanza, pero –como afirman algunos autores– la atención en determinadas prácticas y modos de estar-juntos (donde aparece la reciprocidad, la confianza, el intercambio y la cooperación) dan cuenta de pliegues escasamente advertidos y que remiten a la felicidad, la esperanza y el disfrute (Scribano y Boito, 2012a).

De esta manera, frente a la consideración del capitalismo como una gran máquina depredatoria de energía –especialmente corporal– los autores precursores de la sociología de las prácticas intersticiales se interesan por los haceres que colaboran en ‘desnudar’ los ínfimos espacios abiertos que la dominación no ha logrado controlar por completo y que cuarteán la reproductibilidad de la sociedad capitalista (Scribano, 2012, 2014; Scribano, Magallanes y Boito, 2012; Scribano y Boito, 2012a). Este tipo especial de prácticas son definidas del siguiente modo:

Prácticas intersticiales son aquellas relaciones sociales que se apropian de los espacios abiertos e indeterminados de la estructura capitalista. (...) Son disrupciones en el contexto de normatividad; se actualizan e instancian en los intersticios, entendiendo por éstos como los quiebres estructurales por donde se visibilizan las ausencias de un sistema de relaciones determinado (Scribano y Boito, 2012a: 28-29).

La noción ‘intersticios’ estaría ligada a la de ‘oportunidad’ de De Certeau y a la de ‘huecos’, de Maffesoli. No dejan de ser una falla en el sistema de la dominación que constituye sus condiciones de posibilidad.

En determinados pliegues de las experiencias se advierten así otros estados del sentir; es decir, sensibilidades disruptivas que coexisten con las modalidades dominantes. Los autores proponen así –desde la sociología de las prácticas intersticiales– agudizar la mirada en estos haceres.

Con este interés epistémico aparece un tipo de hacer ligado al gasto, al derroche, que evidencia contradicciones sutiles con el mandato del ahorro austero, propio de la ley mercantil. Nos detengamos un momento en estos conceptos.

La noción de ‘gasto’ recoge una larga trayectoria, fundada por el francés George Bataille en la década del 30 del siglo pasado. El concepto por él formulado denunciaba los principios utilitaristas de la economía clásica (presentes tanto en el liberalismo como en el marxismo) y resaltaba una propiedad positiva de la pérdida: la idea de gasto improductivo era concebida por el autor como plataforma para pensar una existencia soberana, ligada a la exuberancia de la vida. El uso que da a este sentido de la *soberanía* es, como propone Julián Fava en el prefacio de *La parte maldita*:

soberano es el goce de posibilidades que la utilidad no justifica. Por lo tanto, el más allá de la utilidad es el principio de la soberanía. Ya no se trata de administrar servilmente el tiempo presente junto con las fuerzas personales para una utilidad futura y egoísta, sino que se trata de afirmar los instantes extáticos de la embriaguez, los que realmente designan una experiencia soberana (Fava en Bataille, 2009: 15)<sup>21</sup>.

Se alude así a los múltiples procesos de gasto, derroche o prodigalidad en los que las personas estamos comprometidas y que escapan a la utilización racional de bienes<sup>22</sup>. La noción de gasto improductivo está ligada así a la idea de destrucción, que supone el consumir ‘sin provecho’ aquello que podría permanecer en el encadenamiento de las cosas útiles. La construcción de altas pirámides o el alto consumo de alcohol –ejemplos que da el autor– pueden comprenderse en este marco: destruyen los excedentes de los recursos que se disponen, consumen sin contrapartida (sin beneficio) los recursos que utilizan. Expresa Bataille respecto a estas destrucciones de los recursos realizadas con un sentido positivo: “Sencillamente nos agradan, responden a una elección que hacemos sin necesidad” (2009: 136)<sup>23</sup>.

Scribano y Boito analizan las prácticas de derroche y prodigalidad

en contextos de fiesta. Con una clara continuidad respecto a las ideas de Bataille, introducen el concepto de ‘gasto festivo’.

Si en los lugares dominantes de la cultura en nuestras sociedades contemporáneas capitalistas la imagen-mercancía se erige como un fetiche que gobierna y disciplina todas las relaciones sociales y que impregna el sinfín de la actividad humana, tras el *gasto festivo*, según Scribano y Boito: “la mercancía queda al desnudo, su halo mágico se desvanece al ser gobernada y destruida por el hombre” (2012a: 32). Este último rompe las cualidades de fetiche del objeto, su carácter mercantil y lo utiliza –lo gasta– sin medida para goce del presente y deleite con otros (familiares, amigos, vecinos, conocidos), en función del deseo y del vínculo social. De esta manera se produce una situación de in-versión o sub-versión del acontecer dominante esperado por el sistema:

Si la espectacularización y la mercantilización expresan el gobierno de las cosas sobre los hombres (como doble pasivización de los sujetos en el sentido de Debord en tanto que la espectacularización expresa el espacio-tiempo del capital vuelto imagen, y por ende, se trata de un nuevo énfasis en la consumación de la separación) el *gasto festivo* es una acción destituyente (Scribano y Boito, 2012b: 114).

Pasan a ser los sujetos los que ‘gobiernan’ a las cosas durante el espacio-tiempo en que esta acción tiene lugar. De este modo el *gasto festivo* supone una negación de la relación habitual entre los hombres y las cosas: “hay cosas para los hombres y no a la inversa” (Scribano y Boito, 2012b: 115). Acción por cierto contingente, provisoria, que enfatiza el instante presente.

El *gasto festivo* constituye así un tipo de práctica intersticial que desdice –al menos momentáneamente y en algún aspecto– la reproducción cultural de las premisas capitalistas del ahorro ascético y del tipo de consumo que todo torna mercancía (incluidos los ‘otros’, el tiempo, el espacio, la naturaleza). Muestra pliegues inadvertidos, solapados y escondidos en esa aparente ‘totalidad’ y se apropia de ellos, evidenciando otras formas de percibir-experimentar y de poner a los objetos al servicio de los vínculos afectivos, en un tipo de lazo social –provisorio– de *soberanía*.

Aparecen así interacciones entre los sujetos en función de las cuales son preparadas u organizadas ciertas fiestas. Expresiones que desdican los vínculos sociales como relaciones meramente mercantiles. Manifiesta G. Vergara:

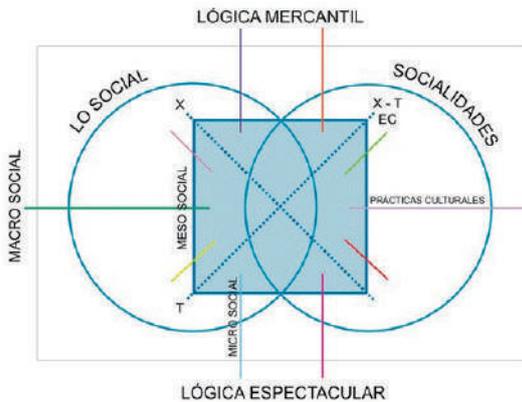
La relación entre cuerpos, tiempo y capitalismo (...) se quebranta si, luego de destrabar la lógica del gobierno de las cosas, los sujetos pueden encontrarse, cara a cara, ya sin los enmascaramientos fetichizantes de lo mercantil. (...) La des-mercantilización de las relaciones sociales dispara un juego múltiple, fluido y afectivo que comienza en la inter-subjetividad (2012: 78-79).

En efecto, las prácticas de ‘preparación de fiestas’ que re-ubican al ‘otro’ u ‘otros’ –amigos, hijos, pareja, hermanos– en el lugar privilegiado logran producir objetos que nunca serán mercancías ya que sirven para dar protagonismo a un encuentro con los demás (Vergara, 2012: 79). Ese *para quién* por el que se producen objetos, por el que se dedica tiempo no calculado, por el que se organiza la fiesta cobra el lugar protagónico en la relación. En esta inversión propiciada por el gasto festivo se anudan, convergen las prácticas del querer, que abren el juego a la felicidad.

Hemos intentado dar cuenta así del dispositivo teórico que nos permite analizar las prácticas de los sujetos en los Encuentros Culturales de la Provincia de Córdoba en la época actual. Las propuestas de los distintos autores nos acercan a la *poiesis* que se despliega en la opacidad de la vida cotidiana en estos ámbitos festivos que suponen un estar-juntos, una con-vivencia que asume por momentos rasgos de intersticialidad en el marco de experiencias fuertemente constreñidas por las tendencias dominantes.

El siguiente esquema intenta mostrar los factores interactuantes en el objeto de estudios. El cuadrado interior representa el espacio-tiempo de los Encuentros Culturales (X-T EC), ubicado a nivel meso-social y condicionado por las lógicas dominantes a nivel macro: la espectacularización y la mercantilización, marcas ineludibles de nuestras sociedades contemporáneas. Aparecen en los entornos de Encuentro tendencias distintas, entrecruzadas, que señalamos –siguiendo a Maffesoli– con las nociones de “lo social” y “las socialidades” (las identificamos con los círculos). Por último, las líneas de diversos colores señalan las microprácticas plurales de los sujetos que inciden en los Encuentros Culturales, reproduciendo en algunos casos y tensionando en otros, las reglas dominantes del juego macro social.

Imagen 1. Factores interactuantes con el objeto de estudio



Fuente: Elaboración propia.

En el capítulo siguiente abordamos la historización de los fenómenos de estudio, localizando en Córdoba las políticas puntuales desplegadas desde la alianza mercado/Estado desde la década de los 80.

## Notas

1 Ya en sus primeras producciones (mediados de los 70), bajo la influencia del marxismo y del psicoanálisis, desarrolló un profundo cuestionamiento a la noción de modernidad y a los métodos de análisis que están dentro de la *ratio*. El autor realiza a partir de allí –y de una particular apropiación de las ideas nietzscheanas– el pensamiento respecto a las fuerzas que van configurando nuevas socialidades, a partir de mini-conceptos (como religancia, proxemia, etc.) que se abocan a interpretar las corrientes instituyentes.

2 En el lugar que Maffesoli reserva para las *formas* puede advertirse una cierta influencia del *formismo* de la teoría psicológica de la Gestalt, que indica una oposición a cualquier referencia a las esencias.

3 Los orígenes de la forma de vida que Maffesoli entiende como *lo social* estarían en los postulados intelectuales del Iluminismo (siglo XVIII), que lograron consagrar al conocimiento científico-racional como el modo de saber dominante.

4 En estas ideas del autor encontramos huellas importantes del pensamiento de J.J. Rousseau quien, en pleno siglo del Iluminismo, se opuso tenazmente a la entronización de la razón y la Enciclopedia, atribuyendo a las ciencias responsabilidad en la corrupción humana. Con evidente influjo de Rousseau, el romanticismo europeo del siglo XIX hizo

de la exaltación de las pasiones, la reivindicación del hombre en estado de naturaleza (no ‘contaminado’ de civilización) y cierta idea algo oscurantista de religiosidad (en el sentido de lo religioso-medieval contrapuesto a lo racional-moderno), tópicos destacados de su producción estética.

5 Maffesoli también se refiere a esta ética comunitaria en tanto un tipo de *religiosidad*. El autor propone el vocablo desde su sentido más simple, como *re-ligar*.

6 En estas consideraciones de Maffesoli también pueden leerse ciertas influencias de Rousseau, en su línea más política del *Contrato Social*, en relación a la representación, a las mediaciones entre la comunidad y los individuos: “No siendo la soberanía sino el ejercicio de la voluntad general, no puede enajenarse nunca, y el soberano, que no es sino un ser colectivo, no puede ser representado más que por sí mismo: el poder puede ser transmitido, pero no la voluntad” (1993: 25).

7 La noción de proxemia está ligada a estudios de distintas tradiciones de las ciencias sociales y humanas (antropología, psicología, semiótica, comunicación, micro-sociología). Desde esta última disciplina se destaca la producción de Erving Goffman en el marco del interaccionismo simbólico. Otro trabajo referente sobre la temática del lenguaje gestual es *La comunicación no verbal* de Flora Davis (2004).

8 Alude el autor concretamente a las concepciones hegeliano-marxistas hegemónicas o más bien “manualizadas”.

9 Vergara (2012) analiza las influencias que la ética calvinista mantuvo con el capitalismo, a partir del rechazo del ocio y del ‘exceso’ de descanso, y de la concepción de la ‘pérdida’ del tiempo como un ‘pecado grave’, invitando así a trabajar incansablemente ‘para la gloria de Dios’ (Weber, 2003). Estas perspectivas de origen religioso, según la autora, se fueron desplazando a un pensamiento más instrumental y racionalizado que encuentra su clara expresión en la formulación de Charles Taylor sobre la Administración Científica del Trabajo, que apunta a volver completamente eficiente la relación productividad/tiempo de trabajo.

10 Esta *segunda vida* del pueblo tenía lugar en un tiempo acotado, se correspondía según el autor ruso con un estado ‘de excepción’, en oposición a la vida ordinaria. Constituía un paréntesis, un tiempo-exilio, en el que tenía lugar el reino de *lo utópico*. La ‘distancia’ de esta segunda vida utópica en relación a lo que acontecía en la vida de todos los días estaba ‘a años luz’, pero durante el fragmento de tiempo en que acontecía, tomaba una materialidad incommensurable.

11 Especialmente hacemos referencia a su obra post-1968, en la que produce un conjunto de trabajos centrales para pensar la relación entre cultura y poder. La etapa previa de su vida académica es nombrada por algunos biógrafos como su período “misionero” (Giard, 2006), en el que el autor se centró en el estudio de los místicos del siglo XVII en Francia. 1968 constituye un punto de inflexión en su obra, como respuesta política-intelectual a los acontecimientos del Mayo Francés.

12 El autor cuenta con títulos en lenguas clásicas y filosofía; estudios doctorales en teología; una trayectoria como sacerdote en la orden de la Compañía de Jesús, el ejercicio del oficio de historiador y de educador en historia y antropología, y un profundo interés en las corrientes psicoanalíticas (fue miembro de la Escuela Freudiana, dirigida en aquel entonces por Jacques Lacan).

13 Otros autores también consideran que el planteo de Bourdieu sigue siendo preso de un ‘refinado objetivismo’ (King, 2000, en Emirbayer, 1997).

14 Cabe señalar que Bourdieu, al igual que A. Giddens (a pesar de las diferentes tradiciones de pensamiento de las cuales provienen) constituyen dos de los mejores exponentes de búsqueda de una síntesis superadora de los dualismos clásicos de la sociología (estructura/acción; objetivismo/subjetivismo; etc.). Ambos autores se caracterizan por procurar desplazarse de enfoques sustancialistas o deterministas y proponer perspectivas más relacionales y procesuales (Emirbayer, 1997).

15 Esta idea está presente también en la propuesta filosófica de *juegos del lenguaje, juegos de vida* de Ludwig Wittgenstein (1988). Los *juegos* se definen por el sistema de reglas que rige a cada uno de ellos. Desde esta perspectiva, *el significado de un término es su uso en un contexto* de actividades determinado, tanto lingüístico como no lingüístico. Es preciso recordar que el planteo inicial del autor, publicado en el *Tractatus* (1975) es objeto de un intenso viraje en una revisión posterior de su obra. Es este ‘segundo’ Wittgenstein que se emparenta con el planteo de De Certeau.

16 Más allá de las distancias, el pensar en la cuestión del juego –junto con Huizinga– nos remite nuevamente al espacio-tiempo del carnaval tal como era experimentado en la Edad Media según el estudio de Bajtín. De hecho, este autor expresa sobre el carnaval: “está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego” (1987: 12).

17 Hay aquí una influencia notoria de los postulados del psicoanálisis de Sigmund Freud, cuya obra fuera de referencia indiscutible para De Certeau.

18 Hay en estas consideraciones una clara presencia de las ideas marxianas expuestas en las *Tesis sobre Feuerbach*, que sugieren el abandono de la inactividad contemplativa para dirigir la mirada hacia el factor de la actividad humana, con el fin de operar en su transformación.

19 González Requena esboza una topología del espectáculo partiendo del modelo carnavalesco, concebido como ‘el grado cero del espectáculo’, una escena abierta donde no hay un ‘afuera’, ya que todos forman parte de la dinámica propia del acontecimiento (1995). Es el arquetipo, el modelo más claro del no-espectáculo. No se construye para una mirada privilegiada o para un ‘otro’, ya que no hay ‘un’ centro. Bajtín, en este sentido, expresaba: “el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena (...) Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*” (1987: 12-13). El autor advierte así, en su análisis, otros modelos de lazos (además del carnaval, alude al modelo circense y al teatral) que van disponiendo de espacios y límites cada vez más precisos entre los sujetos, restringiendo y transformando progresivamente el lugar de quién mira y quién se exhibe, hasta el advenimiento de la “escena fantasma de la TV”.

20 Un estado del arte de los estudios que en nuestro país abordan las políticas e intervenciones sociales y el rol del Estado a partir de su relación con sensibilidades, emociones y cuerpos se encuentra en Cena, Chahbenderian y Dettano (2015).

21 Nótese los puntos de encuentro entre estas ideas que aluden a un modo de vivir el tiempo –*instantes extáticos de la embriaguez*– con la concepción del “tiempo presentista” que hemos desarrollado a partir de Maffesoli (1990, 2001).

22 G. Bataille desarrolla un muy interesante estudio sobre este tipo de prácticas de dilapidación en distintas sociedades que lo lleva a distinguir un doble origen de los juicios morales. Por un lado, aquellos donde se da valor a la “gloria improductiva”. Por el otro, donde se da preponderancia a la adquisición de energía sobre el gasto; allí el fin glorioso ocurre en la esfera de la *utilidad*. De Certeau, en el mismo sentido esgrimido por Bataille, sostiene: “Hay, es cierto, una economía que articula su fin y sus medios diciendo ante todo: ‘gastad’. Y hay otra que rechaza su propia ley y se retracta en una mezquindad capitalista mientras se proclama: ‘enriqueceos’. A este vínculo entre gastar y conservar corresponden grandes opciones políticas y culturales” (1999a: 44-45).

23 Weber fue quien mostró el rol de los protestantes en la constitución de la moral del capitalismo, analizando rigurosamente la conexión de una crisis religiosa y el cambio radical económico del cual nació el mundo moderno. La doctrina de Lutero era la negación del sistema de consumo intenso de los recursos que regía en la Edad Media. Calvino, por su parte, otorgó valor a las virtudes fundadas por la utilidad: el cristiano reformado debía ser modesto, debía tener capacidad de ahorro y ser trabajador (Weber, 2003).

## Capítulo II. Políticas y espacios culturales ligados a lo folklórico en Córdoba. Tendencias y bifurcaciones desde la reapertura democrática

*El sujeto de la historia no puede ser sino lo viviente produciéndose a sí mismo, convirtiéndose en dueño y poseedor de su mundo que es la historia y existiendo como conciencia de su juego.*

Guy Debord

*En esa recuperación hay hombres y mujeres que construyen una historia, un origen, un encuentro (...) La historia hecha por hombres y mujeres desde sus tiempos, sus preocupaciones, desde sus vidas cotidianas, es motor que ayuda a redescubrirnos como seres capaces de la transformación.*

Gustavo Peyrotti (participante del ENCSSA)

### Introducción

Describir y comprender las prácticas culturales de los sujetos en el marco de los Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba en un corte temporal de cuatro años (2010-2013), que se refiere a lo que podríamos entender como 'la actualidad', requiere efectuar una historización que logre caracterizar los contextos culturales a niveles *macro/meso/micro* en los que nacieron estos espacios. Que permita distinguir la materialidad y especificidad de los distintos escenarios de juego en cada momento histórico y posibilite identificar las continuidades y los puntos de inflexión que fueron configurando los Encuentros que conocemos en el presente.

Consideramos correcto abordar esta tarea desde la re-apertura democrática; es decir, desde el gobierno electo por voto popular en 1983, encabezado en la provincia por Eduardo César Angeloz. Esta decisión se fundamenta en el hecho de situar en estos años la urdimbre, las primeras interacciones que fueron antecedentes importantes del Encuentro

Cultural de San Antonio de Arredondo y del Encuentro Cultural de Villa del Dique, según hemos relevado en la investigación<sup>1</sup>.

Por otra parte, abordamos una caracterización más puntual respecto a ciertas experiencias, políticas y acontecimientos ligados al terreno de la formación y difusión de la danza y de la música folklóricas en los ámbitos locales (la zona del Departamento de Calamuchita, de Punilla y de Córdoba Capital), que nos interesan directamente por la influencia que tienen en las experiencias de Encuentros Culturales. Porque tanto el ENCSAA como el ECVD tuvieron su origen ligado al arte de raíz folklórica. Reconocemos así, en los distintos contextos, las políticas direccionadas desde las articulaciones fluctuantes entre Estado/mercado por un lado y, por otro, las experiencias y emprendimientos artísticos de carácter independiente que fueron ‘antesalas’ de los Encuentros<sup>2</sup>.

La noción “espacios culturales” (Campise, Díaz y García Marengo, 2009) se torna relevante en esta historización. Las autoras argentinas se inspiran –para re-significar el término– siguiendo la orientación del investigador chileno J. Brunner, quien sugiere pensar la cultura desde dos planos constitutivos, uno microscópico-cotidiano y otro macroscópico-público. Este último se corresponde, desde la visión del autor, con el mundo institucionalizado, donde la cultura es elaborada, transmitida y consumida de modo relativamente especializado (1985). En este sentido, Campise, Díaz y García Marengo entienden a los espacios culturales como: “aquellas instituciones donde se producen, distribuyen y consumen manifestaciones artístico-culturales. Estas manifestaciones están relacionadas con una forma de hacer profesionalizada y especializada y se diferencian de las demás por la formación y adiestramiento en la producción” (2009). Dentro de esta categoría entraría así una multiplicidad de instituciones con mayor o menor grado de formalidad, espacios oficiales, privados, comunitarios, más orientados a la formación o a la producción y difusión, en el marco de determinada disciplina artística o de una corriente en particular.

La noción es utilizada, entonces, en la medida en que permite reflexionar –en lo que en nuestra investigación analíticamente construimos como un nivel meso-social– las distintas *formas asociativas y organizativas en torno al arte* que a lo largo de las últimas tres décadas fueron canalizando las tendencias dominantes y también ciertas bifurcaciones que aquí nos interesan particularmente, ya que derivaron en lo que entendemos como la *forma-Encuentro*. A su vez, ‘espacios cultu-

rales' posibilita reconstruir ciertos vínculos o redes inter-actorales. Nos animamos aquí a añadir a la definición señalada, atributos de los espacios culturales que consideramos importantes: cada uno supone *particulares modalidades de organización del espacio y del tiempo y características institucionales que favorecen o inhiben modos de participación y de vinculación* entre los sujetos.

Por lo dicho, esta historización supone un abordaje a nivel *macro* de las políticas culturales en Córdoba y de los espacios culturales —a nivel *meso*— más próximos a las experiencias y prácticas *micro* de los sujetos. Es en relación a estos planos que los EC que hoy estudiamos fueron construyendo sus identidades culturales, en lo que refiere a lo artístico y, en un sentido más amplio pero ligado a aquel, a una determinada propuesta cultural general.

En relación a las distintas ofertas culturales folklóricas de los espacios involucrados en esta historización —academias de danzas, bares y otros lugares de difusión musical, talleres de folklore, festivales— reconocemos la presencia, en cada uno, de componentes identitarios o tendencias de lo que Claudio Díaz señala como los “paradigmas del folklore” (2009): el Paradigma Clásico, el de Renovación —que tuvo un claro exponente en el Movimiento Nuevo Cancionero— y el Nuevo Folklore o Folklore Joven (de ahora en más ambas expresiones son utilizadas como sinónimos)<sup>3</sup>. Articulamos en la historización una breve aproximación a los rasgos distintivos de estas corrientes de difusión del folklore.

El punto 1 condensa el contexto cultural de la Córdoba de los 80. Brevemente se alude a la represión y censura características de la década anterior en la dictadura militar, para mostrar —en comparación— los cambios suscitados en los ambientes donde circulaban los protagonistas del ENCSAA a partir de la reapertura democrática.

La década de los 90 es abordada en el punto 2 y 3 de este capítulo. En el primero de ellos aparece, por un lado, la descripción del fenómeno de los festivales; un tipo de espacio cultural que para la época menemista se constituía como circuitos pre-configurados fuertemente para y por el consumo, el turismo y el espectáculo. Motivo que lleva a ciertos artistas a explorar y crear otro tipo de espacios, de donde surge el Movimiento Artístico Popular Argentino (MAPA) que inaugura el tipo de *formato-Encuentro*.

El punto 3 está dedicado a la reconstrucción de dos caminos de construcción de EC diferentes: uno en San Antonio de Arredondo, el

otro en Villa del Dique. Aunque en un comienzo supusieron modalidades divergentes a mitad de la década ambos caminos se entrecruzan en una experiencia ubicada en un punto geográfico intermedio: el Taller del Sol, en la ciudad de Córdoba.

El apartado 4 cierra la historización con las referencias correspondientes a las transformaciones en la política cultural de la provincia hacia el cambio de milenio, que supusieron un nuevo disfraz del capitalismo, en las formas del proyecto de la 'Córdoba Turística'. En este marco, y a raíz de la influencia de la experiencia del ENCSAA, se da origen al Encuentro Río Tercero No Durmai.

## 1. El terreno cultural cordobés en la reapertura democrática

Durante los primeros años de retorno al régimen constitucional en Argentina, la cuestión de la democracia pasó a ocupar el centro de la preocupación social. Esto derivó en políticas tendientes a la reconstrucción del espacio público, de la sociedad civil, de sus formas de participación y de las instituciones democráticas (Instituto de Investigación de la UNVM, 2009).

En este marco, el fuerte papel asignado al Estado llegó acompañado de una apelación a la cultura. Según Laura Maccioni, quienes han estudiado las relaciones entre cultura y política “coinciden en atribuir una declarada sensibilidad estatal hacia la cultura” (2000: 133) en este período.

La misma era considerada como fundamento de recuperación de la sociabilidad y el espacio público, las libertades y los derechos humanos (Bayardo, 2005), y como terreno crucial para la formación de ciudadanía. En este sentido, merece la pena destacar un párrafo del Programa Nacional de Democratización de la Cultura, implementado por el gobierno nacional de Raúl Alfonsín: “Es precisamente allí, en el terreno de la cultura, donde en definitiva habrá de ubicarse la confrontación entre democracia y autoritarismo, de cuya resolución positiva depende la actual etapa de transición” (PRONDEC, 1986).

En la provincia, el entonces gobernador de Córdoba, Angeloz, en sintonía con el espíritu democrático que se vivía a nivel nacional, efectuó una apuesta importante en el campo de la cultura, procurando posicionar a Córdoba como polo cultural del país y de Sudamérica<sup>4</sup>. La Secretaría de Cultura de la 'gestión Angeloz' tenía entre sus objetivos: “Dinamizar la producción cultural *promoviendo* la más variada gama de eventos y es-

pacios para actividades culturales; La *difusión y extensión* de las mismas a los más amplios sectores de la provincia” (Diario de Sesiones de la Legislatura Provincial de Córdoba, sesión de asamblea 12/12/83).

Como puntos destacados de su gestión pueden mencionarse: la institucionalización del Consejo Provincial de la Cultura, con el fin de descentralizar los servicios culturales y brindar capacitación en talleres y actividades artísticas, la realización de cinco festivales nacionales y seis latinoamericanos de teatro, la restauración, remodelación y mantenimiento de teatros y museos, entre otros.

A nivel municipal, en la ciudad de Córdoba, bajo la conducción de Ramón Mestre (1983-1991), se destaca en materia de cultura la promoción de actividades (tejido, música, danza, entre otras) y talleres vecinales en los diversos barrios, en el marco de los Centros Culturales. Se organizan festivales de manera conjunta con la provincia. Se promueve la revalorización del patrimonio cultural y la utilización y apropiación de espacios para actividades artísticas. En esta gestión la cultura es asumida como apelación a la participación ciudadana, en consonancia con el proyecto democratizador general.

El retorno democrático implicó así una apertura de espacios que habían sido cerrados durante la dictadura, un ‘destape’ en términos culturales de publicaciones, programas radiales y otras expresiones, que logró configurar un ambiente de libertad y que significó una nueva apuesta a experimentar lo colectivo y lo masivo (Instituto de Investigación de la UNVM, 2009). Hubo un intenso fomento de la producción y del acceso a bienes culturales. La difusión y la formación fueron dos actividades fundamentales. Cabe destacar de esta época también la presencia de una renovada participación juvenil en la escena pública de Córdoba.

Retrocedemos brevemente en el tiempo para comprender qué significó esta ‘apertura’ democrática de los espacios en relación a la ‘oscuridad’ del período anterior, caracterizado por la represión cultural. Y, más precisamente, en el campo del folklore.

## **1.1. El folklore entre la tradición y la dictadura**

Como es sabido, la última dictadura militar en el país extremó la represión, la censura, la intervención de universidades, instituciones y medios de comunicación. Las políticas de silenciamiento tuvieron también un profundo impacto en el ámbito artístico a través del exilio de numerosos y recono-

cidos músicos, poetas y escritores. Pero esta censura estaba dirigida a determinadas expresiones que eran consideradas ‘subversivas’. En el campo del folklore, el discurso más afectado fue el del Movimiento Nuevo Cancionero (en adelante, MNC). Nos detengamos un momento en esto.

El sociólogo argentino Claudio Díaz (2009) afirma que –a diferencia del Paradigma Clásico del Folklore (en adelante, PCF), que promovía la imagen idealizada del hombre del campo y del pasado y representaba la cristalización de los valores de autenticidad, lealtad y amor a la patria– el MNC, desde su surgimiento en los años 60, había puesto el centro de la atención en una representación del sujeto contemporáneo en el marco de relaciones de explotación, injusticia, violencia y marginalidad.

El MNC postulaba un proyecto estético/político –a partir de lo literario/musical– en el cual el artista popular tenía, como explica Díaz, un doble enemigo. Por un lado, una tradición asfixiante, en la medida en que no permitía dar cuenta del hombre contemporáneo en tanto sujeto transformador. Por el otro, los mercaderes que condicionaban a la música al estereotipo en función de sus intereses comerciales (2009: 195-198). Observemos el siguiente párrafo del Manifiesto que alude al primero de estos adversarios:

El cancionero nativo se mantuvo en la etapa de formas estrictamente *tradicionalistas y recopilativas*. Se vertía el tema tal cual había sido hallado: en su versión primaria con pocos y esporádicos aportes creadores que, casi sin excepción, se esforzaban por respetar el canon tradicional. De este celo por las formas originarias y puras, sobrevendrán luego los vicios que quieren hacer del cancionero popular nativo, un *solemne cadáver*. (...) Fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un *folklorismo de tarjeta postal* (...) sin vida *ni vigencia* para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad (Manifiesto Fundacional del MNC, 1963).

La “infiltración ideológica” de este mensaje –según el discurso de la represión cultural– “atacaba y corrompía al ser nacional” (Díaz, 2009: 226), cuestión que no ocurría con el PCF, caracterizado por la *conservación* y la *fijación* que describe el Manifiesto. Es comprensible, entonces, que los artistas perseguidos por el régimen dictatorial fueran miembros del MNC<sup>5</sup>.

Hacia los primeros años de los 80, la ausencia de las voces que re-

presentaban una disputa cultural en el campo del folklore incidió en que se extendieran las figuras consagradas del PCF. Estos no solo no fueron censurados, sino que fueron difundidos por el gobierno, tomados como emblema del nuevo orden establecido (Díaz, 2009). Con estas voces clásicas se consolidó una concepción folklorista de las expresiones populares que, si no las negaba, las ‘congelaba’ y des-historizaba.

A partir de estos procedimientos de silenciamiento y expulsión de las tendencias opositoras es que debe pensarse el significado de la *apertura* que llevó adelante el retorno a la democracia. Es menester decir que, a pesar de la censura, las ideas y el cancionero de resistencia del MNC, sobrevivieron en determinados ámbitos de reunión que existían de manera solapada en la Argentina de fines de la dictadura. En Córdoba, por ejemplo, a principios de los 80 subsistieron lugares como Tonos y Toneles, el Antiguo Carillón y la Nueva Trova (Díaz, 2009: 255).

## **1.2. El folklore en democracia. Herencias del Movimiento Nuevo Cancionero y la ‘movida periférica’ en la Ciudad de Córdoba y el Valle de Punilla**

En el mundo de la música folklórica empezó a surgir en el ambiente democrático –propicio para la producción y la difusión cultural– lo que fue llamado el movimiento de Renovación<sup>6</sup>, no ligado ya a las ideas de revolución y de liberación que caracterizaban al MNC, sino más bien a la *democratización de las instituciones*, la *verdad* y la *justicia* (Díaz, 2009). Su discurso se manifestaba en clara continuidad con los principales postulados de aquel movimiento.

En Córdoba, el fomento de una nueva producción artística multiplicó los espacios de creación y difusión de la música ligada a aquella vertiente de la Renovación. Durante esos años, en la capital hubo una ‘movida periférica’ cultural muy intensa<sup>7</sup>. En palabras de Alejandro Sánchez tenían ‘juntadas’ frecuentes en espacios culturales como La Casa del Arte y La Pulpería El Viejo Rincón (E3, 13/01/2011).

La Casa del Arte era un pequeño espacio independiente que se sostenía de manera autogestionada en el centro de la capital cordobesa; constituía un lugar importante en el itinerario que recorrían los artistas protagonistas de la historia del que luego sería el ENCSAA. Allí se dictaban talleres y ‘Cursos Culturales’, donde tomaban clases de danza quienes serían luego sus iniciadores.

También estaba La Pulpería El Viejo Rincón. Describe Sánchez: “era una peña sin micrófono. No eran lugares masivos, eran *medio ocultos*. *Alguien tenía que invitarte*” (E4, 13/01/2011). Como veremos luego, esas características –la invitación a participar a través de ‘alguien conocido’ y los ambientes alternativos, ‘medio ocultos’, en los que se construían estos espacios– pueden vincularse a determinados rasgos que fueron tomando luego los EC<sup>8</sup>. Los contenidos de los repertorios de aquellos músicos estaban imbuidos del espíritu de la Renovación del folklore, de alto nivel de compromiso discursivo con la realidad de los sectores populares, en continuidad con la propuesta del MNC.

Por otra parte, hacia fines de los 80 comienza a gestarse en Córdoba el fenómeno de las peñas, con características muy diferentes a las peñas que en la actualidad se realizan, por ejemplo, en el Comedor Universitario. En aquel tiempo tenían bajo presupuesto, tecnología e infraestructura mucho más limitada y una escala menor de interacción. Eran los propios artistas quienes organizaban los eventos, todavía no habían aparecido los intereses empresariales con la intensidad que cobrarían años más tarde.

Había una efervescencia naciente en el folklore. En el año 1988 tuvo lugar un evento que es reconocido por algunos artistas como un hito, una bisagra, que se denominó El Chacarerozo (diario *La Voz del Interior*, 02/09/2010). Allí participó, entre otros, el grupo Los Santiagueños. Cecilia Iglesias (oriunda de San Luis, participante del ECVD en los últimos años de los 90 y estudiante de la UNC en aquellos años) manifiesta el entusiasmo que generaba la presencia de esta agrupación de Santiago del Estero:

Yo llego a Córdoba en la época de Los Santiagueños. La primera vez que voy a una peña al Comedor Universitario estaba Peteco, Jacinto Piedra<sup>9</sup> y una mujer que se llamaba María (...) María era la diosa, *la diosa de la danza*, o por lo menos yo lo viví así a los 18 años. (...) Para mí era muy groso porque nosotras bailábamos... (...) en una academia que se llamaba La Sajuriana y era así, 1, 2, 3, contábamos los compases... Entonces yo veía una mina, bailaba y zarandeaba y nos mostraba los calzones, no sé, *para mí fue impactante*. (...) *fue como un poco de aire fresco* (E5, 07/09/2012).

Si en las prescripciones de la danza atadas a la tradición –con las que había sido formada Cecilia– el rol de la dama era de sumisión y de res-

puesta al galanteo del varón, la imagen de esta *diosa de la danza* pasaba a constituir un modelo posible de ‘mujer’ en el folklore. Más liberador.

Otro dato elocuente para agregar que evidencia la política estatal de apertura y de democratización en la cultura, es que el espectáculo El Chacarero tuvo lugar –nada más y nada menos– que en el ámbito institucional de la UNC. Es decir, no solo en los circuitos restringidos de espacios culturales alternativos se manifestaban las voces de la renovación. También en los ámbitos oficiales los cuerpos aparecían expresando nuevas búsquedas artísticas.

En esta atmósfera de reapertura democrática se formaron quienes luego serían los principales referentes de los Encuentros Culturales.

### **1.3. Departamento Calamuchita: una muestra del ‘boom’ de las academias y los concursos**

La apuesta a la cultura en tanto una de las bases más significativas en el proyecto democratizador estaba presente en los distintos rincones de la provincia. Este proceso fue favorecido a partir de la política de descentralización y generación de autonomía para los municipios, impulsada por Angeloz y, más firmemente luego, por Mestre (padre) a cargo del gobierno provincial.

A un nivel menos masivo que en la ciudad de Córdoba, en la región de Calamuchita se instalaron academias de folklore, hecho que estaba en consonancia con el mismo fenómeno que se desarrollaba en toda la provincia y en el país y que tenía por objeto revitalizar el folklore.

El Estado había retomado su rol en la gestión de la cultura y esto invitaba a los vecinos a acudir y confiar en él sus inquietudes de formación y participación. Es lo que parece haber sucedido en la ciudad de Villa del Dique (en adelante, VdD), donde el gobierno municipal conducido por el entonces intendente R. Escoleros crea –en el año 1987– la Escuela Municipal de Folklore, a cargo del profesor Antonio Bello. Comenzó con sede en el club de la ciudad y tuvo una extensa lista de inscriptos. En el marco de la misma funcionaba el Ballet Municipal Senderos de mi Patria, que participaba en numerosos circuitos de consagración y competencia existentes. Este espacio cultural suponía un formato de una verdadera institución formal con grados, niveles, promociones, evaluaciones y títulos. Se denominaba “Escuela”, pero asumía las características de las demás academias que habían sido creadas en todas partes<sup>10</sup>.

Cabe mencionar el rol que cumplía la Comisión de Apoyo, conformada por madres y padres de los alumnos. Este grupo desarrollaba un gran trabajo, sostén organizativo más importante de la primera etapa del Encuentro en VdD. Afirma O. Marin (madre de alumnos, integrante de la Comisión en aquel entonces):

Fue un grupo de padres que queríamos que nuestros hijos hicieran algo. Justo apareció un profesor de folklore y nos anotamos todos y formamos una hermosa comisión que trabajábamos mucho. Íbamos a todos lados, viajábamos, trabajábamos para tener fondos para poder salir con los chicos, participar en encuentros, en competencias (E6, 09/09/2011).

Paralelamente, con el despliegue de las academias se desarrolló un circuito de concursos en los cuales aquellas participaban para mostrar sus producciones y competir con otros espacios de danza de otros lugares de la provincia y del país. Estos *eventos competitivos* eran desarrollados bajo la supervisión de un jurado de especialistas, cuyos miembros cobraban por el ejercicio de este rol. Quienes solventaban estas remuneraciones eran los mismos bailarines con el pago de una inscripción. Comenta Roberto “Chiqui” La Rosa (bailarín y protagonista en las distintas etapas del ECVD):

Los concursos eran, son hoy en día, *un gran negocio*. La meca era, por ejemplo, Laborde<sup>11</sup>. ¡Y lo que nos cobraban los jurados! ¡Que ese era otro gran curro! (...) las academias invitan a la *competencia* y a *estar mirándose todo el tiempo*. Es un ámbito muy *competitivo* y *egoísta*. (...) *así estaban dadas las cosas*. Así se decía en todos lados que tenía que ser un ballet (E7, 07/09/12).

Ya a fines de los años 80 la lógica de la mercantilización empezaba a regular los espacios artísticos en articulación con la modalidad del espectáculo, que configuraba formas de relación específicas a partir de *la competencia como modus operandi*, la comparación, el juicio (por parte de los jurados) de las producciones de los jóvenes e interacciones basadas en mirar(se)/mostrar(se). La dinámica espectacular regulaba las miradas en torno al escenario y las academias trabajaban todo el año en función de ello<sup>12</sup>.

La oferta artística en términos de enseñanza de la danza que se im-

partía en la Escuela en aquella época estaba en consonancia con la corriente más tradicional y ortodoxa del folklore. Esto puede observarse en las remembranzas de los hermanos Daniel y Diego Marin, alumnos en esos tiempos, referentes y participantes ‘históricos’ del ECVD:

Daniel: La cuestión es que me empezó a hacer dar una vuelta a este cuadrado rojo haciendo así [*dibuja con el dedo en el aire un cuadrado en el piso y zapatea el patrón rítmico ‘talega de pan’*], como diez vueltas me hizo dar. (...)

Diego: Le comento a Bello que bailaba zapateo americano. (...) Cuando arrancamos a hacer algunas variaciones en el zapateo –me acuerdo a patente como si fuera hoy– que me dice: ‘mirá, acá no estamos bailando zapateo americano ni nada de esas cosas, *¡acá se baila a lo macho!*’ fue algo que me quedó grabado para toda la vida. Fue algo que yo *me resistía* a eso, a hacer el cuadradito del malambo norteño, por decir. Yo siempre le quise *meter una chapita (risas)* (NdC 13, 14/09/13).

De esta manera, observamos que en aquellos contextos artísticos convivía –con el clima de apertura democrática– también la tradición más estricta y característica de décadas anteriores. Ante esta, aparecen las búsquedas a nivel micro de los sujetos a partir de pequeños desplazamientos de los límites de lo posible, un cambio sutil, al menos, ‘una chapita’.

Estas experiencias de academias en Calamuchita estaban en consonancia y en vinculación con otras en otros departamentos de la provincia. En San Antonio de Arredondo existía la Academia de Danzas La Candelaria, desde 1981, también dedicada a la formación de niños, niñas y jóvenes y que –al igual que la Escuela Municipal de Folklore de Villa del Dique– participaba en competencias y tenía una Comisión de Padres que organizaba diversas actividades para recaudar dinero y solventar los gastos de los viajes a eventos.

Hemos así caracterizado el clima cultural que en Córdoba fue antesala del surgimiento de los EC. La descentralización de la cultura en manos de los municipios en la provincia constituyó una política que anticipaba el profundo desprendimiento de la cultura que el Estado ejercería durante la siguiente década. Que nos proponemos reconstruir en el apartado siguiente.

## 2. Búsquedas a 'contrapelo' de los circuitos pre-configurados por el capital, en la Córdoba de los 90

El lugar central que el Estado ocupaba en la década de los 80, fue perdiéndose a medida que entró en crisis el gobierno alfonsinista y empezó a aparecer la figura de C. Menem en el horizonte político de la época, con el discurso de la privatización, la eficiencia y la estabilidad. Ya a principios de los 90 se vivía en Argentina lo que se instauraba en toda América Latina y en el mundo: un nuevo orden globalizado en torno a la primacía del mercado.

Con las medidas neoliberales llevadas adelante por Menem –siguiendo los lineamientos del Consenso de Washington<sup>13</sup>– comenzaron a sucederse cambios en la producción, administración y difusión cultural. Se produjo un desvío de la atención que en los 80 se daba a la democracia. En su lugar, nuevos conceptos mercantilizadores empezaron a teñir las políticas en cultura: 'productividad', 'rédito', 'marketing cultural', entre otros.

El desfinanciamiento público –no solo por la vía de ajustes presupuestarios sino también por el recorte y retención de las partidas asignadas– fue justificado con la necesidad de 'achicar el Estado para agrandar la nación', promoviendo la iniciativa privada. Como expresa R. Bayardo (2005), la retirada del Estado y la consecuente ausencia de regulaciones en materia cultural dejan a la cultura librada a la mano invisible del mercado, donde es ejercida la ley del más fuerte.

En Córdoba, hacia 1995, asume R. Mestre como gobernador debido a la salida precipitada de E. Angeloz. El nuevo gobierno –en coherencia con las medidas neoliberales– desarrolló una lógica de ajuste y administración de la restricción del gasto. El Estado provincial asumió un nuevo papel: como *auspiciante* de las actividades culturales.

El ajuste implicó la supresión de las Direcciones de Actividades Artísticas y de Acción para el Intercambio, que hacían de nexo entre la provincia y las comunas o municipios. Cultura pasó a ser una Subsecretaría dependiente del Ministerio de Educación. El período se caracteriza por la falta de actividad de los cuerpos artísticos oficiales, debido a la falta de pago al personal. Como puede observarse, la apertura cultural de la década de los 80 es en los 90 reemplazada por políticas de cierre y achicamiento.

La descentralización y la autonomía introducidas por el gobierno

de Angeloz son profundizadas por Mestre, lo que supuso una transferencia de funciones y servicios a las comunas y municipios que debieron afrontar por sí mismos su administración. Es decir, se fortalecieron las autonomías, pero con un recorte sustantivo de los aportes provinciales.

El nuevo papel del Estado como auspiciante de las actividades culturales fue el correlato de la política de co-producción entre el sector privado y el estatal, como modo de gestión. Las actividades de estos años muestran la presencia de entidades privadas en la organización, concreción y difusión de eventos.

Así, los capitales privados se afianzaron. La cultura pasó a constituir para ellos un negocio de rentabilidad, desarrollado por la producción diversificada de la industria de la información, la comunicación y el entretenimiento vinculado a las artes cultas, el patrimonio, la moda, el desarrollo urbano y el turismo. Ahora bien, las empresas solo financiaban las actividades que se presentaban como *rentables*. La atención pasa a estar puesta en el *número* de actividades, de visitantes y espectadores, entre otros aspectos cuantitativos. Como correlato, el arte –tras pasar por el filtro de las leyes de la mercancía– sólo es concebible y funcional en tanto *espectáculo que venda*.

Al clima de pérdida de soportes colectivos y de cierre de numerosos espacios culturales abiertos a partir del ímpetu democratizador de los 80, se agrega la instalación de las lógicas interrelacionadas de la mercantilización, la competencia y el espectáculo, como leyes ineludibles del juego macro social. Todo esto incide en el fortalecimiento de experiencias basadas –en todos los campos– en lo individual, en detrimento de lo colectivo, y en la vivencia de la *cultura-mercancía*.

Un tipo particular de espacio cultural es, en esta época, transformado profundamente por esta experiencia neoliberal: los festivales veraniegos. Nos detenemos a analizarlos.

## 2.1. Los grandes festivales y el fenómeno del folklore joven

El fenómeno de los festivales ha sido consagrado en la comunidad cordobesa y argentina desde hace tiempo, alcanzando dimensiones mediáticas masivas que congregan a miles de personas con periodicidad anual, en especial en temporada turística de verano. Son los casos del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, el Festival de Peñas (Villa María), la Fiesta Anual de Colectividades (Alta Gracia), el Festival de Doma y Fol-

klore de Jesús María, el Festival Nacional del Malambo (Laborde), entre otros.

Muchos de estos festivales, característicos en el territorio cordobés, tuvieron en sus inicios improntas diferentes a las que conocemos en la actualidad. A modo de referencia solamente, consignamos aquí que –para enero de 1961, momento de nacimiento del Festival de Folklore de Cosquín– fueron los vecinos de dicha ciudad serrana quienes levantaron el escenario de seis metros de altura, de manera mancomunada. El mobiliario era precario y el presupuesto que sostenía al evento sumamente limitado. Así nació uno de los festivales ahora más importantes de América Latina.

Las transformaciones neoliberales suscitadas en los 90 impactaron significativamente en este tipo de eventos. Cabe mencionar una serie de aspectos –en la regulación de las experiencias– que se vieron ahondados: un cada vez más exorbitante mercado turístico acompañando cada edición; los intereses de sellos empresariales que acrecentaron los condicionamientos a las propuestas artísticas; la incidencia de la televisión de los eventos en la adaptación del formato de los espectáculos y en el diseño de las grillas<sup>14</sup>; entre otros.

Esto se expresa, por ejemplo, en la acentuación de la organización espectacular de los espacios físicos. Volvamos al caso del Festival de Cosquín, directamente relacionado a la historia del ENCSAA. La Plaza Próspero Molina –que supone una clara diferenciación entre el ámbito con butacas reservado para un orden pasivo del público y el escenario preparado para la exhibición de los artistas– sufrió una metamorfosis en función de los criterios lucrativos del mercado y de las demandas de la forma-espectáculo que, como afirma Debord, están intrínsecamente ligados (1995). La inversión privada incorporó desniveles, pasarelas y pantallas gigantes y amplificó la ornamentación a través de efectos lumínicos, numerosos bailarines y músicos en escena.

Este proceso fue desarrollado de manera paralela a otro fenómeno suscitado en la misma década: producciones musicales vinculadas a lo que es conocido como Folklore Joven o Nuevo Folklore<sup>15</sup>. En términos generales, este fenómeno se caracteriza por una puesta en escena espectacular y de entretenimiento, con producciones cada vez más híbridas en tanto ofertas musicales, con el principal fin de abarcar la mayor cantidad de público-consumidor del producto.

La irrupción del Folklore Joven se correspondió con los fuertes in-

tereses privados que profundizaron sus múltiples estrategias para vender los productos musicales en los escenarios de los festivales. La ‘apuesta’ empresarial en estas manifestaciones se expresa de una forma radical y total, en materia de prensa, publicidad, *merchandising*, todas medidas que confluyen en la imposición de productos-mercancía para consumo de la población.

Los artistas convertidos en ídolos o ‘estrellas’, abocados a centrar sus producciones musicales en la erotización de sus figuras y otras pericias para complacer al público, demuestran una gran distancia en relación al legado del Nuevo Cancionero y de la Renovación del Folklore. Aquellas corrientes buscaban actualizar el folklore pero no en función de la demanda del mercado sino –por el contrario– a partir del compromiso social del artista con su presente y los problemas del pueblo<sup>16</sup>.

La oferta cultural del Festival de Cosquín se vio modificada con la irrupción de esta nueva corriente musical y su consagración en los momentos más importantes de las grillas. Este espacio pasó a ser –podríamos decir– una de las ‘cunas’ donde nació y se desarrolló el Folklore Joven en los 90. Cuestión que dio un saldo muy positivo a los intereses empresariales y al turismo en la zona. Grandes escenarios, tratamiento de repertorios cada vez más homogéneo y artistas estrellas empezaron a formar partes complementarias de la misma estrategia mercantil-espectacular.

Podemos observar así la década de los 90 marcada por la producción cultural masiva en el ámbito del folklore, sostenida y promovida por inversiones privadas, donde el Estado participa como auspiciante, a diferencia de la década anterior en la que cumplía un papel fundamental en la difusión del arte folklórico. Cabe mencionar que estas tendencias siguieron ahondándose hasta la actualidad.

La experiencia de comienzos de los 90 en los festivales, especialmente en el de Cosquín, fue un antecedente fundamental en la decisión de algunos músicos y bailarines de Córdoba y otras provincias para emprender la búsqueda y creación de otros espacios. Esto queda de manifiesto en las palabras de Silvia Zerbini y de Karina Rodríguez, ambas bailarinas y reconocidas educadoras en danzas:

Yo cuando fui a ver a mi hijo bailar, que lo invitaron para representar al Chúcaro<sup>17</sup> cuando hicieron el homenaje al Chúcaro. Yo hasta que no lo vi bailar solo, no sabía cuál era, porque *eran todos* chu-chu, o *todos parados así, todos con* traje corto, *todos con* sombrero... Y yo decía, ‘Ahí está, ahí está. No, ahí’. Entonces de pronto vos decís ¿qué es esto?, ¿viste?

Esto *va mucho más allá del bailecito*. Esto pasa por *tics-tics*, por *cosificarnos*, por *envasarnos en el mismo envase* y *vendernos en el mismo envase*. Entonces nosotros fuimos como queriendo *salir de eso* (E8, 29/08/11).

Karina: Ahí empezaron, sobre todo los que ya venían trabajando mucho en la academia, empezaban a mirar el festival como esta cosa del *show business* y a juzgar de alguna manera *el mundo de las competencias folklóricas*, de los concursos. Era como que *hablábamos de eso, reunir artistas* (E2, 05/02/12).

Los sujetos habían empezado a *des-crear* de las *autoridades* —en términos de De Certeau— que regulaban esos espacios culturales en los que habían participado hasta el momento y esto provocó una migración de su adhesión hacia otros ámbitos de reunión<sup>18</sup>. Y empezaron a ‘poner palabras’ a esta intención de *reunir* artistas desde otras lógicas.

Alejandro Sánchez —participante también en aquella incipiente red de artistas— se refiere a esto en términos de *necesidad*: “Socialmente había *necesidad* de vivir *otras cosas*. (...) La cuestión de *encontrarse por encontrarse, sin motivaciones o preocupaciones económicas*, sin tener que especular a cuánto estaba el dólar” (E3, 13/01/2011).

## 2.2. El Movimiento Artístico Popular Argentino (MAPA): cuna de Encuentros

A partir de lo que Alejandro Sánchez caracteriza como *un nomadismo* (E9, 01/12/2010), entre 1990 y 1991 los artistas participaron en eventos denominados Encuentros Culturales (EC) en diversas provincias del país. Reuniones aquellas provocadas por el azar, en algunos casos, pero también por las búsquedas intuitivas y/o intencionales de artistas —como ya hemos señalado— que decidían desviarse de los circuitos culturales propuestos por la dinámica del mercado.

En 1990, Karina Rodríguez, Silvia Zerbini, Jorge Valdivia e integrantes del grupo riojano Los Amigos viajaron a Santiago del Estero con motivo del cumpleaños de ‘Doña Luisa’, más conocida como ‘la abuela de Los Carabajal’. Era este un espacio cultural informal y familiar. Así lo describe Valdivia: “Eran multitudinarios, estaban todos los Carabajal. *Poníamos la carpita, cocinábamos juntos*” (E4, 13/01/2011). En dicha ocasión, el grupo que había viajado desde Córdoba conoce al músico santiagueño Jacinto Piedra. Ellos tenían planes de continuar su viaje

hasta Humahuaca a la celebración del Éxodo Jujeño; Jacinto Piedra organizó una peña y donó lo recaudado para costear el traslado al norte.

En un paréntesis en relación al hilo conductor del relato, queremos destacar algunos de los rasgos de estos espacios culturales en estos ‘codos’ de la historia, por su vinculación con características de los EC en el presente: el cumpleaños de ‘la abuela’ en Santiago del Estero, decíamos, suponía el alojamiento en carpas y la preparación cooperativa de los alimentos, cuestiones que luego confluyen en la forma de los EC de la actualidad. También la práctica de organización de peñas con un fin solidario protagonizada aquí por Jacinto Piedra es retomada con frecuencia en lo sucesivo e incluso en la actualidad. Por otra parte, entre los documentos facilitados por los protagonistas de estos espacios hay fotografías en las que puede observarse la diversidad de paisajes naturales del territorio argentino que fueron marcos de sus actividades. Estos jóvenes se retiraban por el término de pocos días a la naturaleza del interior de distintas provincias para cultivar allí su aprendizaje artístico y sus vínculos y conocían las expresiones de ‘campo adentro’.

Observemos ahora una imagen muy particular del paso de los bailarines por el norte argentino. En Jujuy, el grupo de artistas se reúne con los músicos Pablo Rivero y Julio ‘Bicho’ Díaz. En un pequeño pueblo llamado Volcán, se realiza un EC en torno a una laguna enmarcada por los cerros del Chilcayoc. Este entorno natural fue incorporado como substancial en la actividad. Expresa K. Rodríguez:

Hicimos un trabajo *sensoperceptivo* y musical *con el paisaje*... Subimos una loma, una montaña ahí en Volcán cerca de la laguna que hay. La señora del lugar nos contó la leyenda de la laguna y entonces *sobre la base de la leyenda* Silvia [Zerbini] nos hizo hacer un trabajo de escuchar la música y la *sonoridad que tenía ese lugar, ese paisaje* sin que nadie tocara nada. Y *bailábamos arriba del cerro el sonido del viento, el sonido del agua* (E10, 09/11/2012).

Las palabras de la entrevistada dan cuenta de las exploraciones en la danza que buscaban transitar otras trayectorias y estímulos posibles a los (hasta el momento) conocidos y autorizados. Ya entonces se permitían bailar *sin forma fija*, distanciándose de los códigos clásicos que hacen hincapié en las coreografías. A su vez se observa que ya en estas reuniones, se establecía un *vínculo estrecho con la naturaleza y el territorio*. Aspecto que luego seguiría profundizándose.

En enero de 1991 sucedió otro evento significativo para esta historización. S. Zerbini visitó Córdoba para hacer el Taller Abriendo Ventanas, duró dos fines de semana y posibilitó el encuentro –ya en Córdoba– entre bailarines que coincidían en sus expectativas en torno a esta otra manera de vivir la danza. Este Taller –cuando su creadora se fue– continuó como un espacio cultural semanal en La Casa del Arte. Muchos de los participantes del Taller ya se conocían de actividades de grupos scout y/o religiosos vinculados al trabajo del Movimiento de Curas Tercermundistas en la Iglesia La Cripta (Argüello, Córdoba), nucleado en especial por Guillermo ‘Quito’ Mariani. Varias de las personas entrevistadas, protagonistas de estos circuitos culturales, reconocen a La Cripta como un antecedente común<sup>19</sup>.

El EC que se realizó en Chilecito tuvo lugar también en 1991. A partir de ahí se continuó la realización de EC en distintos puntos del país: Deán Funes, Córdoba, Cosquín, Santiago del Estero, La Rioja, Sanagasta, Chilecito, Catamarca, Jujuy, entre otros, llegando a pueblos recónditos de distintas provincias que habitualmente quedaban por fuera de los grandes circuitos de producción y difusión del folklore. Estos ‘cruces’ y EC fueron instancias en las cuales se iban generando nuevos y fortaleciendo antiguos lazos con personas de inquietudes artísticas coincidentes.

Comenta al respecto J. Valdivia: “Eso fue lo que se produjo, un *encuentro* y una *movida muy grossa*, que antes a lo mejor estaba dispersa, estar estaba, pero estaba *muy individualizada*. Fue juntarnos y eso generó...” (E12, 23/05/09). También A. Sánchez habla –como vimos anteriormente– de una *necesidad de encontrarse por encontrarse*, que sentían en aquel momento. Se reitera el vocablo ‘encuentro’. Recordemos que esta década de los 90 se caracterizó por la desintegración de los soportes colectivos y el fortalecimiento de modos de vida basados en lo individual. Estas consideraciones deben comprenderse con ese trasfondo cultural.

La *unión* de aquello disperso, en instancias concretas de viajes y convivencias grupales, de contactos interpersonales en situaciones de *proximidad* corporal, es la forma como empieza a concretizarse la Red de EC que cobra visibilidad en aquel contexto con el nombre Movimiento Artístico Popular Argentino.

No necesariamente de manera consciente, empezaban a gestar una manera propia, en común, de pensar y vivir el arte en general. ¿Cuáles eran las ‘pistas’ tras las cuales creaban su concepción y experiencia del

folklore? Observemos las reflexiones de K. Rodríguez sobre lo que experimentaban con la danza:

Era romper el código del aprendizaje más tradicional de la academia basado en la copia del que se pone adelante y los demás debemos imitar y era una propuesta de buscar una danza de cada uno, como más de adentro hacia afuera (...). Estaba como en jaque la idea de qué era lo tradicional (...). Acá al estar en contacto con esas expresiones folklóricas vigentes pero de tierra adentro, o de las provincias del interior, te dabas cuenta que la tradición estaba viva. Que no tenía que ser algo antiquiloso del pasado sino que había cosas del pasado pero re significadas en el presente (...), estábamos bailando taquirari en la plaza de San Salvador (...) Alguna sayita, el carnavalito estaba a flor de piel. No era cosa de un libro, la gente lo tenía ahí cotidiana. Lo mismo que en Santiago, todo el mundo bailaba chacarera... Era algo que estaba vigente, vivo (E2, 05/02/2012).

Los sujetos empezaban a hacer prevalecer la expresión artística personal por sobre la perfección o adecuación del movimiento a la norma. Esta búsqueda de adentro hacia afuera posibilitaba la expresión en plural de los cuerpos, ya no todos iguales, sino diversos.

En la capacidad de re-significación de la tradición en el presente aparecía en aquellos contextos de los 90 la *poiesis*. No estaban copiando o reproduciendo lo que 'el manual' decía. Estaban escribiendo ellos mismos —con sus cuerpos— su versión de la tradición, del folklore, de la danza. Y lo hacían a partir de admirar a su alrededor las maneras efectivas, las artes de hacer propias de la gente al bailar en sus vidas cotidianas.

El ENCSAA y el Encuentro Competitivo Folklórico de Villa del Dique nacen, ambos, a comienzos de los 90. Pero desde distintas imprevistas. En el siguiente acápite nos focalizamos en sus historias.

### **3. Caminos diferentes de construcción cultural durante la década menemista en Villa del Dique, San Antonio de Arredondo y la ciudad de Córdoba**

En esta tercera parte de la historización de los 'entramados' culturales que fueron posibilitando y condicionando el surgimiento de los EC objeto de estudio, entramos a la descripción de las circunstancias puntuales que dieron nacimiento en 1991, por un lado, al Encuentro Competitivo

de Folklore de Villa del Dique y, por el otro, al Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Abordamos también lo acontecido durante la década de los 90 en ambos espacios, que corresponde a lo que identificamos como las dos primeras etapas en sus historias; es decir, a los orígenes por un lado y a los cambios que se fueron suscitando posteriormente al momento fundacional de ambas experiencias.

También aparecen otros ámbitos, como el Taller del Sol, ejerciendo una influencia considerable en las artes de hacer en los dos Encuentros. Constituía un lugar de reunión a partir del folklore en un ámbito urbano. Detenernos en él es una manera de describir la continuidad de aquella ‘movida periférica’ del folklore de los 80 en la ciudad de Córdoba, pero en el marco de constricciones de la década menemista.

### **3.1. Los orígenes del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo: 1991-1993<sup>20</sup>**

En el marco del MAPA, surge en 1991 el 1° ENCSAA. Fue precisamente en el regreso del Éxodo Jujeño que Valdivia toma la decisión de hacer un Encuentro: “Todo eso hizo querer vivenciar eso mismo acá” (E4, 13/01/11). Y emprende la organización con la activa participación de la Comisión de Padres de la Academia La Candelaria y con el apoyo –desde la distancia– de Silvia Zerbini y de Jacinto Piedra.

En el mes de octubre de ese año el músico santiagueño fallece en un accidente automovilístico. Karina Rodríguez describe lo significativo de este hecho:

Fue muy fuerte la muerte de Jacinto también allá en Santiago. Un mito que moría, todo lo que habían significado los MPA [Músicos Populares Argentinos] para quienes empezábamos a bailar era como otro código musical. Bueno, como que la muerte de Jacinto fue un ícono muy importante (E2, 05/02/12).

Como efecto del fatal acontecimiento, el escenario del EC fue bautizado con el nombre del artista: Escenario “Jacinto Piedra”.

El 8, 9, 10 y 11 de diciembre de 1991 tuvo lugar el 1° ENCSAA, en un predio ubicado atrás de la Escuela Juan José Paso de la localidad homónima, en la cual Jorge Valdivia trabajaba –y trabaja todavía– como portero.

Transcurridos 22 años de aquel momento inicial, reconocemos distintas instancias de inflexión en la historia de este Encuentro. Podríamos efectuar la siguiente clasificación: *etapa 1* (1991-1993), fase fundacional del ENCSAA; *etapa 2* (1994-2008), crecimiento cuantitativo, profundización de la propuesta inicial; *etapa 3* (2009-...), masificación y complejización de la experiencia.

Especialmente nos interesa detenernos en la primera etapa, ya que –como en general sucede– los momentos fundacionales de las instituciones y espacios son decisivos en los rasgos que luego asumen. Y este caso no es la excepción. En estos años se identifican opciones centrales asumidas por sus hacedores. Agrupamos estas opciones en: a) aspectos organizativos-vinculares y b) oferta cultural-artística<sup>21</sup>.

#### *a. Aspectos organizativos-vinculares*

Observemos cómo fueron resueltas las cuestiones organizativas del ENCSAA en sus primeras ediciones; esto nos lleva a reconstruir también determinadas formas vinculares. Aquellas primeras experiencias tenían algunos atributos muy diferentes a los actuales. Para comenzar, es preciso destacar *la escala de interacción* que se limitaba a un número aproximadamente entre 100-200 personas. Expresa Alejandro Sánchez:

Antes, cuando había menos gente, desde el grupo organizador *teníamos tiempo* de pasar durante el día y decir: ‘Hola ¿recién te llegás? ¿De dónde sos? Ah, bueno ¿Sabés cómo es esto? Mirá, podés armar la carpa acá, vení, tomá mate’. *Ahora ya no podemos hacer eso porque constantemente llega gente* (E13, 17/12/10).

La menor cantidad de personas posibilitaba una vinculación mucho más íntima y cercana, una *comunicación ‘cara a cara’* más fluida y la transmisión oral del grupo organizador hacia los ‘nuevos’ participantes, respecto a las características del espacio cultural. Asimismo, en estas primeras ediciones era frecuente que los grupos (de danza o música) subieran dos veces al escenario, porque no eran muchos.

Por otra parte, las actividades eran muchas menos que en la actualidad y en ellas participaban casi todos los presentes. También los aspectos de la infraestructura material involucraban la intervención del conjunto, como recuerda Mónica F. (bailarina, profesora en danzas y participante desde los primeros ENCSAA): “Es más, hay fotos de que

estábamos todos ayudando para hacer las cosas, porque nadie las hacía, las hacíamos nosotros. Ahora es como que hay organización que ya se separan y hacen las cosas” (E14, 11/12/11).

Todos compartían toda la experiencia. Esto incidía en que tuvieran más *tiempo* para *estar-juntos*. Esta escala menor de interacción influía en lo organizativo y especialmente en lo vincular.

El número 1 de la revista *Encuentro*<sup>22</sup>, realizado en el año 1994, constituye una fuente importante para esta historización, consultado a modo documental. Aparece diagramado en torno a un relato central que comienza en las primeras páginas y concluye en la última, redactado en primera persona del singular (aunque de a momentos acude al plural) por Jorge Valdivia. Profesor de la Academia de Danzas en la que se formaban numerosos niños y jóvenes, constituía –ya en aquel entonces– un referente cultural importante en la zona y su palabra tenía un peso decisivo en la toma de decisiones referidas al Encuentro.

A otro nivel de participación, los miembros de la Comisión de Padres eran –junto con Valdivia– sus hacedores fundamentales:

Carmen: Desde el primer año del Encuentro estoy colaborando con el Negro, *o sea, lo iniciamos con él*. (...) No es solamente colaborar, es parte. Somos parte, creo yo, porque lo hemos armado de alguna forma. Si bien uno sigue las alineaciones que pone el Negro de alguna forma fuimos nosotros también los que armamos todo... tres, cuatro matrimonios que nos dedicábamos a todo, *o sea, día y noche* estábamos. ¿No cierto? *desde la mañana a la madrugada*, con los chicos-chicos, durmiendo sobre un poncho (E15, 17/06/10).

En el relato de la entrevistada, de a momentos ubica al ‘nosotros-padres’ como colaboradores, pero –acto seguido– se asume en un rol protagónico. La entrevistada afirma, sin proponérselo, la idea de *desapropiación* de la cultura (De Certeau, 1999a), al referirse a los *haceres anónimos* de estos primeros organizadores.

Puede advertirse en los documentos el importante papel que tenían los vínculos con los otros, que motivaban esta activa participación: “Hay días que dormimos dos o tres horas porque *no queremos dejar solos a los demás* trabajando. Lo que sucede es que *el otro nos espera*” (Ana García); “Nos cuesta estar *afuera*, uno se siente mal *si no está en la cocina*” (Chita Britos) (*Encuentro*, N° 10, 2000: 9).

Aparecen así los *afectos* y el *formar parte del colectivo* –en plena dé-

cada de profundización del neoliberalismo— otorgando sentido a sus experiencias. También lo hacía el carácter *festivo* de las mismas. Analiza Maximiliano Ibáñez, joven poeta y referente actual del ENCSAA, en aquel momento de su niñez, alumno de La Candelaria:

Trabajar gratis porque *les gusta*, porque es un momento de *fiesta*, porque la gente de la academia La Candelaria *se desprendía de su trabajo*. O sea, eran padres, albañiles, empleadas domésticas, vendedores de pan casero, el portero de la escuela era el Negro Valdivia, lo sigue siendo. O sea, gente que también se distendía de sus otras obligaciones y *era su momento de fiesta* ¿No? Eh, *a pesar de* que estaban cuatro días revolviendo una olla de locro o acarreado *freezers*. Tiene que ver con eso, digamos, hay una cuestión de *identificación* y de *alegría* (E16, 25/02/2011).

De este modo, aparecían ya —en estas primeras ediciones del ENCSAA— prácticas festivas y afectivas que suponían modalidades particulares de vivir el tiempo y los espacios y que pueden ser asociadas con la *intersticialidad* del *gasto festivo*. Volveremos a esto en los capítulos destinados a los EC en la actualidad.

Como manifestaba Valdivia en el manuscrito de la revista número 1, la iniciativa del ENCSAA suponía atender aspectos novedosos para ellos:

Para nosotros *era una nueva experiencia* (...). Esto de garantizar un Encuentro tenía que ver con *otra visión* de la cultura, era *otro* el panorama que se nos presentaba, tenía que tener *otras* características, *características propias* que hicieran de esto un verdadero ‘Encuentro’ (*Encuentro*, N° 1, 1994: 4).

El cambio, así definido, no era menor. La insistencia en la necesidad de darle al evento estas características otras, habla del momento de gestión de una forma que no existía hasta el momento en la región.

El referente ya había experimentado lo que se pretendía reeditar en San Antonio, en las vivencias del MAPA. Pero los miembros de la Comisión de Padres no sabían de qué se trataba; sin embargo, acompañaron la iniciativa, aunque no sin tensiones, disconformidades y ciertos alejamientos de algunos participantes.

Hacia la 3ª edición del ENCSAA (1993) los organizadores percibieron un incremento en la participación: “Apenas comenzado el En-

cuentro, podíamos advertir la masiva participación de la gente, que aparecían con sus sillas y mesas dispuestos a disfrutar y participar del variado espectáculo que ofrecían las delegaciones” (*Encuentro*, N° 1, 1994: 17). Por otra parte, se hizo presente gente que no había sido invitada. Crecimiento numérico que no cesaría en lo sucesivo hasta masificarse.

Nuevos integrantes aportaron puntos de vista diferentes a los que venían regulando las experiencias. Esto se expresó, por ejemplo, en ciertas modificaciones en algunas pautas organizativas, ligadas a las modalidades de acceso a la participación. Donde se observa un ‘antes’ y un ‘después’:

Carmen: La cuestión de la organización, que antes era más cerrado, o sea, nosotros organizábamos, los otros venían. (...)

Beco: Era chico el buffet atrás del colegio y si llegaba a entrar algún desconocido que quería ayudar *lo sacaban pero rajando* (E15, 17/06/10).

Entre las personas que se hicieron parte en esta tercera edición se destaca una pequeña delegación de Mendoza, con las figuras del fotógrafo Máximo Arias, Amelia Ramírez y el músico Marcelino Azaguate, quienes serían luego referentes del ENCSAA. Así se alude a los cambios que suscitó su participación:

De alguna forma *tratábamos de ser anfitriones* en un montón de cosas y *resolverle problemas a mucha gente* que venía y que te preguntaba esto o aquello. Y desde que llegaron ellos, digamos, de alguna forma se instauró esto de: ‘lo que necesites, procurátele vos’. O: ‘¿Querés participar? preguntá qué hay que hacer’. ¿Viste? *Y ellos se encargaron como de transmitirlo con la actitud*, viste. (...) y a partir de ellos nosotros *aprendimos que había que pedirle a la gente que se hiciera cargo de un montón de cosas* (E9, 01/12/2010).

En este mismo sentido, figura –en el primer número de *Encuentro*– una intención en producir cambios en relación a la experiencia a la que ‘el pueblo’ estaba acostumbrado, donde “la participación de la gente era solamente como *mero espectador*” (*Encuentro*, N° 1, 1994: 7). Pareciera aquí que los sujetos organizadores –desde aquel momento de la concepción del ENCSAA– se estaban cuestionando esta lógica, dominante en la cultura de los festivales, que distancia al público-*mero espectador* de los roles activos y protagónicos.

Aparece aquí una intención fundacional de generar una *forma otra de estar-juntos* y de *hacer arte* que fuera accesible para la gente de Punilla. Lo que está ligado a la definición de la *gratuidad* de las actividades: “(...) durante la mañana y la tarde implementar talleres de expresión *popular gratuitos*, donde se pueda integrar *gente de la zona*; (...) creando un lugar donde el *pueblo* se sienta *como en su casa*” (*Encuentro*, N° 1, 1994: 4).

Los sujetos empezaban a concretar el proyecto de habitar espacios en ciertos aspectos por fuera de las lógicas del lucro y los intereses egoístas.

Ahora bien ¿cómo se financiaba el evento? Cabe mencionar que en aquel momento se garantizaba alojamiento y comida gratuitos para los participantes de otras localidades cordobesas y de otras provincias. El dinero necesario era recaudado —en parte— de la venta del buffet que era instalado por la noche, en el que se vendían comidas tradicionales y bebidas. También se solicitaba ayuda económica a las comunas de la zona.

Sin embargo, la segunda edición del ENCSAA, en 1992, estuvo marcada por una crítica situación económica, por varios factores. Cerca de la fecha estipulada para la realización del evento, no se contaba con una respuesta concreta por parte de los entes gubernamentales sobre la colaboración financiera, que llevó a suspender la participación de varias delegaciones por no contar con espacios físicos y medios para albergarlos. Por otra parte, llovió durante los cuatro días de duración del evento, por lo cual el arribo de asistentes fue menor. Circunstancias que tuvieron un impacto negativo en la recaudación de dinero.

En este marco de complicaciones, la decisión de depender de los entes estatales fue evaluada como un error. Como expresa Alejandro:

Y realmente *ahí fue donde el Encuentro tomó la decisión propia de autogestión*. Creo que hasta el día de hoy, cuando charlamos de estas cosas decimos, fue lo más acertado. Porque, o sea, ahí se demostró que *realmente se podía hacer el Encuentro solos, se podía autogestionar* (...). Hubo años en que llovía una, dos noches y bueno, ahí se producía un *hueco económico* que había que, después, durante el año, *organizar peñas para poder pagar las deudas* (...). Pero *así y todo, digamos, se pudo sostener el espacio* (E9, 01/12/2010).

La decisión de autogestión —a partir del 3° ENCSAA— se mantiene hasta la actualidad. Desde entonces, la infraestructura pasa a ser provista en base a la colaboración de instituciones y negocios de la zona.

Esto es un buen puntapié para abordar las redes inter-actorales en

las que en aquellos tiempos participaba el ENCSAA. Además de la Red de EC (nacional) que conformaba el MAPA, también ‘San Antonio’ integraba otras ‘tramas’ vinculares. Especialmente a nivel regional –en Punnilla Sur– donde distintos actores operaban interconectadamente<sup>23</sup>.

La retirada del Estado en la participación en cultura –que ocurrió en esta época como corolario de la implementación de las políticas neoliberales– supuso en cierta forma una re-organización incipiente y transitoria de los actores de la sociedad civil, a partir de prácticas de cooperación entre sí. La opción del ENCSAA hacia 1993 por la autogestión estuvo asociada al fortalecimiento de los lazos con los otros actores locales.

En *Encuentro* se observan alusiones a la existencia de un *movimiento cultural* en la zona. Donde el ENCSAA aparece como referente de una *utopía* en el contexto dominado por la forma espectáculo-mercancía, en aquella década de los 90. Como manifestaban desde ‘La Coopi’:

La cultura que intentan imponernos desde hace ya varios años tiene como objetivos masificar los parámetros culturales de todo el planeta respondiendo a las necesidades de producción y bienestar de un pequeñísimo grupo de individuos y empresas del llamado primer mundo. (...) Se promueve el *individualismo* como forma de comportamiento social (...). Frente a esta realidad, *qué utopía resultaba la realización del primer Encuentro Nacional de San Antonio. Hoy ya se está organizando el cuarto*, un evento que está instalado, que es esperado (*Encuentro*, N° 1, 1994: 26).

Creemos haber reconstruido algunos aspectos de las experiencias organizativas y vinculares de los sujetos que protagonizaron el nacimiento del ENCSAA entre los años 1991, 1992 y 1993. Pasemos ahora a caracterizar los rasgos de la *oferta cultural* de esta primera etapa en el ENCSAA, que constituye la otra dimensión distintiva de lo que llamamos la *forma-encuentro*.

## b. Oferta cultural

Ya hemos mencionado la intención fundacional de exploración de otras maneras de vivir el arte. Aparece en el material documental un especial hincapié en la conjunción de las distintas disciplinas artísticas. Las que más se manifestaban eran la danza, la música y las artes plásticas, estas últimas en el espacio de la feria de artesanías, que desde un inicio tenía su lugar.

Varias de las expresiones exploraban en el campo de un folklore alternativo, que buscaba fusión con otros campos musicales y dancísticos, en algunos casos con la recuperación de las raíces indígenas. Sin embargo, la propuesta en tanto oferta cultural exponía una gama donde también había agrupaciones ligadas a los modelos clásicos del folklore; participaban numerosas academias, tipo de espacio cultural que a través de los años dejó de asistir al evento<sup>24</sup>.

Incluso el mismo núcleo organizador de estos primeros ENCSAA, en la figura de la Academia de Danzas La Candelaria, todavía estaba transitando su búsqueda y transformación. El afiche de difusión de los primeros ENCSAA contiene la figura tradicional de una pareja de baile: un gaucho y una ‘china’, con sus atuendos típicos. Esto demuestra que *coexistían signos de ambas corrientes del folklore*.

De modo contundente el arte era definido –según consta en los documentos de la época– como una actividad no reservada con exclusividad a un sector privilegiado y dotado de condiciones ‘naturales’ para su ejercicio –representación dominante en espacios como los festivales– sino a partir de un *criterio democratizador*: como una actividad inherente al ser humano<sup>25</sup>.

Aparece el artista interpelado en relación a *su forma de vida*, en tanto *ser humano*, referencias que ligan el arte a la vida cotidiana y que, de alguna manera, ‘bajan’ al artista del escenario para situarlo entre las demás personas, en condición de paridad. Hay aquí una crítica indirecta a la concepción del artista en tanto intocable e inaccesible, ‘estrella’ del espectáculo del folklore joven.

Luego volveremos al ENCSAA para observar cómo –en el año 2000, momento de balances– los distintos aspectos fundacionales que analizamos en este apartado se fueron desplegando de diversas maneras, no sin momentos de tensión.

### **3.2. 1991, Villa del Dique: nació otro Encuentro, esta vez... competitivo**

En la historia del que hoy conocemos como Encuentro Cultural de Villa del Dique reconocemos cuatro etapas: *etapa 1* (1991-1993), organizado por la Escuela de Folklore de Villa del Dique donde prevalece la *forma-competencia*; *etapa 2* (1994-2000), organizado por el Grupo Daniel, donde asume el *formato-Encuentro*; *etapa 3* (2000-2010), de *no-realiza-*

*ción del Encuentro* y la *etapa 4* (2010-...), de re-edición del evento con fuerte inserción local.

Abordamos aquí la primera etapa. En 1991 fue bautizado como Encuentro Competitivo de Danzas Folklóricas de Villa del Dique.

#### *a. Aspectos organizativos-vinculares*

En esta etapa fundacional el evento era organizado por la Escuela Municipal de Folklore. Es decir, el EC se realizaba dentro de la órbita del gobierno local, en relación de dependencia con aquel. Y por él era también financiado.

Aquellos primeros Encuentros tenían la forma de las *competencias* que –como mencionábamos en apartados anteriores– de manera generalizada se desplegaban en el territorio de la provincia. Las mismas –en el caso del Encuentro Competitivo de Villa del Dique– estaban reguladas por los artículos de un *reglamento*.

Esta normativa reforzaba un tipo de *institucionalidad cerrada* muy concreta, específica, que delimitaba tiempos, espacios, roles, formas y actividades, modalidades de participación autorizadas con precisión, enmarcando y limitando las posibilidades de acción. Citamos a continuación algunos fragmentos de artículos que ejemplifican lo anterior:

Art. 04: Cada delegación zonal deberá estar integrada con un mínimo de doce (12) participantes *y un máximo de* treinta y tres (33), debiendo participar en un mínimo de diez (10) rubros (...)

Art. 09: Tendrán acceso gratuito al lugar *únicamente* los *componentes* de las delegaciones, los que presentarán cada día de la competencia el correspondiente *credencial*.

Art. 18: Cada participante podrá participar *en una sola categoría* (...) ESTO SÍ (...) ESTO NO<sup>26</sup> estará permitido... (Estatuto ECVD, 1991-1993).

Cabe mencionar el *carácter protocolar* que emana de distintos documentos y que se percibe en una simple observación en la elección de la tipografía en materiales de difusión (observar Figura 1 en siguientes páginas). Esta tendencia se expresa también en la costumbre –en estos primeros Encuentros Competitivos– de realizar las aperturas de los eventos con características *solemnes y estereotipadas* como la entonación del

Himno Nacional Argentino, el Himno del Encuentro, seguido por palabras de apertura de autoridades y contando con la presencia de banderas y estandartes.

Al igual que en el ENCSAA, los artistas participaban por medio de *delegaciones*, que solían representar a una ciudad o pueblo<sup>27</sup>. En casi todos los casos parece tratarse de academias o escuelas municipales con características semejantes a la de Villa del Dique. Las denominaciones de todos –aludiendo a la patria, por ejemplo– nos llevan a suponer que constituían espacios ligados a la visión más tradicional del folklore.

En esta primera etapa, la red inter-actoral en que participaba el Encuentro estaba definida por su pertenencia a la órbita municipal de la ciudad. Y por los circuitos de competencias de danzas en el territorio nacional.

En el articulado del reglamento también pueden percibirse aspectos relacionados al *contexto físico* en que se desarrollaban las actividades durante los días de competencia y determinadas características de los momentos que se compartían, como aquellos vinculados al *alojamiento* y a la *alimentación*: “Art. 10: Recordamos que el alojamiento será en el Parador Almirante Brown<sup>28</sup>, que consta de dormitorios para niñas y dormitorios para varones, desayuno y almuerzo servido por *mozos* en el mismo lugar” (Estatuto ECVD, 1991-1993).

*Distintas formas de participación* pueden ser leídas en este artículo en conjunción con los anteriores documentos que vienen siendo citados. Estaban los artistas, los jurados, las autoridades de la ciudad y del concurso, los abanderados y –como figura en el artículo 10– personas que participaban desde un rol de trabajadores *al servicio de otros*, como los *mozos*.

Había otra instancia fundamental desde donde se formaba parte del evento. Como en el caso de los primeros ENCSAA, quienes sostuvieron la organización de estas primeras ediciones eran los miembros de la Comisión de Apoyo: los padres y madres de los alumnos de la Escuela<sup>29</sup>. Eran familias enteras o casi enteras las que participaban de alguna manera en la Escuela de Folklore y, por ende, en los Encuentros. Cada uno desde su rol. La cuestión del *vínculo familiar* y los *afectos* era un motor fundamental en el desarrollo de los mismos, al igual que ocurría en San Antonio.

## b. Oferta cultural

Las competencias en el ECVD entre los años 1991 y 1993 se desarrollaban específicamente en torno a la danza folklórica, aunque también existían los rubros para el canto, recitado e interpretación instrumental, en otro nivel de importancia<sup>30</sup>. Algunos artículos del capítulo III del estatuto son ilustrativos del nivel de *especificidad* de la normativa en lo concerniente a la danza:

Art. 24: DE LOS MALAMBOS: (...) teniendo *un tiempo establecido* como mínimo de dos minutos y un máximo de tres minutos, podrán ser acompañados por bombo, guitarra, o grabaciones sin marcar repiques, *acompañamiento liso y uniforme*. Se deberán *evitar* zapateos con giros, saltos arabescos y todo aquello que *deforme* la mudanza y los jurados tendrán en cuenta *variedad, justeza, etc.*

Art. 30: EL CANTO: Los solistas de canto deberán permanecer solos arriba del escenario (...) se deberá interpretar una sola canción del repertorio folklórico argentino. La Mesa de Jurados tendrá en cuenta afinación, dicción, pronunciación, etc., y el vestuario *deberá* estar acorde a la zona de la canción.

Art. 35: (...) aquellos que demoren su participación estarán expuestos a la *descalificación* o perdiendo su turno *sin derecho a reclamo* alguno (...). (Estatuto ECVD, 1991-1993).

Puede percibirse lo *estricta y rigurosamente regulados que estaban los cuerpos* sobre el escenario. Los artistas tenían que seguir los deberes estipulados o quedaban *descalificados* de la competencia.

En cierto sentido, tal vez esto respondía a una búsqueda de orden en el evento; desde otro criterio, quizás la intención era la perfección en los movimientos y la interpretación de la música, *perfección que respondía a un ideal*, un *modelo* determinado al cual se debía responder con autenticidad. En cualquier caso, evidentemente estaba acotada la expresión libre de sentimientos y de gestos que se relacionaran con los distintos estímulos del presente de aquellos niños y jóvenes. Y si en el caso del ENCSAA, siguiendo a Sennett, primaba el rasgo organizativo de *especificidad incompleta* como posibilitador de improvisación, ensayos y cooperación por parte de los sujetos, en este Encuentro Competitivo funcionaba una modalidad en sentido opuesto, un *exceso de especificación* de la acción.

También otros aspectos de la performance artística eran estipulados en esta primera etapa, como la vestimenta:

Art. 28: (...) Para avalar la *veracidad* coreográfica, los delegados podrán presentar la *documentación* respectiva de cada danza a la Mesa de Jurados<sup>31</sup>.

Art. 29: Los tocados y accesorios deberán estar *acordes* a la época y no se aceptarán estilos, ni modismos, ni nada que *deforme* lo netamente tradicional (Estatuto ECVD, 1991-1993).

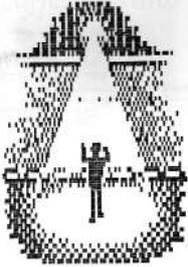
Podríamos sugerir que reaparece –en esta cristalización del ‘deber ser’ en las danzas folklóricas en este Encuentro Competitivo– la alusión propia del discurso de represión cultural de los 70, que consideraba de influencia negativa y anti-patriótica a todo lo que presentara innovaciones a las tradicionales manifestaciones del ‘ser nacional’. El ideal de folklore predominante en esta etapa asumía muchos de los rasgos del “paradigma clásico del folklore” (Díaz, 2009), el cual tenía fuertemente de tonalidades monocromáticas la vivencia de la danza en aquellos primeros años de los 90 en la ciudad calamuchitense.

En otro sentido nos preguntamos: ¿Qué se premiaba en estas instancias? Se otorgaban trofeos a los premiados (art. 20 del estatuto), pero además estaba en juego la posibilidad de integrar –para las delegaciones de la zona de Calamuchita– la “Delegación Oficial de Calamuchita para representar al departamento en ECONAFI” (Art. 19 del estatuto) (Estatuto ECVD, 1991-1993). “ECONAFI” es la sigla correspondiente al Encuentro Competitivo Nacional de Folklore Infantil que todavía se realiza anualmente en el mes de septiembre en Villa General Belgrano. La mención a esta competencia en el estatuto refuerza la impronta que este tipo de eventos competitivos tenía en la región, la provincia y el país.

Observemos ahora la siguiente imagen, correspondiente a la cartilla gráfica desplegable, material de difusión del 2º Encuentro Competitivo:

Imagen 2. Programa del 2º Encuentro Competitivo de VdD

**2do.**  
**Encuentro**  
**INTERPROVINCIAL**  
**COMPETITIVO**  
**DE**  
**FOLKLORE**  
**Villa del Dique 1992**



**7 - 8 - 9 agosto**  
**en**  
**salon municipal**

**2do. Encuentro Interprovincial Competitivo de**  
**FOLKLORE**  
**7, 8 y 9 de agosto 1992**      **Villa del Dique**

**VIERNES 7 - 8 - 92**

*14 A 18,30 Hs. Llegada delegaciones*

*19 Hs. Concentración delegaciones en Salon Municipal para competencia con: banderitas, dos, estandarte, pisanito y gauchito.*

*19,30 Hs. Presentación de Banderitas Apertura.*

1) 20 Hs. Eleccion de Pisanito y Gauchito	
2)	Conjunto de Danza Menores
3)	Pareja de Danzas Infantil
4)	Solista de Canto Mayores
5)	Conjunto de Malambo Infantil
6)	Recitado Drólio Infantil
7)	Conjunto de Danzas Estilizadas Menores
8)	Duo o Conjunto de Canto Menores
9)	Solista de Malambo Infantil
10)	Conjunto o Duo Instrumental Mayores
11)	Solistas de Malambo Mayores

*02 Hs. Estimado PEÑA LIBRE*

**SABADO 8 - 8 - 92**

*18,30 Hs. Concentración y desfile al Lugar de la competencia ( a confirmar )*

*19,00 Hs. Inicio de la Competencia*

1)	Eleccion de Danosa y Pisanito Infantil
2)	Conjunto de Danzas Mayores
3)	Parejas de Danzas Infantil
4)	Solista de Canto Menores
5)	Conjunto o Duo de Canto Mayores
6)	Solista de Malambo Ficial
7)	Conjunto de Malambo Menores
8)	Conjunto de Danzas Estilizadas Mayores
9)	Solista Instrumental Mayores
10)	Solista de Canto Infantil
11)	Solista de Malambo Menores
12)	Pareja de Danzas Menores
13)	Conjunto de Malambo Mayores

**02 Hs. Estimado PEÑA LIBRE**

**DOMINGO 9 - 8 - 92**

*11 Hs. Concentración para desfile ( a confirmar y obligatorio )*

*12 Hs. Arreglo de todas las delegaciones, con canto y danza.*

*15 Hs. Iniciación de la Competencia Finales o desempate*

1)	Conjunto de Danzas Infantil
2)	Solista Instrumental Menores
3)	Pareja de Danzas Mayores
4)	Contra punto de Malambo Menores

*19 Hs. Entrega de Premios*  
*20,30 Hs. Despedida*

Este folleto fue elaborado y diagramado por Alberto Angiorani.

Deteniéndonos en la imagen central, se percibe —aunque de manera confusa— un sujeto en el centro de la escena, de pie y con los brazos en alto. Pareciera ser un presentador o un cantor de un espectáculo, que podría estar siendo iluminado por un proyector de luz, debido al cono blanco que lo lleva a destacarse en el fondo negro. Es la imagen del escenario, del espectáculo y de la experiencia del artista presentándose para un público que no está en el campo de visión. Cabe destacar la soledad del sujeto, que llama la atención en contraste con el arte de los materiales gráficos de los Encuentros actuales, plenos de colores y cuerpos —en plural— en movimiento e íntimo contacto.

La lógica de la competencia estaba emparentada profundamente con la modalidad de la distancia espectacular. Quienes no competían, participaban desde una butaca como consumidores del arte que se les era ofrecido. La relación estaba atravesada por la mediación del escenario y la iluminación que resaltaba el sector del artista.

Lo competitivo está, a su vez, intrínsecamente relacionado con el exitismo y la meritocracia, que suponen un predominio de valores aso-

ciados a la capacidad individual. Y roza críticamente el terreno de la discriminación. Algo de esto configuraba cierta experiencia artística de conflicto en la zona de Calamuchita, como puede observarse en las palabras de Roberto La Rosa:

Se va Bello porque no le conviene más. (...) había una relación cuando él se fue, de mucha bronca. Porque VdD estaba como en el marco de *los negritos*. Bello se quedó con Villa General Belgrano, donde facturaba. Villa General Belgrano es de *los gringos*. Acá en el Valle, *la negrada estaba de Santa Rosa para allá* [pronuncia 'negritos' y 'negrada' con tono de ironía]. Esto es así. A mucha gente no le gusta pero... (...) Yo bailé en el ballet de V.G.B. mucho tiempo, pero nosotros cuando entrábamos allá *éramos re discriminados*. Sí, primero íbamos *a las filas de atrás*, pero después nos convocaban ¡porque éramos buenos! Entonces terminábamos bailando *adelante* y les dolía en el alma que los de Embalse y VdD les bailen en *las primeras líneas* de Villa General Belgrano. Y, *hay competencia, hay tirantezas, hay tensión* (E7, 07/09/12).

La lógica espectacular en el arte encontraba condiciones para potenciar actitudes de separación y de discriminación. No significaba lo mismo para los sujetos estar en *primera* o en *segunda fila*. Estos lugares estaban en tácita disputa, cuestión inherente a la competencia, donde importa la imagen que mayor visibilidad alcance.

Así, *triunfar* y *exponerse* a las miradas de los demás se transformaba en el principal objetivo de las competencias en detrimento de la cuestión ética y vincular que pasaba a un segundo plano. Estas aparecen –normativizadas, también–, en la figura de dos artículos que pre-escribían sobre la amistad y otros valores:

Artículo 22: Se elegirá al MEJOR AMIGO y para ello cada delegación presentará un postulante (...)

Artículo 40: Se entregará también un *trofeo* para aquella delegación que por simpatía, participación en las Peñas, compañerismo y solidaridad, etc. (...) (Estatuto ECVD, 1991-1993).

La amistad, la solidaridad, la simpatía y el compañerismo parecerían ser propuestas aquí desde la misma modalidad *competitiva*. Como *rubros* –también regulados– en los que se podía *ganar* o *triunfar*; logros que podían asimismo ser intercambiados por los objetos-trofeos.

A pesar de las múltiples *mediaciones* propias de la experiencia del Encuentro Competitivo de Folklore de Villa del Dique entre los años 1991 y 1993 –la mediación del dinero, de la lógica espectacular (entre los artistas y el público), las separaciones que provocaba la competencia y el tipo de institucionalidad fija, sobre-especificada y solemne, la distancia entre el presente de los participantes y el mito construido en base a un pasado y un lugar añorados– que podemos pensar como terrenos de jerarquizaciones y quizás ‘desencuentros’, también en estos eventos competitivos tenían lugar instancias de *libre expresión* y de establecimiento de *vínculos* de *amistad* o *compañerismo* que formaban parte de la oferta cultural del evento. Como comenta Roberto ‘Chiqui’ La Rosa:

Todas las delegaciones con bandera y estandarte desfilaban por las calles del pueblo. Eso generaba el domingo al mediodía un *ruido... increíble. Hermoso. Íbamos todos al camping a comer un asado. (...)* El de Villa del Dique *era distinto*. Todo el mundo nos decía. Porque *era el único lugar donde terminaba el concurso y ¡se armaba peña! ¡Se armaba joda!* (E7, 07/09/12).

Lo que se rememora con emoción –la instancia de intervención de las calles del pueblo, en la que todos se encontraban para almorzar– era, justamente, *el momento quizás más alejado de la competencia*.

A su vez, también tenía lugar la *fiesta*. Aunque estuviera delimitada a un espacio-tiempo preciso, como una *concesión* otorgada a los jóvenes en el marco de la competición. Permiso que, sin embargo, era apropiado de modo contundente por ellos:

Inv.: ¿Y Bello de alguna manera permitía esto?

Roberto: Me parece que *lo trascendía*. (...) Sobre todo por la fiesta que se daba. Porque nosotros *habilitábamos...* Había *muy buena onda*. *Nosotros nos sentíamos anfitriones* (E7, 07/09/12).

La fiesta parece haber propiciado el *mutuo conocimiento* y disfrute compartido entre los jóvenes de distintas delegaciones y era la ocasión donde, por ejemplo, podían fluir expresiones musicales diversas. La experiencia en estos primeros años del Encuentro Interprovincial Competitivo estaba atravesada por ciertas –y tímidas todavía– influencias que sonaban a otra cosa. Y, más importante quizás, que invitaban a la fiesta.

Quienes habilitaban y oficiaban de anfitriones de la fiesta tenían un papel fundamental. Eran los mismos alumnos de la Escuela, que contaban con el apoyo de sus padres. Como en el caso del ENCSAA, también en Villa del Dique el Encuentro se propiciaba por una *matriz vincular* primera, tejida entre los vecinos del lugar. Cabe mencionar que estos lazos de vecindad eran posibles en el marco de las políticas de recuperación de los barrios y territorios pequeños como ámbitos de socialidad, que tuvieron lugar a partir del retorno de la democracia.

Entre 1991 y 1993 la Municipalidad de Villa del Dique (y en épocas anteriores) había gozado de solvencia económica. Hacia 1994 atravesaba una crisis importante que marcó la separación de Antonio Bello de la dirección de la Escuela Municipal de Folklore. Su partida del rol de profesor dejó el lugar de gestión vacante y posibilitó a partir de allí un proceso de cambio.

El acápite siguiente pretende orientar la atención –por un momento– hacia otro escenario de construcción cultural, esta vez en la ciudad de Córdoba y fundamentalmente en el espacio cultural denominado Taller del Sol. Luego volveremos a la historia de los Encuentros de Villa del Dique y de San Antonio.

### **3.3. El Taller del Sol: un punto crucial de encuentro en la gran urbe**

El Taller del Sol (en adelante, “TS”), creado en 1993, fue un espacio cultural de formación en danzas folklóricas en la ciudad de Córdoba. Al principio comenzó con un pequeño grupo de jóvenes, a cargo de la profesora Andrea Llobeta, que se reunía los viernes a la noche a bailar en ámbitos áulicos de la Facultad de Filosofía (Casa Verde). Dos años después, el número de asistentes había crecido de manera llamativa.

Las condiciones de gestión eran precarias. La Facultad de Filosofía –si bien cedía el espacio físico– no brindaba mayor apoyo, así como tampoco lo hacía el Centro de Estudiantes. Era el interés de estos jóvenes el que lograba sostener el espacio. Manifiesta Aldo Corso, músico y participante de aquella época: “porque el Pato [se refiere a Patricio Yacante] fue ‘el militante’. Como a la noche no siempre había gente que te abriera los lugares o que tuvieran grabador entonces el loco vivía ahí cerca de la vía y él movía sus aparatos, iba y venía” (E17, 20/08/2011).

El proyecto se sostenía a partir de una política de *autofinanciamiento*

que se lograba mediante la realización de peñas. Con el dinero que se recaudaba se pagaban los sueldos de los profesores y se realizaban seminarios y talleres especiales, así como parcialmente se solventaban los viajes que realizaban a EC en distintos puntos del país.

Cabe destacar la manera horizontal con que se organizaba el TS, cuestión que propiciaba discusiones hacia el interior del grupo coordinador: “Todos estudiantes, todos *con mil ideas de horizontalidad*... era una estructura bien *horizontal*... (...) *Era una anarquía*. Teníamos que hacer algo y era una anarquía total. *Era difícil organizarse*” (E10, 09/11/2012).

La idiosincrasia del espacio institucional en que se desarrolló, la UNC, aportó la confluencia de estudiantes de las distintas provincias del país. Esto generó, como explica Karina Rodríguez, una experiencia muy enriquecedora:

Se fue dando así, en un mar de *conjunciones* de cosas, porque estar en el Taller del Sol, creo yo, que no fue una casualidad, fue un momento muy especial, como te decía antes, del *ingreso del folklore a nivel universitario*, pero es como que *se masificó*. Empezaron las peñas en el Comedor, como que *se empezó a conocer esta vertiente del folklore* de la gente que venía de las provincias del interior pero que lo trataba de *re-significar acá en el cemento de la gran urbe*. (...) La mayoría era así, *habían venido a estudiar, traían su musicalidad, sus costumbres de sus pueblos* (E2, 05/02/2012).

Como expresa Rodríguez, también confluían búsquedas artísticas desde la danza por un lado y la música por el otro. Entre los músicos que solían frecuentar el Taller del Sol fueron nombrados los integrantes del Dúo Coplanacu, Raúl Carnota y Raly Barrionuevo. Algunos iban a tocar y otros, como en el caso de Barrionuevo, iban a aprender a bailar.

Y me parece que lo que fue mágico e impensado fue que *empezáramos a bailar lo que ellos tocaban*. Esa *conjunción* que se fue armando casi sin darnos cuenta fue maravillosa. (...) que nosotros encontráramos *eco*, poder embelesarnos con *bailar algo que nos gustaba*. ¿Me entendés? Porque si no antes bailábamos los discos de los Hermanos Ábalos que eran muy didácticos y muy copados también y aprendíamos la forma estructurada de las danzas pero bueno... Estos nos proponían *otra* cosa (E2, 05/02/2012).

Este encuentro entre músicos y bailarines estaba en sintonía con uno de los senderos de exploración del MAPA, en torno a vivencias que integraran distintas expresiones artísticas. No solo el arte de los músicos incidía en las formas de danzar, también las nuevas prácticas de los bailarines comenzaron a afectar el mundo de la música.

El fenómeno del TS estuvo así imbricado con el hecho de que también *empezaran a transformarse las peñas universitarias*. Roberto Cantos (miembro de Dúo Coplanacu), en una entrevista, compartía su mirada al respecto<sup>32</sup>:

Cuando nosotros hemos empezado a cantar *no bailaba nadie*. Eran las *academias* de chicos, con sus trajes, con sus padres atrás y era eso la danza, *limitarse a eso*. Y ha habido gente como Juan Saavedra, Silvia Zerbini, el Negro Valdivia, que le han puesto *otra impronta*. Que han empezado a hacer *talleres* de folklore, de danza y han empezado a darle *soltura, libertad* y a *desmitificar esto de bailar folklore*. Y ha habido una gran *crisis, transformación...* Nosotros ahora, hoy por hoy, a donde cantemos *se llena de gente bailando y de gente que baila muy bien y de gente que baila muy mal*. (...) *Hoy por hoy una Peña es un evento donde se baila y donde se canta* (E18, 16/08/2011).

El TS probablemente fue una de las ‘puertas’ de *ingreso masivo del folklore a la UNC*. La experiencia no se limitaba solamente a la Facultad de Filosofía sino que se crearon otros talleres en distintos ámbitos de la ciudad universitaria<sup>33</sup>. Estos espacios daban sustento material a una tendencia folklórico-cultural que había logrado interesar profundamente a ciertos sectores de la juventud universitaria. Así lo recuerda Corso:

En verano a la noche, vos salías de la facultad y se *movían* 200 almitas ahí *dando vueltas*. No, *era una cosa hermosa*. (...) y además había un *fluído* entre la gente de *San Antonio*, la gente de *Córdoba*, se *movía...* No, *fue mágico ese tiempo* (E17, 20/08/2011).

Llama la atención el *dinamismo* con que recuerda el entrevistado esta etapa. Todas sus expresiones hablan del *movimiento* y la *fluidéz*. Probablemente la horizontalidad, la libertad y la recreación de ciertos códigos, la actitud de exploración y de búsqueda, la ausencia de dogmatismos y de reglamentos eran aspectos que posibilitaban este ‘contagio’ y esta masividad. Y también la *pertenencia* a un grupo social, en

torno al cual se daban *adhesiones* desde las *emociones* y los *sentidos* de aquellos cuerpos en danza.

Observemos algunas *innovaciones* que a nivel *pedagógico* empezaron a implementarse. Las clases en el Taller, por las características masivas que habían adquirido, eran llamadas ‘peñas didácticas’, denominación que deja entrever un *componente festivo y de disfrute* en la enseñanza-aprendizaje. Hacia el año 1997 contaba con 350 personas participantes, aproximadamente, y no solo asistían universitarios, sino también estudiantes secundarios, trabajadores, docentes y desempleados (*Encuentro*, N° 7, 1997: 9). Este crecimiento cuantitativo llevó a los profesores a organizar niveles y una metodología de trabajo con ‘monitores’ que, con carteles, iban indicando a los distintos grupos la danza que se bailaba<sup>34</sup>.

En este marco se dio un proceso de *reflexión* en torno a una *nueva propuesta pedagógica*. Karina Rodríguez afirma:

Entonces ahí fue *un parate*. (...) Fue un decir ah, hay que hacer algo para que el otro también lo pueda *disfrutar*. Y ahí me parece que empezaron *las primeras charlas con la Vieja* [se refiere a Zerbini], *qué es lo que estamos haciendo, cómo lo estamos haciendo*. (...) Fue *sin querer queriendo* generar una metodología donde 200 personas pudieran aprender *algo básico*, se llevaran un gato, se llevaran una chacarera (...). Cuando el Curita lo *enunció* una vez yo dije ‘¡chau! ¡Esa es la base!’ (...) Y yo dije *esas son, así estamos armando, así se estructura la clase, nosotros empezamos por lo expresivo, abordamos lo rítmico y después seguimos por lo coreográfico*. Se fue armando como una metodología (E2, 05/02/12).

Es decir, no había intención de transmitir mucha información o que resultaran bailarines competentes. Solo lo básico, herramientas mínimas para que esos jóvenes pudieran bailar en una peña y *disfrutar*. Era una *apuesta democratizadora* de la danza, en tanto permitía que muchas personas accedieran al bailar, sacándola de la órbita de los artistas profesionales para devolverla a las *personas comunes*.

De alguna manera aquellas *exploraciones* y *búsquedas* que los protagonistas del MAPA habían iniciado pocos años antes en respuesta al abandono de la adhesión de las experiencias de las formas folklóricas tradicionales y comerciales, empezaban a ser *racionalizadas*. Y los aprendizajes que estaban ‘cosechando’ de la práctica, a ser *conceptualizados*. Pero, cabe aclararlo, primero fue la experiencia y luego el discurso. Ro-

dríguez advierte que –lo *enunciado* por Alejandro Sánchez– ‘ponía palabras’ a lo que *efectivamente venían haciendo*.

Este proceso reflexivo tuvo un motor indiscutible en la vinculación que los artistas tuvieron con la Universidad Trashumante<sup>35</sup> –nacida en estos mismos años– y su principal ideólogo, el sociólogo Roberto ‘Tato’ Iglesias. Roberto La Rosa, participante y profesor del TS y del ECVD, expresa en relación al referente:

Nos presentó a Paulo Freire, (...) ‘este es el reconstructor del sueño que hablaba de que *hay que re-lanzar el mundo*, que hay que *re-cantar el mundo*, que hay que *re-escribir el mundo...*’ Hubo *explosiones y explosiones. Salimos distintos de ahí* (NdC13, 14/09/13).

El TS aparece en aquella coyuntura de la ciudad de Córdoba en interacción también con otros espacios como las Peñas de la Cripta, las Peñas del Comedor Universitario, El Taller de Resistencia Cultural (TARCU) del Centro de Residentes Correntinos Cohen Botá, entre otros. Una red inter-actoral que participaba también en la red de EC iniciada por el MAPA<sup>36</sup>.

La influencia de estas búsquedas también llegó a Villa del Dique. Para entonces, Roberto La Rosa se había mudado a vivir a la ciudad de Córdoba, aunque seguía formando parte de los ballets de la zona de Calamuchita. Él empieza sus estudios en la UNC y hace contacto con músicos, bailarines y espacios culturales (entre ellos el TS) que fueron importantes influencias en su formación:

Conozco docentes. (...) En la fundación de Radio Nacional, en los sub-suelos de Radio Nacional. Había un movimiento re lindo ahí. Ahí había hecho un movimiento el Ica Novo, que fue... ‘El campo’ se llamaba (...) Había muchísimos talleres ahí. (...) Córdoba era un *boom folklórico...* estaba iniciándose *el mundo de las peñas...* (E7, 07/09/2012).

Estos formatos de talleres seguramente constituyeron para el bailarín ‘aires frescos’, nuevos, en relación a la rígida estructura escolarizada de academia y a las competencias que había vivido en Villa del Dique. Los talleres abrían el espacio a la espontaneidad, a la búsqueda personal desde adentro hacia afuera.

En el año 1995, paralelamente en Villa del Dique empezaba una nueva etapa del Encuentro, con la herencia de la Escuela dirigida por

Antonio Bello pero sin su figura. Roberto hacía de intermediario entre este espacio cultural –ahora huérfano de su creador– y el circuito del folklore en Córdoba. Para el 4° ECVD (1995) una delegación del Taller del Sol se hace presente en el ECVD:

Yo estaba acá en el Taller del Sol y les contaba allá cómo se bailaba. Proponía cosas y todos me miraban, me miraban... (*y decían*) ‘¡Qué boludez está diciendo!’ Cae el Taller del Sol a VdD, dos colectivos. *80 personas bailando en la orilla del lago* en el ECVD, *descalzos y desaforadamente*. ¡Los chicos de VdD no lo podían creer! El Diego Marin, yo me acuerdo, estaba en éxtasis. (...) cuando le cayó la ficha me decía: ‘Chiqui esto es increíble, es increíble’. Ponerse a bailar *toda la noche*, ponerse a *improvisar* (...) y el Diego mandarse al medio a improvisar en el piso, imagínate ¡era el sumun del sumun! *Les partió la cabeza, nos partió*, nos partió (E7, 07/09/2012).

Probablemente, lo que los ‘sacudió’ fue el asistir a la posibilidad de otra vivencia del folklore que movilizaba su deseo y su necesidad de expresión genuina como jóvenes de mitad de la década de los 90. Una danza *desaforada* rompía con los moldes. No había medidas, ni límites, ni estatutos, ni modelos para la expresión. Esto dejaba un gran espacio abierto para otros flujos de experiencias, otras formas de sensibilidad.

Regresemos entonces ahora a la historia del ECVD, donde se observan profundas transformaciones tras las influencias suscitadas a partir del contacto con la red de talleres y EC de Córdoba y de otras provincias.

### 3.4. Segunda etapa del Encuentro de Villa del Dique

En esta segunda etapa de la historia del ECVD (1995-2000), sus hacedores van tomando decisiones y transformando, paulatinamente, la experiencia. Organizamos este apartado en un sentido cronológico donde son caracterizados los cambios y continuidades que tuvieron lugar: en lo organizativo, vincular y también en la oferta cultural artística del espacio cultural.

En la misma época en que Bello se separa de la Escuela de Folklore –en 1994– ocurre un acontecimiento sorpresivo que también afecta profundamente al grupo de alumnos: muere Daniel La Rosa como consecuencia de una enfermedad, uno más de los hermanos La Rosa y de los amigos y vecinos que integraban el espacio cultural. A raíz de estos hechos, en el año 1994 no se realiza ninguna edición del Encuentro.

Un grupo de los jóvenes participantes decide asumir la conducción del espacio formativo en danzas, pero a partir de nuevas definiciones. Como primera medida eligen una nueva denominación; la antigua Escuela pasa a llamarse Taller de Folklore Daniel, en homenaje al alumno fallecido. El cambio de ‘escuela’ a ‘taller’ seguramente –consciente o inconscientemente en ese momento– estaba asociado a un cambio en la concepción pedagógica de la transmisión de la danza folklórica<sup>37</sup>.

La presencia de la Municipalidad como institución de pertenencia constituye una continuidad con la etapa anterior que se mantendría durante algunos años. El Taller Daniel era, entonces, un taller municipal.

Dos de los hermanos La Rosa, Alicia y Roberto, deciden conducir la participación del grupo que había quedado huérfano, sin profesor y sin proyecto:

No teníamos dónde ensayar, nadie nos daba bola, éramos muy pocos los que quedamos (...). Fue interesante, porque también empezamos nosotros a *explorar* un cacho. (...) Y ahí nos prestan la confitería del camping. Empezamos a hacer y se llenó el Taller. Fue algo muy increíble, de tener poquitos alumnos a tener así, grupos de adultos, 30, grupos de chicos chiquititos, 50, yo tengo una grilla, yo me puse a hacer fichas de seguimiento... Muy lindo trabajo hicimos ahí. Muy lindo trabajo. Se fortificó un grupo increíble y ahí es cuando se decide volver a hacer el Encuentro (E7, 07/09/2012).

Los miembros de la anterior Comisión de Apoyo que –como observábamos en la primera etapa– se encargaba de todos los preparativos, a partir de esta segunda pasan a ocupar un lugar secundario debido al mayor protagonismo de sus hijos en lo organizativo. Así lo expresa Olga Marin:

Y después ya eran los mismos chicos que daban folklore, fueron cambiando también el estilo, *ya no era el tradicional sino el que ellos hacían*. Pero nosotros seguimos trabajando igual. *Seguíamos apoyando a los chicos*, nos gustaba lo que hacían y ya después *al final cuando los chicos crecieron empezaron a hacerse cargo ellos* (...) *Nosotros los apoyábamos desde más lejos* (E6, 09/09/2011).

Podemos observar que los *afectos* seguían siendo un sostén fundamental en la experiencia. Y la *proximidad* de estos vínculos incidía también en que el grupo tuviera un fuerte *componente emocional*. Espe-

cialmente a partir del fallecimiento de Daniel La Rosa. Observemos lo que sostiene su hermano Roberto:

Apenas murió mi hermano volvimos a dar clases y *eran muy fuertes* esas clases. *Estaba muy mezclado lo emotivo...* (...) Entonces un día teníamos ensayo el Dani, el Diego Marín, el Walter Barco, el Juan Marco... ¡el Juan Marco *vecino de la infancia!* (...) Entonces por ahí poníamos unas canciones, *nos acordábamos y terminábamos todos llorando. Lloramos mucho juntos, con los chicos.* Mucho, mucho, mucho, mucho, mucho. En un lugar bellissimo que es a la orilla del lago, ponele en un invierno, en donde 'ta la luna gigantesca y *cortábamos la clase pa' ver la luna*, ponele. Era un lugar, *es un lugar muy bello.* (...) *Era muy fraterno. Se construyó un espacio de mucha fraternidad* (E7, 07/09/2012).

No solo aparecen aquí los *afectos* y los vínculos de *proximidad* entre ellos, sino también con *el territorio conocido y compartido*. *Vínculos y lugar* funcionaban como amalgama esencial del grupo. Recordemos que Maffesoli alude a ambos componentes como fundamentales en la congregación de las nuevas socialidades.

Se decide así realizar, en 1995, el 4° Encuentro. Esta vez aparece denominado como 4° Encuentro Interprovincial y Zonal de Folklore. Diversos cambios se observan en relación comparativa con las anteriores ediciones; sin embargo, ciertas características no se modificaron.

Varias delegaciones que solían participar en la primera etapa siguieron haciéndolo, aunque ya no hubiera competencia. Luego, con el tiempo, se fue diluyendo la asistencia de algunos de estos grupos probablemente por los profundos cambios que se fueron suscitando.

En el orden de la disposición de espacios para la pernoctación de los participantes, en este 4° Encuentro se inaugura la posibilidad de dormir en escuelas, como sucede actualmente, donde cada persona lleva su bolsa de dormir y comparte el espacio físico de la escuela con los demás 'encuentristas'. De esta manera se abre la posibilidad a un hospedaje sin costo alguno y que *reúne* a los participantes.

La estética del afiche de difusión de este 4° Encuentro evidencia ciertas continuidades en lo que respecta a la oferta cultural con las anteriores ediciones (observar Imagen 3). De por sí la imagen del gaucho y la 'china' bailando en pareja abierta, con la vestimenta típica del folklore tradicional, muestra la persistencia de la idea del 'pasado gauchesco', también lo hace a idea de 'estampas folklóricas' que remiten a

lo fijo e inmóvil. En el diseño también aparecen símbolos indígenas en el fondo de la imagen, que muestran el importante lugar que empezarían a tener en la estética del Encuentro los pueblos originarios.

**Imagen 3.** Afiche difusión 4° ECVD



Volviendo al texto del afiche, también puede leerse lo siguiente: “Danzas, peñas, espectáculos y amigos”. Sigue persistiendo la danza como la actividad primera. Ahora bien, la mención a las *peñas* marca una importante ruptura con el período anterior. En la primera etapa del Encuentro, si bien las peñas constituían ‘la nota’ que diferenciaba a los ECVD de los demás de la zona, ahora por primera vez eran nombradas, ocupando un lugar resaltado por los nuevos organizadores.

Por otra parte, se incorpora el vocablo ‘amigos’, evidenciando otra intención de ruptura y de cambio. En este sentido, en un cuaderno de notas de uno de los organizadores correspondiente a este 4° ECVD puede leerse el siguiente enunciado: “*No nos interesa el escenario, nos interesan las relaciones que todos hagamos durante el Encuentro*” (Material de Archivo - Notas manuscritas en cuaderno). El eje de la competición y el ‘mirarse’ parece haber sido reemplazado por los vínculos interpersonales.

En la parte inferior del mismo afiche puede observarse la siguiente leyenda: “Encuentro de Folklore de carácter *no* competitivo”. Esta cons-

tituye quizás la ruptura más fuerte y decisiva. La inclusión del *no-competitivos* dejaba en claro que ya no habría jurados, ni estatutos, ni premios, ni normas estrictas para el baile y para la participación. A su vez pasaba a ser un evento gratuito. El Encuentro había cambiado y se inauguraba una nueva etapa.

Los ‘aires frescos’ que Roberto La Rosa había vivido en Córdoba seguramente fueron decisivos en estos cambios. Esto era percibido por sus familiares y demás vecinos y generaba cierta *inquietud* y *disgusto* en ellos por la novedad que expresaba, como cuenta Roque, su padre: “Cuando ellos se van a la ciudad empiezan a conocer la *liberación* de los movimientos de la danza. Claro, la primera impresión de nosotros, *qué asqueroso que es, bailaban descalzos en vez de ponerse las botitas*” (E7, 07/09/2011)<sup>38</sup>.

En el material-*souvenir* (Imagen 4) pueden observarse ciertos cambios que se introducían en esta nueva vivencia en lo atinente a la oferta cultural del Encuentro, a partir de ‘rostros’ de determinados referentes de la música y la danza.

**Imagen 4.** Material-souvenir 4° ECVD



Distintas lecturas pueden efectuarse en base al dibujo. Por una parte, se observa una *apertura* o *ensanchamiento* en relación a qué es considerada música folklórica y popular, esto puede leerse por la pre-

sencia de las figuras de Silvio Rodríguez y de Carlos Gardel, siendo el primero un referente de la Nueva Trova y el último un ícono indiscutible del tango. Esto expresa un claro distanciamiento en relación a los cerrados esquemas en relación a lo tradicional del paradigma clásico. Y aparece un acercamiento a cierto rasgo del discurso del Movimiento Nuevo Cancionero, en torno a la recuperación de la cuestión *latinoamericana* (Díaz, 2009: 209)<sup>39</sup>.

El bailarín argentino Juan Saavedra constituye un referente reconocido por el fuerte distanciamiento con los moldes preestablecidos en el campo del folklore, incorporando elementos de otras culturas y llevando los movimientos corporales a otras posibilidades, mucho más libres que aquellas aceptadas entonces por las academias. También practicó una desestructuración de la vestimenta.

En esta línea, otro elemento significativo que acontece en estos años, más precisamente en 1997, es que el músico Bicho Díaz es invitado a ser padrino del espacio cultural. Nuevamente, la elección de un referente supone una identificación y adhesión a lo que el artista representa, en este caso, probablemente, la difusión de la música de origen indígena en fusión con un sonido eléctrico, además de la manera en que es abordada la profesión por parte del músico humahuagueño.

En 1996 se realiza el 5° Encuentro; en 1997, el 6°; en 1998, el 7°; y en 1999, el 8°. Se sucedieron, así, sin interrupción, en un proceso creciente que dio profundidad a los cambios iniciados en 1995.

Por otra parte, según se advierte en los registros de la época y materiales de difusión, la jornada diurna comienza a tener cada vez más relevancia<sup>40</sup>.

En la documentación de la época puede observarse la diversidad de disciplinas artísticas que son puestas en juego, tanto desde el formato de muestras como de talleres. Empieza a consolidarse el *perfil formativo* del Encuentro. El dispositivo metodológico del taller se impone cada vez más como instancia que reforzaba la apuesta pedagógica hacia otro tipo de experiencia, distinta a la de las academias. Donde la participación, el aprendizaje colectivo, la exploración artística eran fomentados. El público, así, dejaba de serlo con exclusividad, para pasar a ocupar también el rol más activo y dinámico de 'participante'.

En una nota de invitación al 6° Encuentro se observa:

El Encuentro de este año tiene objetivos que persiguen “la *integración*” y “un mayor *compromiso*” de los que estamos viviendo nuestra identidad de sentimientos *populares*. “Integración” porque tenemos que

descubrir que *nos necesitamos unos a otros*, para que este *movimiento cultural* provoque pasos firmes y en donde necesiten *cambios de raíz* se produzcan. Y “un compromiso mayor” en nuestras acciones (...) El Taller Municipal de Folklore Daniel quiere hacer con este Encuentro su pequeño *aporte* creando un espacio para que nos juntemos todos y podamos *reflexionar* sobre los momentos que está pasando el folklore (Documentos históricos, ECVD).

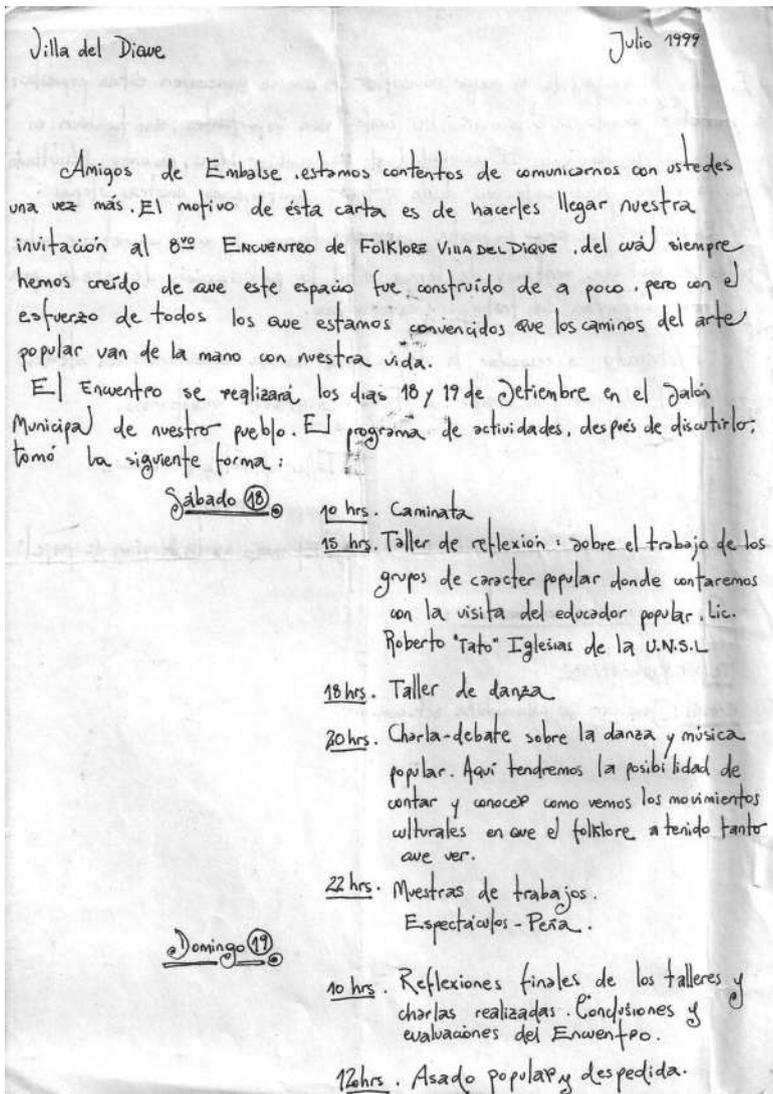
Los protagonistas del ECVD percibían que a su alrededor tenía lugar el desarrollo de una fuerte *experiencia de transformación* en torno al folklore en determinados circuitos no comerciales de la provincia de Córdoba, a la que denominan: *movimiento cultural*<sup>1</sup>. Los jóvenes organizadores de este espacio se sentían incluidos en ella. Y según puede leerse en el texto, en función de esto, el evento tenía sus fundamentos más allá de la reunión que se concretaba cuatro días al año.

Se habían sucedido una serie de desplazamientos: de un tipo de institución educativa formal estructurada rígidamente en torno a la razón, en la figura de la Escuela, hacia una propuesta formativa *amplia, informal y flexible* en el Taller Daniel; de una dependencia a la Municipalidad del lugar hacia una cierta autonomía; de un tipo de evento competitivo que distinguía claramente la participación de los artistas de la del público a un tipo de Encuentro donde se priorizaban *los vínculos y el clima festivo*; de una oferta cultural erigida de manera conservadora en el paradigma clásico del folklore a una propuesta *exploratoria*, más abarcadora en la concepción de lo que es el folklore y ligada a la concepción de participación en un proyecto de cambio social en el marco de lo que se consideraba un *movimiento cultural* mayor.

Estos desplazamientos acercaron al grupo del Taller Daniel a una forma de experiencia donde el *danzar* no estaba separado del *pensar* y el *reflexionar*, sino que empezaban a evidenciarse en conjunción. Se exploraba la vivencia de *un cuerpo como totalidad*: que baila, canta, disfruta, piensa, se relaciona, se organiza.

La carta de invitación al 8° Encuentro y otros materiales de ese año también presentan componentes que fortalecen la idea en torno a la politización del ECVD. Observemos en las imágenes 5 y 6:

Imagen 5. Invitación manuscrita al 8° ECVD (parte 1)



## Imagen 6. Invitación manuscrita al 8° ECVD (parte 2)

En la búsqueda de un mejor encuentro es que se generaron estas propuestas: actividades no sólo en el escenario, las cuales son importantes, sino también en un espacio que tengamos la posibilidad de intercambiar ideas, pasiones, dificultades, etc. para que juntos, cada uno desde su lugar, construyamos nuestras utopías.

Esperamos que esta propuesta para encontrarnos llegue a concretarse entre todos, es así, que sentimos de forma vital la participación de ustedes, para que nos compartan sus trabajos y experiencias.

Volviendo a recordar la alegría que nos da conectarnos con ustedes, es que le dejamos un abrazo a todos, esperando encontrarnos.

Taller de Folklore "DANIEL"

Grupo de trabajo:

"El muro vs la heroína de papel"

- Para comunicarse con nosotros:

Tel.: 03546-497532

E-mail: Jessicar @ calamuchita net.com.ar

Es notoria aquí también la influencia del vínculo con la Universidad Trashumante en este Encuentro del año 1999 y en la politización del grupo<sup>42</sup>:

El Tato nos hace una pregunta que nos quemó la cabeza. *A favor, en contra de quién bailamos... Cómo, con quién, desde dónde...* (...) Y entonces *nos tuvimos que sentar*, tuvimos épocas de mucha rigidez, nos pusimos re bravos, re bravos entre nosotros (...) te *apasionan* tanto estos conceptos y vivíamos en un pueblo y nos re costaba, la vida nos costaba, como grupo, y queríamos ser el militante perfecto ¿viste? Éramos *muy rígidos para el contexto* (E7, 07/09/2011).

Otra influencia fundamental fue el ya fallecido artista plástico santiaguense Rafael Touriño Cantos, quien vivió los últimos años de su vida en la ciudad de Embalse, próxima a VdD. El artista representaba un nexo directo con una experiencia de organización autónoma de artistas independientes de Santiago del Estero en la que habían estado involucrados, entre otros, los miembros del grupo Los Santiagueños. Como explica el artista plástico y protagonista de la historia del ECVD Daniel Marin:

El Rafa tenía un registro de cosas que para nosotros era muy revelador en ese momento. Fotos con Jacinto Piedra... ¡Jacinto Piedra! ¡Fotos en serio! No eran de una revista, reproducidas. El Rafa *era como un nexo* para mí y después para nosotros, para el grupo, era un nexo con una realidad que en cierta forma era lejana y *referencia*. Era *una voz directa* para con eso. (...) *referencia directa* que nosotros estábamos tomando para nuestra vida, *para nuestra elección de ver el mundo* (NdC13, 14/09/13).

Pero eran otros rasgos del artista, más sutiles, del orden de lo cotidiano, los que atraían a los jóvenes:

Yo iba a la casa de Rafa a tomar mate (...) yo llegaba y lo encontraba a él pintando... y él guardaba todo. Yo lo único que quería era ir a verlo pintar y yo llegaba y él guardaba todo (*risas*). Pero lo hacía porque... También es una lectura que hago yo, pero él estaba trabajando y llegaba *alguien* que lo iba a visitar y *él dejaba eso que estaba haciendo para atenderte*. No es que quería ocultar su obra, su proceso de producción, lo que fuera. *No había egoísmo*. Era *cero egoísmos*. Él, *llegabas vos y te preparaba el mate*, te hacía tostadas con queso, con dulce de

leche. Preparaba la merienda y *renovábamos el mate cinco veces hablando*. (...) Lo que yo aprendí de Rafa, más que nada, es *tomarse en serio, pero seriamente el cotidiano* (NdC13, 14/09/13).

Para estos jóvenes que estaban explorando en la senda del arte y construyendo su propia identidad, Touriño Cantos era admirado no solo por su talento en la pintura, sino por su *forma de vida* que se expresaba para ellos en el acto de priorizar el *encuentro* con el *otro* y en los gestos más simples y cotidianos. Este tipo de referentes contrastaba con la figura hegemónica en la Córdoba de los 90, del artista-estrella de los grandes escenarios.

Se habrá notado en la Imagen 6 –nota de invitación al ECVD– la aparición del Grupo El Muro vs. la heroína de papel. Este nuevo actor constituye el mismo grupo promotor del Taller Daniel y organizador de los Encuentros, que había empezado a desarrollar algunas actividades que no se enmarcaban en la cuestión de la danza y que tenían una importante incidencia en la vida política de VdD. Centralmente, por medio de la edición de una revista que se tituló *El Muro vs. la heroína de Papel*<sup>43</sup>.

La denominación de esta publicación refleja la experiencia del ECVD a fines de la década de los 90 (1999-2000). El ‘vs.’ representa la fuerte disputa –política cultural– que tuvo lugar en aquellos años entre, por un lado, el gobierno municipal de entonces, el aparato represivo y otros sectores de poder aliados a él; por el otro, el grupo de promotores del Taller de Folklore Daniel, su producción artística y discursiva a través de la revista. Mientras El Muro puede ser leído como lo instituido, lo masculino, lo implacable, lo macizo, lo indestructible, La heroína de papel remite –podemos decir– a lo femenino y a las armas de la palabra y el arte.

Esta disputa se dio en un contexto de profunda crisis económica y política para los habitantes de Villa del Dique, incluso para muchas familias ligadas a la experiencia del Taller de Folklore. En este marco, el grupo de jóvenes formó parte de una protesta a raíz de un grave retraso en el pago de sueldos a los empleados municipales y algunos despidos ejecutados desde la órbita del intendente. Ellos difundieron su posición, su visión del mundo en el campo de la opinión pública a través de la revista.

La publicación ofrecía un punto de vista crítico respecto a la política de la Municipalidad. Esto suscitó represalias por parte del gobierno. La noche previa al 9º ECVD (año 2000), cuando ya los asistentes habían confirmado su participación, los referentes del Taller Daniel fueron notificados por móviles policiales de que el evento había sido clausurado

por orden del intendente por no contar con la autorización municipal.

El Encuentro Cultural de Villa del Dique, años atrás, había sido declarado de interés municipal; con este reconocimiento los eventos pasan a integrar la agenda cultural y artística, sin precisar otra autorización. D. Marin y R. La Rosa analizan del siguiente modo la situación:

Roberto: Además aquí, en la dinámica del pueblo, es como pedir permiso para hacer el día del pueblo (*risas*), una cosa así.

Daniel: El Encuentro era ya algo instaurado, instalado, necesario y natural. Todos los años se daba, desde que era competencia. El problema surge cuando nosotros *tomamos una postura política dentro del pueblo y nos plantamos y hacemos crítica* (NdC13, 14/09/13).

Paralelamente a estos acontecimientos, ocurrieron dos hechos en torno al edificio municipal: unas roturas de plantas y unas pintadas, de los cuales fueron acusados los jóvenes del Taller. Así lo recuerdan:

Daniel: De un día para el otro el intendente del pueblo consiguió que un juez firmara una orden de allanamiento. ¡De un día para el otro! Una orden de allanamiento, cayó un cana a las 11 de la mañana a mi casa y el policía era conocido mío: ‘che... negro... tengo que entrar a tu casa...’ (*risas*). Empezó a buscar y yo no sé, le abría un cajoncito... ‘no, me dice, ahí no...’ ‘pero ¿qué buscás? ¿Un revólver, un arma?’ ‘No’, me dice, ‘estoy buscando un aerosol rojo’.

Roberto: Pero esto, chicos, les cuento, tapa de *La Voz del Interior*, Rony Vargas transmitiendo desde Villa del Dique, Canal 8... En Córdoba había un diario de bolsillo en los colectivos, salimos ahí... Yo no lo podía creer. (...) Entonces nos mandaron la policía, nos pidieron allanamiento, yo tenía pedido de captura... Nuestros padres no entendiendo, haciendo una carta para pedirle a Rony Vargas explicaciones; la Olguita [Marin] la escribió. No lo podía creer que se acusara a sus hijos.

Daniel: Cinco veces mandó la carta. Nunca le respondieron (NdC13, 14/09/13).

La arbitrariedad del accionar del poder en la figura del intendente fue asociada por los protagonistas del Encuentro con el oscurantismo y la represión cultural de fines de los 70:

Quiero dejar aclarado que los términos ‘vagos’ y ‘anarquistas’, puestos

por el intendente con un énfasis y una carga propia de tiempos que ya creíamos superados y que tan terribles consecuencias trajo en nuestro pasado reciente, para pintar en la gente la idea de un grupo de irresponsables, ‘loquitos antisociales’, poco encuadra con el perfil de estos jóvenes (Carta Abierta de Rafael Touriño Cantos, Villa del Dique, 2000. Documentos históricos, ECVD).

El grupo del Taller Daniel se disolvió luego de la suspensión del 9º Encuentro. Muchos de sus protagonistas, por la persecución que habían vivido, decidieron mudarse a vivir a otras ciudades. La falta de apoyo de los vecinos fue –según ellos analizan– una de las razones que los motivó a irse. Manifiesta Roberto La Rosa:

Nosotros pensamos *que iba a salir el pueblo a acompañarnos*. Creo que en algún lugar *confiamos en el trabajo hecho, que iban a salir*, bueno... Pero la gente tiene *mucho miedo*, en realidad. También nos dimos cuenta de eso. La gente tiene *mucho miedo*. El *miedo* es muy poderoso (E7, 07/09/2011).

A modo de cierre de esta segunda etapa, podemos advertir en primer lugar la potencia que encierran las acciones mancomunadas de los sujetos anónimos, que *hacen* cultura con sus prácticas. El grupo de jóvenes que decidió tomar las riendas del espacio cultural en 1995, en pocos años generó cambios muy profundos en lo conceptual, lo artístico, lo vincular e institucional, desafiando ‘estatutos’ del pasado.

Ahora bien, como plantea De Certeau, las prácticas poéticas de los sujetos comunes logran solo temporalmente apropiarse de los ámbitos que pertenecen a los sectores poderosos. Son estos quienes tienen el control de las reglas de juego del *lugar*. Una oposición frontal, como la desarrollada por los jóvenes en esta etapa, tiende a ser disuelta. Como sucedió en 1999 con su prolífico hacer cultural.

El Taller de Folklore Daniel se vio disuelto y durante 10 años el ECVD dejó de realizarse. Hasta el año 2010 en que inició una nueva etapa, y que constituye lo que entendemos en esta investigación como ‘la actualidad’. Que será abordada en los capítulos siguientes.

Volvamos ahora a la historia del ENCSAA para observar los cambios y las continuidades que tuvieron lugar entre 1994 y 2009.

### 3.5. Segunda etapa del Encuentro de San Antonio: 1994-2009

El ENCSAA tuvo un proceso más uniforme de desarrollo a lo largo de los siguientes años luego de su surgimiento, en comparación con la historia del ECVD que –como hemos observado– fue más convulsionada. Nos referimos, en este acápite, al gran período que va desde 1994 a 2009. Durante los 15 años comprendidos en este lapso de tiempo hubo algunos momentos más significativos que otros. Para los fines de esta historización solo aludiremos –a grandes rasgos– a los cambios y continuidades ocurridos a lo largo del tiempo.

A nivel organizativo, no aparecen alteraciones relevantes. La política de autogestión asumida en los primeros años continuó en adelante hasta la actualidad, al igual que el modo de financiamiento a través de lo recaudado en el buffet nocturno. Los alimentos al mediodía siguieron vendiéndose ‘al costo’ y las actividades continuaron siendo libres y gratuitas.

En el grupo organizador siguieron participando algunos de los padres de la Academia La Candelaria pero hubo quienes tomaron distancia de la experiencia por diversos motivos; entre ellos, por los cambios en la oferta artística del espacio (luego nos detendremos en esto). Asimismo, cabe señalar la incorporación paulatina de varios matrimonios jóvenes que llegaron desde la ciudad de Córdoba y algunos desde Buenos Aires y se instalaron a vivir en Punilla, involucrándose activamente en la organización.

El evento hasta el año 1996 inclusive continuó efectuándose en el predio cedido por la Escuela Juan José Paso. En 1997 se contó con otro lugar y al siguiente año (1998) los referentes consiguieron, en préstamo, el terreno propiedad de La Posada del Qenti, donde comenzó a realizarse hasta la actualidad.

1998 aparece como un momento de cambios en el espacio cultural. En la edición de la revista correspondiente a ese año se habla de la inclusión de prácticas organizativas novedosas en relación a la primera etapa, que pueden haber estado relacionadas a los cambios en la composición del grupo organizador: dividieron el trabajo en comisiones con la intención de trabajar “más equitativamente” (*Encuentro*, N° 8, 1998: 3). Hubo grupos de difusión, de cocina, de buffet, etc. Asimismo, se incorporó una mesa de información para los participantes. También se realizó una instancia evaluativa de cierre del evento, donde fueron abor-

dados aspectos como las motivaciones de cada uno a participar, los talleres, el espectáculo, la organización.

Al menos hasta 1999, según se señala en el mismo documento, gran parte de la participación fue a través de delegaciones provenientes de distintos lugares del país. Paralelamente empezó a crecer el número de sujetos que fueron acercándose a modo personal, en grupos familiares y/o de amigos, especialmente provenientes de la ciudad de Córdoba y de otras localidades de la provincia. Esta tendencia iría en aumento progresivo hasta convertirse en la actualidad en la modalidad dominante de participación.

En el número de *Encuentro* del año 2000 se comunica que el espacio cultural había sido declarado de interés cultural por la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación. Probablemente esto estuvo ligado a que se cumplía el 10º aniversario del ENCSAA.

El número de la Revista *Encuentro* editado para el 9º ENCSAA (1999) contiene un artículo donde ya los referentes advertían sobre el notable crecimiento numérico y sobre la *necesidad aparejada de aumentar los servicios* de sanitarios, comida para las delegaciones, de mejorar la calidad y el alcance del sonido, entre otros aspectos.

En el mismo sentido, la editorial del 15º *Encuentro* (2005) invita a una reflexión más colectiva y amplia:

Creemos fundamental que la reflexión sobre lo que constituye el Encuentro de San Antonio como espacio 'alternativo' y la cuestión de 'para dónde vamos' son planteos que no deben quedarse sólo en el seno de la organización, sino hacerse eco por el escenario, por entre las carpas de los asistentes, por los almuerzos colectivos, por los mates y los vinos (...). Para hacer real la idea de un Encuentro de y para todos y para aliviar las cargas y las culpas de los organizadores que, entre desgaste y renovación, no bajan los brazos y apuestan decididamente a sostenerlo (...) Los invitamos a *disfrutar* del Encuentro que, para nosotros, es invitarlos a *pensar* y a *hacer* (*Encuentro*, N° 15, 2005).

Esta invitación, creemos, responde a una preocupación creciente del grupo organizador en relación a cómo gestionar un espacio que estaba dando cuentas de un gran crecimiento y complejidad.

Observemos ahora los cambios y continuidades que tuvieron lugar entre 1994 y 2009 en la oferta cultural artística del ENCSAA.

Las maneras de concebir y de recrear el folklore heredadas del MAPA

continuaron profundizándose en este período. La acción de reforzar determinada concepción del arte, del artista y de la cultura está notoriamente visible en numerosas notas de la Revista *Encuentro*. Puede percibirse una clara intencionalidad en el grupo editor por incluir ciertos ejes de discusión y reflexión sobre el terreno del arte en la disputa cultural.

Si en los primeros ENCSAA convivían en el escenario “Jacinto Piedra” ballets de las academias más tradicionales con las producciones de los talleres, al igual que sucedía entre agrupamientos musicales más/menos tradicionales, en esta segunda etapa se observa una tendencia a la *desaparición* de las producciones más clásicas del folklore nacional. Observemos los comentarios de Carmen y de Beco Sánchez:

Carmen: Por ejemplo vos ves que en el escenario se ve el grupo de la Kari [Rodríguez], las Casuarinas [Grupo de Danza Popular Casuarina], los del Chiqui [Roberto La Rosa], viste. Y nadie más.

Entrevistador: ¿Y no está la otra parte?

Carmen: Y no está la otra parte, que no es a lo mejor lo que les gusta al resto de la organización. Que por otro lado, *si nos guste o no nos guste, también es cultura*.

Beco: Sí, lo que pasa es que *viene muy contemporánea* la cosa. En el escenario se ve *muchas cosas estilizadas*, cosa que *hay gente que no le gusta eso, le gusta ver lo tradicional* (E15, 17/06/10).

Así podemos ver —a partir de la percepción de estos vecinos comprometidos con el espacio desde su primera edición— que las expresiones artísticas más ligadas al paradigma clásico del folklore fueron quedando relegadas en la oferta cultural del espacio y, asociada a ellas, la participación de quienes se identificaban con aquellas manifestaciones estéticas.

Mónica Frassón aporta en relación a esto que lo que estaba en juego en el escenario era una disputa no solamente entre distintas *formas de concebir la danza* sino también en las *maneras de participar* y de *estar con los demás*:

Porque los primeros Encuentros venían ballets. Entonces había *gran diferencia* entre los ballets. Que venía *el* ballet de no sé qué [hace énfasis en el artículo ‘el’, dándole jerarquía] y que el Negro Valdivia decía ‘Todo bien, pero *ellos no viven el Encuentro, ellos solamente vienen al escenario*’. (...) Y nosotros teníamos una *gran lucha*, una *gran disputa* entre *nuestra forma de bailar*, si bien yo siempre fui profesional en

esto, pero a quienes dábamos clases en general era a *gente que no sabía nada* y la cuestión era *popularizar* el folklore. (...) Había como esa cosa que decían ‘ah, *estos no bailan y estos sí bailan*’. Había *una gran diferencia* [hace énfasis en ‘gran’] (E14, 11/12/11).

Beco introduce otros posibles motivos del alejamiento de otros vecinos de San Antonio:

Beco: Me ha pasado que he estado con personas que tenían los chicos en la academia (...) y cuando empezó el tema del Encuentro y venía alguna gente, claro, *no era muy común el tema de saludarse con un beso*, se veía más en las mujeres que se saludaban con un beso. Y había algunas personas que (...) conocíamos otra gente que venía tanto de Mendoza que *nos abrazábamos, nos saludábamos, nos abrazábamos, nos dábamos un beso. Y esas cosas no entró*.

Carmen: Esa gente se fue yendo sola, viste.

Beco: Se fue, se empezó a ir, *algunos lo veían como hippie* porque a lo mejor tenían pelo largo, y no, ‘no me gusta porque tiene pelo largo’ (E15, 17/06/10).

*Dos formas de ver las cosas*, expresaba en otro momento de la entrevista Carmen, en convivencia conflictiva. La que le gusta el folklore más tradicional / la que le gusta el folklore más *estilizado*; una que es más demostrativa con sus afectos / la otra que no lo es; la que viene a *vivir el Encuentro* / la que viene *al escenario*.

Esto no significa que al comienzo no hubiera habido discrepancias, pero sin duda lo masivo introduce mayor complejidad y conflictividad. En estos movimientos paulatinos en la participación tal vez el ENCSAA ganó en convocatoria de visitantes de fuera de la zona serrana y ‘nuevos vecinos’ habitantes de Punilla pero oriundos de otras ciudades.

En otro sentido, el entramado inter-actoral en que participó durante la segunda mitad de la década de los 90 aparece con dos ‘brazos’ fundamentales. El primero, en la región de Punilla. El N° 7 de *Encuentro* contiene una nota titulada “La movida del sur” en donde se menciona la realización de una actividad compartida: “Primera Juntada de la Zona: *Pensando lo que hacemos*”. Coincidían los actores participantes en la misma en la *falta de apoyo oficial* a sus actividades, cuestión que puede comprenderse en el marco de la retirada del Estado en materia cultural, mantenida en estos años de los 90. Fue una instancia definida por los

participantes con las siguientes palabras: discusión, diálogo, cuestionarse, comunicación, entender, encontrar, compromiso, taller, proceso, integración, unión, cooperación (*Encuentro*, N° 7, 1997: 6). En esta experiencia se contó también con la participación del Taller del Sol y de Roberto ‘Tato’ Iglesias, quien parece haber tenido un importante papel en la reunión<sup>44</sup>.

A su vez, la nota “La unión de los que aún estamos vivos” (*Encuentro*, N° 8, 1998: 10-12)<sup>45</sup> menciona la realización de *acciones coordinadas* de resistencia al proyecto de construcción de un dique en la localidad de Cuesta Blanca, que traería graves consecuencias negativas para el ambiente. A partir de esa movilización se crea la Asociación de Amigos del Río San Antonio. Ya para esa época la *cuestión ambiental* aparece abordada con insistencia en el discurso del ENCSAA, tanto en la revista como en los relatos de los entrevistados. Son signos que hablan de una ampliación del concepto de cultura. Puede observarse el fuerte *carácter localista* y de articulación inter-actoral en la apropiación y disputa por el *territorio* que había adquirido la experiencia.

El segundo brazo de la red inter-actoral apunta a los vínculos con la “Red de Encuentros”:

La experiencia de los Encuentros *se va multiplicando año a año*. Hay cada vez más valientes que se animan a asumir la responsabilidad de brindar el corazón para que podamos acercarnos y compartir en distintos puntos del país. Cada cual, con sus características propias, los Encuentros mantienen un eje en común, un mismo hilo con que se van tejiendo (*Encuentro*, N° 10, 2010: 4).

Aparecen nombrados en el marco de esta red –en los distintos números de la revista– diferentes experiencias<sup>46</sup>. Algunos de estos espacios culturales fueron desapareciendo o modificando su esencia en el tiempo. Relatan A. Sánchez y J. Valdivia: “a Belén lo absorbió la Muni, Chilcito se fue desvirtuando...”. También menciona Valdivia en relación al Encuentro de Música de Provincia (Buenos Aires), que había surgido motivado por la experiencia del de San Antonio: “En un primer momento era a pulmón, después se desvirtuó por la participación del gobierno de la provincia” (E4, 13/01/11).

Las *relaciones conflictivas* que son señaladas entre estos EC y los distintos gobiernos aparecen como señales en las voces de los entrevistados de un peligro siempre latente. Los vínculos del ENCSAA con la Muni-

cipalidad de San Antonio –desde que aquel asumió una política de autogestión– continuó con intercambios conflictivos.

Al finalizar la década de los 90 la red empezó a ‘diluirse’, a desaparecer en cuanto tal. Sobreviven –podríamos decir– algunos lazos bidireccionales entre los Encuentros sobrevivientes.

La última década de esta segunda etapa del ENCSAA, que coincide con el cambio de siglo, estuvo caracterizada por nuevas políticas culturales en Córdoba. En el apartado siguiente volvemos a situar la mirada en las condiciones macro en las que se desarrollaron estos EC a partir del primer gobierno delasotista.

## **4. Encuentros y desencuentros en el cambio de siglo**

### **4.1. Contexto. Grandes espectáculos en la Córdoba turística**

Los pilares de la ‘gestión De La Sota’ en la provincia, a partir de 1999, fueron la modernización y la reforma de Estado<sup>47</sup> poniendo énfasis en la idea de la *eficiencia*. Se profundizaron las relaciones con el sector privado a partir de la incorporación de sus capitales en el sector público y del traslado de las lógicas empresariales a la gestión gubernamental. La creación de la Agencia Córdoba Cultura implica la cristalización de los ideales neoliberales en este terreno. Desde una Sociedad del Estado se adjudica a un organismo público el rótulo y el tipo de regulación de una *empresa*, habilitándolo a ingresar en negociaciones con entidades privadas de manera directa.

Cabe destacar la profunda recesión y posterior crisis económica que atraviesa el país entre los años 2001 y 2002. Hacia finales de marzo de 2002 se implementa la Ley de Estructura Orgánica del Poder Ejecutivo, la cual modifica la nomenclatura de la Agencia Córdoba Cultura como Sociedad del Estado, que pasa a denominarse Sociedad del Estado Mixta y a regirse por su propio estatuto. Esta modificación implica una todavía *mayor apertura al capital privado*, que comienza a operar como *accionista*.

En el discurso oficial se le otorga fundamental importancia al turismo en tanto segunda industria de la provincia. La reivindicación patrimonial de Córdoba supone una nueva forma de ‘vender’ al territorio como polo cultural de promoción turística (desde el ámbito de la Agencia Córdoba Turismo). La generación y recuperación de los espacios culturales públicos –con énfasis en infraestructura, construcción y refacción– ocupa el eje

central del quehacer cultural en este gobierno. Esta política que hace hincapié en el patrimonio arquitectónico se sostiene en la decisión de afianzar la idea de cultura para ser ‘recorrida’ en tanto *consumo turístico*. Con este impulso, el accionar cultural se basa en *monumentales eventos y construcciones*, en detrimento de los proyectos a menor escala y de artistas que reclaman reconocimientos y remuneraciones acordes a su trabajo.

En este sentido, investigadores argentinos analizan las transformaciones clasistas del escenario urbano cordobés en el último tiempo (Boito y Espoz, 2012a, 2012b, 2013 y 2014). En estas indagaciones se revela que la tendencia dominante –en la que convergen Estado y mercado– se orienta a la constitución de Córdoba como ciudad turística lo que porta como riesgo –siguiendo las ideas de W. Benjamin– el “alienar”, el volver extraña, la posición de ser poblador/ciudadano del lugar, fundamentalmente para los miembros de las clases subalternas (Boito y Espoz, 2013). Este razonamiento parte de la noción de “embellecimiento estratégico” del autor (Benjamin, 1972), que es útil para pensar las *nuevas formas de reconstrucción de la ciudad* para disfrute de los ojos del *turista-visitante-cliente* impulsadas por los gobiernos. Pasa a ser él el destinatario fundamental de las decisiones urbanas y no los pobladores. Es decir, la ciudad se re-organiza –así como la circulación/control de los sujetos en ella– desde una lógica clasista orientada a los intereses comerciales de cierto grupo de empresas<sup>48</sup>.

El capital encuentra su eficacia en el establecimiento cambiante –y persistente– de pautas de *circulación* (de mercancías, de ideas, de cuerpos) como modalidad de regulación de las lógicas de interacción. La circulación va configurando “bucles de encierro estructurados por clase” (Boito y Espoz, 2103): de la ciudad-barrio al barrio cerrado (*countries*, condominios en altura, *housing*); del ‘transporte público’ a la movilidad privada; de las formas festivas públicas de los sectores populares (cuartetódromo) a las festividades privadas, entre otros; todos estamos cada vez más dispuestos a habitar *entornos siempre ‘protegidos’* –algunos por imposición, otros por opción–.

La circulación es lo contrario del encuentro; el no detenimiento del flujo previamente encauzado hace imposible la generación de alguna modalidad de participar en la vida ‘en común’. La participación que se ha hecho imposible se compensa en el espectáculo: en el hábitat embellorado y en formas de pseudo-experiencia que obturan y niegan la posibilidad de la actividad viviente.

Si bien las consideraciones teóricas desarrolladas en torno a las políticas urbanísticas mercantiles y espectaculares de Córdoba atienden la realidad urbana –particular y conflictiva– de la ciudad capital, la tendencia en el territorio de la provincia está orientada en la misma dirección, al igual que muchos escenarios urbanos de Latinoamérica. En posteriores apartados (capítulo III) caracterizaremos el intenso desarrollo ocurrido en la región de Punilla Sur a través de la instalación de grandes proyectos inmobiliarios privados (solo en los alrededores de San Antonio de Arredondo se contabilizan cinco emprendimientos de estas características).

Pero ahora nos detendremos en los orígenes del tercer Encuentro Cultural objeto de estudio de esta investigación: el Encuentro Río Tercero No Durmai.

#### 4.2. Año 2001: nace el Encuentro Río Tercero No Durmai

A fines de los 90 se acerca al ENCSAA un grupo de artistas de la ciudad de Río Tercero que –motivados por la experiencia– deciden emprender un evento de similares características en su ciudad. Franco Badino integraba dicho grupo; así recuerda los acontecimientos que dieron origen al ‘No Durmai’:

Y el Encuentro *fue un click muy fuerte*. (...) Nosotros teníamos la suerte de estar tocando en escenarios re lindos (...) y también *veíamos allá en el escenario mucho ego. Muuuuucho ego del músico. Muchísimo*. A mí me afectaba mucho. (...) Y lo desandé en ese Encuentro [se refiere al ENCSAA]. *Una cachetada de vivencia, como que estando adentro del fogón, estando con gente* (...) Y bueno, fuimos dos años y *en el año 2000 dijimos che, hagamos un Encuentro*.

(...) A nosotros nos pasaba que cuando empezamos a tocar un poco más con el grupo, que tenías la chapa de revelación de Cosquín, lo que sea, íbamos a los lugares y *te estaban esperando con toda la fanfarria que esperan a todos* y... nos chocaba porque veníamos de otra historia, pero *llegaba un momento en que te adaptabas a eso. Hay como códigos. Pasaba a ser natural*. Y en San Antonio *se desandó eso*. (...) Y queríamos tratar de *llevar ese espíritu a nuestra tierra* (E19, 07/09/12).

Aparece en el discurso de Badino –como hemos observado ya en otros– el contexto cultural de la mercancía y el espectáculo regulando las experiencias en torno a distintos eventos artísticos. La agrupación Kay Plazapi, que él integraba, hacia aquellos años había empezado a cre-

cer en reconocimiento y probablemente las vivencias en escenarios más competitivos ponían al descubierto –más ‘en crudo’– los *códigos* dominantes del *show business*.

En relación a esto es que debe comprenderse la expresión *cachetada de vivencia* que el músico utiliza para caracterizar al ENCSAA. Se trataba, en comparación, de una vivencia diferente, con particularidades distintas a las ya conocidas. Él refiere a instancias del Encuentro como los fogones que justamente quitan al músico –provisoria y relativamente– la *fanfarria*<sup>49</sup> que la lógica espectacular le otorga a través del ámbito del escenario solo privilegiado para él, a partir de la ubicación en altura y la centralidad en la organización espacial. La preparación de la comida y las ‘mateadas’ (características del ENCSAA) también son mencionadas en otro momento de la entrevista en este sentido.

De este modo nació el ‘No Durmai’. Nos detengamos en las dos cuestiones que vienen siendo consideradas con centralidad en esta historización:

#### a. Aspectos organizativos

El nuevo espacio cultural surgió en un ámbito urbano (incluso en una zona céntrica de la ciudad). Las primeras ediciones fueron realizadas en el Club 9 de Julio y posteriormente en el Club Central; luego de varios años, en 2006, pasó a efectuarse en la Plaza San Martín (la principal de Río Tercero) y en el Anfiteatro Municipal Luis Amaya, colindante a aquella.

A diferencia de los otros EC, originados especialmente por bailarines, el emprendimiento del nuevo evento estuvo casi exclusivamente en manos de músicos. Eran entre cinco y seis jóvenes músicos, algunos de ellos profesores.

Al igual que el ENCSAA y el ECVD, el ‘No Durmai’ se organiza –desde sus comienzos– a partir de un accionar cooperativo entre los sujetos. Puede observarse esta impronta en el discurso de Marianela Chamella, otra de las jóvenes músicas que iniciaron en 2001 el espacio:

De alguna manera el origen del No Durmai tuvo que ver con eso: *separar la individualidad de los esfuerzos* y poder decir: ‘che, si todos estamos tratando, cada uno desde *su lugar*, de buscar un espacio donde expresarse, donde generar cosas, donde la gente pueda acercarse a vivenciar desde este lugar el arte ;*por qué no nos reunimos a ver qué podemos hacer?* (E20, 16/04/11).

El grupo organizador del ERTND continuó siendo pequeño con el paso del tiempo. La distribución de tareas y gestiones previas al evento, luego de los primeros años, había adquirido cierta institucionalización, como advierte Analía Maschio, joven comunicadora social organizadora del evento:

Entonces hablar de la organización chiquita del ‘No durmai’ sí, *nos ha sido difícil abrirlo, entregar a otro* para que se haga cargo porque en 11 años uno ya *tiene como predeterminadas cosas* que se van haciendo, los tiempos, las personas, es como que se acortan caminos y eso lleva a que estén siempre las mismas poquitas personas gestionando esa parte (E21, 23/11/13).

La modalidad organizativa se basaba en un primer trabajo elaborado cada año por el pequeño núcleo en el tiempo previo y la ayuda de colaboradores durante el evento. Luego de algunos años, empezaron a dividir las tareas en áreas.

En relación a la escala de interacción, cabe mencionar que el ERTND comenzó con un grupo reducido de participantes, que fue creciendo paulatinamente. Luego de ocho ediciones, para 2009, los organizadores calcularon alrededor de 300 personas. Recién para 2010 este número aumentó el doble, adquiriendo una dimensión mayor como evento cultural.

Los participantes fueron –desde los comienzos del evento– en su mayoría jóvenes, muchos de ellos estudiantes de niveles secundario, terciario y universitario. Si bien en un comienzo muchas personas que asistían y que mostraban su arte eran participantes de otros EC –varios del ENCSAA– poco a poco los propios vecinos empezaron a sentirse atraídos por la experiencia.

Al pasar a realizarse en la plaza principal de la ciudad, empezó a gestarse una modalidad particular de participación ligada a la circulación: ‘dar la vuelta al perro’, como expresan los organizadores. También empezaron a acudir personas de otras localidades de la región (Villa María, Tandacha, Hernando, Villa del Dique, entre otras) y de otras provincias.

El ‘No Durmai’ adoptó determinados rasgos de la experiencia del espacio de San Antonio<sup>50</sup>: la gratuidad de las actividades, la organización de manera autogestora, entre otros aspectos. Y a la vez supuso modalidades diferentes a él en cuanto a la resolución de otras cuestiones. Por ejemplo, desde un comienzo el evento tuvo una *finalidad solidaria*:

Nosotros en esa época también estábamos dando un taller de murga a los chicos de La Luciérnaga. Así que dijimos hagámoslo para La Luciérnaga, nos mandamos y lo hicimos con un fin. Sí, solidario. Lo hicimos con entrada de alimento no perecedero... *fuimos buscándole la forma*. Después otro año participó la gente de la Cruz Roja, entonces juntaban ropa y podíamos recibir... Pero después dijimos: no tiene que la gente pagar una entrada... porque si no, nos llenábamos de cosas, porque venía la gente, nos dejaba las cosas y se iba: ‘Se juntaron estos locos, yo vengo, colaboro... les dejo unas harinas... (...) acá está mi aporte’. Y era otra. Entonces dijimos, no (E19, 07/09/12).

Aparecen estos jóvenes en la misma actitud de *pruebas, ensayos y búsquedas* que sus pares en San Antonio y en Villa del Dique en los momentos de creación de los espacios culturales. Instancias de gestación de formatos en cierto sentido *originales*, que los llevaron a experimentar distintas cuestiones.

Es decir, no tomaron al ENCSAA como modelo a imitar, ni sus opciones como una ‘receta’ para la acción sobre ‘cómo hacer un Encuentro Cultural’. Cada grupo realizó su propio proceso de exploración.

Sin embargo, con este último sostuvieron –desde aquel momento fundante– un vínculo de intercambio persistente a lo largo del tiempo. Un tipo de solidaridad horizontal, de apoyo recíproco y *credibilidad colectiva* (Scribano, 2009), a través de la presencia de unos en las iniciativas de los otros, integrando –con otros espacios también– un *nosotros* más amplio<sup>51</sup>.

Observemos ahora las opciones que en estos primeros años del ERTND supusieron modos autónomos de gestión.

Teníamos un cura amigo con el que hablábamos todo este delirio [se refiere a la idea de realizar un Encuentro], un sacerdote que es un loco que es muy especial. (...) de hecho hicimos una misa con murga con este loco, movíamos cosas, viste. Y este loco nos tira: ‘che, yo tengo un predio de Los Salesianos, de Don Bosco, que podemos hacer ahí, les tiramos de hacer un Encuentro’. Y tuvieron una reunión con los más altos y querían que fuera sacro el Encuentro. Entonces bueno, *nos tomamos el palo* y ese año lo hicimos en un club abierto... (E19, 07/09/12).

El *Encuentro trasciende las gestiones políticas*, fueron cambiando no los partidos políticos pero sí los dirigentes en Río Tercero (...) *con todos hemos tenido que explicar cuál era la idea del Encuentro*, cuál era la propuesta y hemos tenido más o menos apoyo en estos años, pero *nunca*

*dependió de ellos, digamos, nunca dependió de que si apoyaran o no, si quisieran o no, siempre estuvo y eso es lo que se planteó desde el Encuentro (E21, 23/11/13).*

Al igual que el ENCSAA y el ECVD en su segunda etapa, el ERTND supuso siempre la activa colaboración de otros actores de la ciudad (la misma municipalidad, negocios de la zona, organizaciones culturales).

Para 2008-2009 realizaron lo que llamaron Petits No Durmai, considerados ‘las previas’ al evento. Tuvieron lugar en las instituciones que el grupo organizador quería involucrar en la preparación del mismo: el Conservatorio de Música y la Biblioteca Popular J.J. Urquiza.

Los objetivos de la “previa”: *Transmitir la idea del No Durmai, establecer las bases del encuentro –dejar por escrito bases establecidas implícitamente–, fortalecer vínculos, compartir las ideas, análisis previo del encuentro para mejorar el resultado (Publicación en blog, 22/09/2009)*<sup>52</sup>.

Aparece aquí una intención reflexiva en torno a la identidad y la búsqueda de fortalecer vínculos a partir de estar-juntos. Porque según se advierte en el blog, los Petits No Durmai eran instancias de diálogo y reflexión, pero también de intercambios desde lo festivo:

Se realizaron tres talleres. (...) Luego todo fue danza, canto, caras de alegría, cómplices, aplausos, los choris, la murga, el baile colectivo y muchas cosas inexplicables que solo te las puede contar el mismísimo compartir de estos espacios tan importantes como *inesperados* (Publicación en blog, 22/09/2009).

Sin embargo, estos ‘pequeños Encuentros’ previos solo se realizaron en tres oportunidades y luego dejaron de hacerse por sentir sus organizadores una sobrecarga de trabajo.

Cabe mencionar, por último, que el espacio cultural desde los primeros años desarrolló una política de difusión y convocatoria al evento a través de distintos medios locales: enviando gacetillas a radios, diarios; con afiches; el blog.

## *b. Oferta cultural*

En relación a la oferta cultural del No Durmai, se observa desde los co-

mienzos una fuerte direccionalidad –por parte de los organizadores– en relación a que la experiencia destacase la producción artística realizada en la misma ciudad y en la zona:

Y un lugar donde puedan convivir *distintas expresiones artísticas* porque acá en Río Tercero hay *mucha movida cultural*, hay muchas actividades y propuestas pero son como bien centradas en una estética o un género. Si alguien va a ver tango va a ver sólo eso y va el público de folklore y va sólo a eso. Entonces con esta necesidad de *mostrar lo que se hace en Río Tercero, de compartirlo* (E21, 23/11/13).

A partir de esta invitación, y por ser varios de los organizadores profesores de música de escuelas de la ciudad, empezaron a acercarse al nuevo espacio jóvenes de edad de secundario, muchos de los cuales iban alentados por sus maestros, llevando sus grupos musicales de rock. Si bien la propuesta general canalizaba diferentes expresiones estéticas, el rock fue una de las más presentes en los escenarios del evento.

La diversidad aparece como una clave en la convocatoria. Observemos los siguientes afiches del año 2003 y del año 2006:

Imagen 7. Afiche No Durmai, 2003



Imagen 8. Afiche No Durmaj, 2006



En el primero pueden advertirse la variedad de disciplinas artísticas que son convocadas: música, danza, teatro, cine, fotografía, artes plásticas. Y son mencionadas las distintas instancias de participación: talleres, charlas, debates, muestra de artesanías y almuerzo comunitario. Si uno observa con atención, en el cabello de la persona que es figura central en la imagen, aparece una conjunción de objetos disímiles: una guitarra, un termo, un disco de pasta, un pincel, una bebida alcohólica, un mate, un tambor. Todas estrategias que refuerzan la idea de *amplitud* en la propuesta. Lo mismo sucede en la Imagen 8. Las figuras que aparecen, nuevamente representan distintas esferas del arte.

En el mismo sentido, en el registro fotográfico del espacio pueden observarse conviviendo en los escenarios grupos de rock y de jazz con conjuntos de música latinoamericana; ballets de tango y de danzas árabes, con expresiones del folklore más cercanas a la corriente del MAPA; músicos consagrados en la esfera cultural de la provincia y jóvenes inexpertos, casi adolescentes.

Ahora bien, como señalábamos al inicio del acápite, una de las principales razones que originó el espacio cultural, fue un tipo de experiencia artística que quitaba –al menos parcialmente– el *show*, el *ego*, la *fanfarria*

en torno al arte. Y esta *base* parece haber estado firmemente presente en el ‘tejido’ realizado en torno a la oferta cultural del evento: no simplemente diversidad de disciplinas artísticas y de orientaciones, sino una búsqueda en un sentido de *desandar* (como expresaba Badino) o de (volver a) transitar experiencias anteriores al *show*, más ligadas a la *cercanía* del artista con quienes no lo son, al encuentro cara a cara en otras instancias no mediadas necesariamente por el escenario. Afirma Analía, en este sentido: “pero siempre mantiene una filosofía primera que es que la idea *no es venir a mostrar nada sino compartir un estilo de vida; desde ese lugar* es que se charla y se debate de todo lo nuevo que se sume, pero desde este lugar” (E21, 23/11/13). De ahí se comprende la presencia del termo y el mate al lado de la guitarra y la pianola, en la Imagen 7.

La historia del ERTND es más breve que la de los otros EC casos de estudio de esta investigación, pero no menos importante. Los tres caminos de construcción cultural –y sus contextos de constricción/posibilidad– han sido articulados a modo de montaje en el capítulo que concluye con la intención de presentar los pliegues, des-pliegues y repliegues que muestran haceres históricos desbordantes y bulliciosos; movimiento y cambio; autoridades descreídas y/o simplemente abandonadas por los actores y nuevos consensos; tendencias en disputa/convivencia; encuentros y desencuentros.

La especial mirada en el plano meso nos permitió una rica comprensión respecto a cómo actúan los distintos entornos institucionales al favorecer determinadas vivencias y desalentar otras. Como hemos distinguido, cada tipo de espacio cultural –festivales, Encuentros, competencias, academias, talleres– supone formas de organización (más/menos especificada, más/menos regulada), formas de vinculación (más/menos competitivas o cooperativas) y modalidades de participación posibles (acotadas al rol de público/participaciones más plenas).

Creemos haber dado cuenta de las condiciones políticas, económicas y culturales que posibilitaron y constriñeron –al mismo tiempo– el surgimiento de este tipo particular de espacio cultural: los Encuentros Culturales. Que asumen una *forma* específica, abierta y flexible a cambios.

En el capítulo siguiente nos abocamos a analizar en el corte temporal objeto de indagación (2010-2013), las prácticas de apropiación del espacio y del tiempo en el ENCSAA, el ECVD y el ERTND. Que están íntimamente vinculadas a las vivencias del pasado en estos escenarios y así deben ser leídas.

## Notas

1 El Encuentro Río Tercero No Durmai nace con posterioridad, en el año 2001.

2 Es preciso aclarar que –al momento de reconstruir los climas culturales de cada época en Córdoba desde los 80– nos encontramos con escasa bibliografía y documentación especialmente referida a políticas culturales en la provincia. Por esta razón son fuentes orales, recuperadas por medio de entrevistas y documentos de los propios Encuentros Culturales (material de difusión, revistas, cuadernos de notas) los que otorgan el mayor sustento a la historización.

3 Es preciso aclarar que el estudio del autor se basó en un análisis discursivo de la música en el campo del folklore. Sin embargo, lo que ocurre en la música está estrechamente relacionado a la danza, por lo que el trabajo de Claudio Díaz tiene mucha relevancia como referencia en nuestra reflexión.

4 El 1° Festival Latinoamericano de Teatro, que se desarrolló en el marco de este gobierno, constituye probablemente el caso más emblemático en este sentido.

5 Entre los artistas del MNC que tuvieron que exiliarse podemos mencionar a Mercedes Sosa, Horacio Guarani, Juan Enrique ‘Chango’ Farías Gómez, Jorge Cafrune, entre otros.

6 Referentes músicos de esta corriente: Teresa Parodi, Suna Rocha, Mercedes Sosa, Antonio Tarragó Ros, Carlos ‘Peteco’ Carabajal, Raúl Carnota y la agrupación Markama.

7 No solo en el folklore se daba este proceso de apertura y ebullición, sino que era una tendencia en el arte en general. Como un hito, en 1985 se desarrolló en la ciudad de Córdoba el Artistazo. Organizado especialmente por la Asociación de Actores, sin la participación del Estado, y que contó con 500 actividades desarrolladas a lo largo de una semana en plazas, bares, colectivos, calles, etc.

8 Otros espacios de los 80 que aparecen en los relatos de los entrevistados son Discepolín, La Nueva Trova y Tonos y Toneles.

9 Jacinto Piedra es el nombre artístico de Ricardo Manuel Gómez Oroná. Decidimos llamarlo por el nombre con que es conocido en el ámbito del folklore. La misma operación realizaremos con otros artistas famosos como Carlos ‘Peteco’ Carabajal y Julio ‘Bicho’ Díaz.

10 Claudio Díaz y Natalia Díaz analizan detenidamente las características de este tipo de espacios culturales conocidos como ballets folklóricos y las academias (2015: 327-403).

11 Se refiere al Festival Nacional de Malambo, que se desarrolla en la localidad de Laborde.

12 Natalia Díaz y Claudio Díaz sitúan históricamente el proceso que convirtió a las danzas folklóricas en espectáculo, ligado al surgimiento del formato ‘ballet’. Afirman que con su creación aquellas se vuelven un espectáculo y pasan a ser ‘cosas de artistas’ (2015). Fue hacia la década de los 90 que Santiago Ayala, conocido como ‘El Chúcaro’ y Norma Viola crean el Ballet Folklórico Nacional Argentino con el que desarrollan sofisticados espectáculos que incluían figuras acrobáticas, cuchillos y boleadoras. En una oportunidad el reconocido artista asumió que estos elementos no se correspondían con lo tradicional, pero que los incluía porque: “tenía que hacer taquilla” (Fernández Latour de Botas, 2008).

13 Se trataba de un conjunto de medidas de ‘estabilización’ y ajuste de las economías que determinadas instituciones (el FMI, BM, el Gobierno y la Reserva Federal de EEUU) consideraban necesarias para las economías de los países dependientes. Los países lati-

noamericanos estaban entonces macroeconómicamente condicionados a seguir estos lineamientos, por la vinculación dependiente que tenían con la financiación que otorgaban los organismos internacionales. Entre las políticas que integraban este ‘consenso’ estaban: reducción del gasto público, privatización de empresas públicas, liberalización del comercio y de los mercados de capitales a nivel internacional, reducción de condicionantes para el ingreso de inversión extranjera directa. La aplicación de estas medidas contribuyó significativamente a la consolidación del patrón de globalización neoliberal, que dejó como saldo un aumento sin precedentes de la pobreza, la desigualdad y la exclusión social en la región, como correlatos de la concentración de la riqueza.

14 Debido a que la difusión mediática de los eventos apela a una participación masiva de consumidores solo los artistas más taquilleros acceden a la franja horaria de transmisión en vivo.

15 Se emplean ambas nominaciones de forma indiferenciada. Algunos de los referentes del Folklore Joven son: Soledad Pastorutti, Los Nocheros, Los Tekis, Abel Pintos, entre otros. Para profundizar en este fenómeno, ver Natalia Díaz (2015: 52-72).

16 Cabe mencionar los altos honorarios que pasan a cobrar estos músicos consagrados con las nuevas tendencias, a diferencia de otros artistas que están sujetos a condiciones de dependencia a los requerimientos del mercado y la televisión en torno al evento: largos horarios de espera para presentarse, actuaciones acotadas a minutos fugaces en comparación a las largas presentaciones de los músicos-estrella de los festivales. Incluso en ocasiones deben pagar para ser habilitados a participar en los eventos.

17 Se refiere a Santiago ‘el Chúcaro’ Ayala, destacado bailarín y coreógrafo en danzas argentinas.

18 Cabe mencionar que la cultura-mercancía, en esta misma época de los 90, regulaba todas las experiencias artísticas con mayor o menor intensidad, ejerciendo su poder en tanto cultura dominante. Había espacios que –llevando la denominación de ‘Encuentro’– también seguían la misma lógica. Afirma Valdivia: “El ECA me acuerdo, Encuentro de Culturas Andinas. Se hacía en distintas provincias. El Ministerio del Interior *gastaba un montón de plata* en el ECA. Plena época menemista. Nosotros veíamos *el despilfarrar*, la *contradicción* con la esencia de las ‘culturas andinas’, había indígenas presentes, era muy chocante. Sin embargo, fue el pie para conocer *gente linda*” (E4, 13/01/2011).

19 Otro espacio que aparece en los relatos de estos años como ámbito de vinculación es el Festival Saldán Folklore Joven, evento competitivo y ligado –como la mayoría de las competencias– a los criterios del Paradigma Clásico del Folklore. Sin embargo, la convivencia de los jóvenes de edad secundaria propicia vínculos (de amistad, intercambio, etc.).

20 El contenido de este apartado se nutre de lo publicado en co-autoría con Claudio Díaz y Natalia Díaz (2012).

21 Solo a fin del análisis hemos asociado lo relacional a lo organizativo. Pero los aspectos que hacen a la oferta cultural artística también están estrechamente ligados a *lo vincular*.

22 La Revista *Encuentro* empezó a difundirse hacia 1994 y fueron nueve números los publicados. La propuesta editorial de cada número básicamente supone una síntesis respecto a la edición anterior del ENCSAA y una breve mención a lo que es esperado en relación al evento del año correspondiente a la publicación. Contiene artículos referidos a política cultural y, desde 1998, a problemáticas ambientales. En casi todos los números aparece un espacio reservado para la difusión de la Red de Encuentros que el ENCSAA integraba a nivel nacional y de la acción cultural de espacios y organizaciones de la región Punilla.

23 Además de los negocios de la zona que colaboraban con la realización del Encuentro, otras instituciones hacían su aporte: la Cooperativa Integral de Servicios Públicos (‘La Coopi’), la Unión Obrera Gráfica de Córdoba, Coopitel, Pueblo Grande, Talleres de Educación Popular con sede en Icho Cruz, entre otras.

24 En el N° 1 de *Encuentro* figuran: Ballet Cosquín, Academia La Calandria, Academia La Cautiva, Ballet San Lorenzo, Los Nocheros, Academia La San Lorenzefía, Academia Sendero de Tradición, etc. En la actualidad, en lugar de las academias, participan exponiendo sus trabajos un tipo diferente de espacio: los talleres. Que cobraron relevancia y se difundieron al menos en Córdoba –como forma pedagógica para la transmisión y exploración de la danza– en estrecha relación con la red de espacios culturales en la que el ENCNSAA pasó a tener un lugar central.

25 Claudio Díaz y Natalia Díaz reflexionan sobre esta cuestión (2015: 389-394).

26 El resaltado con la mayúscula y el subrayado figura en el documento.

27 Se conservan en la actualidad planillas de inscripción del evento del año 1991 completas por las siguientes delegaciones: Esc. Munic. VdD, Conj. De Danza Munic. “El Chañar” (Pcia. De Mendoza), Esc. Munic. Folklore de V. Rumipal, Esc. José Hernández (Laboulaye), Academia El Rebenque (Los Córdobes), “Danza de mi Patria” (Paraná-Entre Ríos), Estudio Superior de Danzas (Almafuerte), Escuela Munic. De Embalse, Academia La Cautiva (La Cruz).

28 Este Parador constituye una instalación hotelera de lujo, dependiente de la Armada Argentina y administrado por esta institución militar.

29 De las anotaciones en un cuaderno personal de un miembro de la Comisión de Apoyo de aquel entonces, aparecen las actividades que esta realizaba: reuniones de preparación, elaboración de notas a autoridades, participación en reuniones con el intendente, gestión de auspicios, realización de las invitaciones, armado del programa, coordinación de la locución, la barra, la comida, compras previas, escenografía, coordinación del alojamiento y las inscripciones, etc.

30 Las “categorías” a través de las cuales se podía participar, eran: inicial (hasta 9 años), menores (hasta 14 años), mayores (hasta 18), libre (de 19 a 30 años). Los “rubros” dependían de las categorías: “parejas de danzas”, “conjuntos de danzas”, “solista malambo” (sur, norte), “paisanita y gauchito” (categoría inicial), “conjunto combinado malambo” (sur, norte), “solista de canto”, “recitado”, “donosa y paisano” (categorías menores), “contrapunto de malambo” (mayores), “conjunto de canto” (libre), “conjunto instrumental” (libre), conjunto danzas estilizadas (libre), parejas danzas estilizadas (libre) (Estatuto ECVD, 1991-1993).

31 Sostiene María Belén Hirose, que es habitual en la formación de la danza desde la perspectiva del folklore clásico y en la producción de cuadros escénicos la utilización de registros escritos: “los *documentos* se presentan como la forma más adecuada para recrear las danzas del pasado” (2011: 89). Sin embargo, desde el mismo criterio que está en la base del ideario clásico, queda en cuestión la fidelidad de dichos textos a las prácticas que los sujetos desplegaban al bailar en aquellos tiempos no ingenuamente idealizados. Y quisiéramos poner en dudas también la utilidad de medir la autenticidad en relación a esos modelos.

32 Claudio Díaz reflexiona sobre los factores que incidieron en el divorcio entre los músicos y los bailarines, producido a partir de determinados procesos de desarrollo de la industria del espectáculo y de la música, de la profesionalización de los artistas, etc. “Em-

pezó a haber festivales y recitales donde los cantores cantaban para ser escuchados, no para animar el baile. (...) Las peñas mismas llegaron a ser recitales, con comida, bebida, pero sin baile, excepto como espectáculo” (Díaz y Díaz, 2015: 107).

33 Existían talleres en la Escuela de Trabajo Social, Escuela de Lenguas, Facultad de Agronomía, Biología, Arquitectura, Derecho, Medicina, Escuela de Ciencias de la Información, Federación Universitaria de Córdoba y Universidad Tecnológica Nacional. Espacios de difusión del folklore articulados entre sí.

34 Hacia 1999, el número rondaba en 400 participantes (Informe de Beca de Extensión, UNC, 1999).

35 La UT es una organización de educación popular nacida como un proyecto de la Universidad Nacional de San Luis en 1998. Luego se autonomizó de esta institución. Está compuesta por distintos grupos en diversas regiones del país, donde desarrollan trabajos territoriales a partir de la perspectiva de la educación popular latinoamericana. Uno de los proyectos existentes desde su surgimiento son las giras trashumantes; viajes por distintas regiones del país –en especial por pueblos o comunidades pequeños– con el objeto de conocer sus realidades y posibilitar espacios de encuentro y reflexión sobre las mismas con sus pobladores. Ver: <http://universidadtrashumante.blogspot.com.ar/>

36 En el marco del Taller del Sol –entre 1993 y 1999– se participó en los siguientes EC y celebraciones regionales: Festival de Huancar (Jujuy, 1995), Fiestas Patronales de Icho Cruz y Mayu Sumaj (1996), ECVD (1995, 1996, 1997), ENCSAA (1995, 1996, 1997), Encuentro Amanecer del Canto Nuevo (Chilecito, La Rioja, 1996 y 1997), Festival del Chango Belicho (Belén, Catamarca, 1996, 1997 y 1998), Encuentro Regional de Pituil (La Rioja, 1998) y celebración de la Pachamama (Córdoba, 1998).

37 Luego, la dimensión pedagógica de su accionar cobraría una relevancia fundamental, especialmente a partir de que el grupo se relacionara con la Universidad Trashumante y pasara a constituir un nodo de su red. Sin embargo, para el año 95 todavía no habían entrado en contacto con esta organización político-pedagógica.

38 Cabe mencionar que en San Antonio de Arredondo algunos matrimonios de la Academia La Candelaria y otros vecinos de la localidad –en estos mismos años– también cuestionaban estos *cambios* que los más jóvenes enarbolaban en las formas de bailar folklore y muchos de ellos se alejaron del ENCSAA.

39 Silvio Rodríguez es, probablemente, uno de los principales íconos de la música militante, con fundamento, especialmente teniendo en cuenta lo que Cuba significaba entonces para las jóvenes generaciones.

40 En el 5° Encuentro se incorporan actividades como teatro y ‘charlas’. En el 6° aparecen “caminatas, charlas, talleres, teatro”.

41 La referencia a un *movimiento cultural* y a la necesidad de un *cambio* está presente en varios documentos de la época (Documentos históricos, ECVD).

42 Es en este período en que el grupo de organizadores del Encuentro queda conformado como un grupo perteneciente a la Red Trashumante, de alcance nacional.

43 Se editaron 10 números de la revista, escrita con máquina de escribir. La periodicidad era irregular.

44 Como estaba sucediendo hacia este mismo año 1997 en Villa del Dique con la politización del grupo del Taller Daniel y en la ciudad de Córdoba con el Taller del Sol tam-

bién el ENCSAA aparece en permanente relación de influencia con la propuesta pedagógico-cultural y política de la Universidad Trashumante.

45 Recupera sintéticamente la actividad de cada uno de los espacios del departamento de Punilla articulados con el ENCSAA. Taller Escuela Pachamama Niños, Taller Escuela Pachamama Adultos, Academia de Danzas La Candelaria, grupo Añoranza, Asentamiento Cultural Pueblo Grande, El Chasqui Publicación periódica de Mayu Sumaj, Grupo Bíblico de lectura latinoamericana, Grupo de Teatro Misky.

46 Amanecer del canto nuevo (Pituil, La Rioja), Chango Belicho (Belén, Catamarca), Encuentro de Pomán (Catamarca), entre otros. También se menciona al ECVD que –para estos años– estaba transitando su segunda etapa, según nuestro análisis.

47 El 25 de marzo de 2000, el Poder Legislativo de la provincia aprobó las leyes de Reforma del Estado, que configuran al ‘Estado Nuevo’. Estas son: Ley 8835, denominada “Carta al ciudadano”, Ley 8836, de “Modernización del Estado” y Ley 8837, “Incorporación del capital privado al sector público”.

48 Este fenómeno, según Boito y Espoz (2013), está ligado de manera complementaria a la dinámica de *segregación clasista* desarrollada a través del programa habitacional “Mi casa-mi vida”, política pública de hábitat popular implementada desde 2003 por el gobierno de la provincia a cargo de De la Sota. Se trata de una acción orientada a la reubicación de los pobres urbanos hacia complejos habitacionales nombrados como ‘ciudades-barrio’ (construidos entre 2003 y 2010), ubicados en su mayoría por fuera de tejido urbano, lo que implicó un fuerte impacto en la vida de las poblaciones trasladadas. Y consistió en un primer momento de la segregación clasista del espacio urbano cordobés. El gobierno lanza en 2005 el Plan Habitacional para las clases medias (‘De Inquilino a Propietario’) paralelamente a la recuperación de la vera del río –de donde fueron desplazadas muchas poblaciones– donde se asientan hoy algunos de los mega-proyectos en altura para las clases altas.

49 El término *fanfarria*, utilizado por Badino, se refiere a una pieza musical que suele utilizarse con fines ceremoniales hacia la realeza, para expresar majestuosidad o para personas de importancia social; también suele usarse para aludir a hechos que involucran mucha publicidad. Ambos sentidos del vocablo demuestran la perspicacia con que es utilizado por el entrevistado.

50 Cabe recordar que hacia 2001 el ECVD se había disuelto a raíz de los conflictos políticos con el gobierno local que había tenido lugar dos años antes.

51 Cuando el ECVD retoma su actividad en el año 2010 (luego de 10 años de ausencia) también se vincula de modo concreto con el ERTND.

52 [http://rioterconoturmai.blogspot.com.ar/2009\\_09\\_01\\_archive.html](http://rioterconoturmai.blogspot.com.ar/2009_09_01_archive.html)

## Capítulo III. Prácticas de apropiación del espacio y del tiempo

*a ver por qué huequito nos metemos –como decía ayer uno de los muchachos–  
del techo de la carpa, que es todo negro, pero tiene unos huequitos  
por donde se ve la luz... y empezar a abrir por ahí.*

(E22, 10/12/11)

### Introducción

En este capítulo son analizadas en profundidad las prácticas de los sujetos y sus trayectorias en el presente, a partir de sus relaciones con el *tiempo* y el *espacio* en el marco de los tres Encuentros Culturales en estudio. El Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo es el caso central de análisis. Son referidas ciertas similitudes y diferencias –en relación a las vivencias generales del ENCSAA– que tienen lugar en el Encuentro Cultural de Villa del Dique y en el Río Tercero ‘No Durmai’ (en adelante, ECVD y ERTND respectivamente) ya que constituyen accesos para enriquecer el abordaje cualitativo del fenómeno.

Las nociones de “espacio” y de “lugar” de Michel de Certeau (2000) son importantes guías que nos permiten percibir las trayectorias que los sujetos recorren en sus maneras de habitar temporalmente los espacios-tiempos de los Encuentros y en los sitios geográficos donde se realizan. La descripción de las condiciones del *lugar* –punto 1 del capítulo– implica una aproximación en tres momentos, a partir de: una mirada satelital de Punilla Sur (Imagen 9), un acercamiento a la imagen que enfoca solamente la localidad de San Antonio de Arredondo y, más precisamente, el sitio donde se desarrolla el EC (Imagen 10), y un ‘zoom’ más profundo hacia el terreno cedido por La Posada del Qenti para el evento (Imagen 11). Este punto 1 tiene por objeto situar al lector en

las condiciones contextuales y geográficas macro en las que se despliegan las interacciones en análisis.

Los puntos 2 y 3 del capítulo abren la puerta –ahora sí– al análisis de la diversidad de *usos y operaciones* que los sujetos hacen del terreno y del tiempo. Al *lugar practicado*, o sea, el espacio como es vivido por los sujetos. Se trata de *apropiaciones diferenciadas* según los grupos.

El lugar es apropiado, en un primer momento, por el grupo de organizadores del ENCSAA y las personas allegadas a ellos. Esto se realiza durante lo que los protagonistas denominan ‘la previa’, que constituye el período de preparación del espacio. Este grupo –a través de una serie de *prácticas rituales y lúdicas*, de *embellecimiento* y mejoramiento del ámbito físico– van conformando un *cosmos*, un *orden* particular comunitario. Es lo que se aborda en el punto 2.

Luego de ‘la previa’, el dinamismo propio de la cultura rompe al instante –en parte– el orden o cosmos elaborado por los organizadores. Esto sucede ‘durante’ el evento, entre el jueves y domingo, con la llegada de otros grupos con distintos niveles de involucramiento en relación a la experiencia. La *homogeneidad* inicial, propiciada en ‘la previa’, da paso entonces a la *heterogeneidad* de las prácticas, que es analizada en el punto 3.

Las vivencias en el Encuentro Cultural Villa del Dique y el Encuentro Río Tercero No Durmai también dan cuenta de la pluralidad. A diferencia del ENCSAA, el ERTND y el ECVD se realizan en ámbitos céntricos de las ciudades que les dan sus nombres. Cabe mencionar que se trata de dos localidades muy distintas en dimensiones territoriales, características culturales y cantidad de habitantes.

Según el INDEC, en Río Tercero hay más de 46.420 habitantes, siendo una de las más grandes urbes de la provincia; a diferencia de Villa del Dique que cuenta con 3.236 habitantes (2010) y asume todavía una forma de vida donde las relaciones entre los vecinos no están atravesadas por el anonimato característico de las grandes ciudades. Es decir, los Encuentros están enclavados en escalas de interacción sociales muy diferentes. Río Tercero pertenece a una zona agrícola-ganadera que genera un fuerte poder económico. Villa del Dique, por el entorno de cerros y la presencia del lago Embalse ha tenido, desde 2002, un impulso turístico considerable. A su vez, mientras el ENCSAA asume una dimensión ‘nacional’, el ECVD y el ERTND congregan especialmente a públicos de Calamuchita.

Intentamos entonces en este capítulo dar cuenta de algunos de los

itinerarios que ponen en evidencia las *actualizaciones* permanentes que efectúan los grupos en los distintos espacios y la *variedad* de sus operaciones. Poniendo el foco en el *hacer* y las *formas de hacer*, donde se percibe un gran componente lúdico y una intensa atracción por estar-con-los-demás, aunque también aparezcan formas de des-encuentro que hablan de sensibilidades diversas, con-vivientes en los espacios.

Antes de comenzar con el análisis propuesto nos detendremos a caracterizar brevemente los rasgos principales de los tres Encuentros Culturales en el presente.

## **Aspectos preliminares: caracterización de los actores**

Los ítems atendidos en esta presentación, son: a) características generales (fechas y lugares de realización, cantidad de ediciones, formas de financiamiento y utilización de recursos, cantidad de participantes, rasgos dominantes de las ofertas culturales y formatos de los eventos); b) quiénes son los grupos de organizadores y c) rasgos de las poblaciones participantes. Creemos que esta información, ordenada, es necesaria para comprender más claramente los pliegues y dinámicas de las experiencias, siempre cambiantes y complejas.

### **1. El Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo**

#### *a. Características generales del espacio cultural*

*Fechas y horarios de realización:* segundo fin de semana de diciembre, de jueves a la mañana a domingo a la tarde.

*Lugares de realización:* predio cedido por La Posada del Qenti en San Antonio de Arredondo. Algunas actividades se realizan en la vera del arroyo y en el río. En algunas ocasiones, en escuelas del lugar.

*Cantidad de ediciones:* en diciembre de 2017 se realizó la edición XXVII.

*Forma de financiamiento y recursos:* se financia mediante el dinero que se recauda en el buffet nocturno de comidas regionales y bebidas. Lo que al mediodía se comercializa con un precio 'al costo', a la noche se acerca más a los precios habituales en las peñas del territorio cordobés. De esto se extrae una ganancia con la que se solventan los gastos más

importantes (sonido, baños químicos, escenario, entre otros) y se conforma un 'fondo' económico que es guardado para paliar situaciones de déficit. También en ocasiones el ENCSAA recibe colaboración económica de algunas comunas de la zona.

A lo largo de los años, ha ido adquiriendo elementos y artefactos de cocina y de trabajo. Otros recursos materiales son facilitados año a año a modo de préstamo por participantes u organizaciones allegadas. Todas las actividades y el ingreso al predio son gratuitos. Los artistas y organizadores no cobran por su participación.

*Cantidad aproximada de participantes:* varía de acuerdo al día y al momento de la jornada. Va *in crescendo* del jueves al sábado, que es el día de mayor concentración y de la mañana a la noche, que es el momento del festival. En las jornadas diurnas el número ronda entre las 700 y las 3.000 personas; por la noche se calcula la asistencia de entre 1.000 (la de jueves) y 6.000 (las de viernes y sábado).

*Rasgos dominantes de la oferta cultural y formato del evento:* durante el día hay una grilla para niños y otra para adultos que involucran charlas, actividades recreativas y talleres en torno a temáticas artísticas, ambientalistas y sociopolíticas. Se realizan dos o tres en simultáneo en cada momento del día. Al mediodía está la actividad concentrada en torno al escenario "Máximo Arias", donde suceden números artísticos diversos. Por la noche, la fiesta es en torno al escenario "Jacinto Piedra".

A partir del análisis comparativo de los programas de actividades del ENCSAA (entre 2010 y 2013), pueden leerse ciertas áreas de interés que *se han mantenido* y otras que *se han modificado*, en comparación con años anteriores. Entre los asuntos emergentes en los últimos años en los talleres podemos mencionar: la cultura afro-latinoamericana, especialmente danza y música; ciertas problemáticas ligadas a la mujer, como la temática de parto respetado y la discusión en torno al Código de Faltas de la provincia de Córdoba, puntualmente a raíz de la detención arbitraria de jóvenes de los sectores populares.

Continúan presentes instancias que abordan la *problemática de los pueblos indígenas y campesinos*, donde también es abordada la *cuestión ambiental*, relacionada a las formas de vida de estas comunidades. La temática ambiental constituye tal vez la que más 'espacio' ganó en los programas de las últimas ediciones del Encuentro, luego de las dedicadas a la formación y exploración artística.

En relación a estas últimas, aunque es sustantivamente mayor el pú-

blico atraído por la versión más renovadora y crítica del folklore, existen también grupos que gustan de las propuestas ortodoxas e incluso comerciales. La apertura hacia 'lo nuevo', implícita en la propuesta heredada del MAPA, permitió el ingreso a la oferta cultural del Encuentro de otras manifestaciones no necesariamente ligadas al folklore: rock, reggae, contemporáneo, cuarteto, folklore latinoamericano y afrodescendiente. Incluso en alguna ocasión en las últimas ediciones, eran más las bandas que hacían otros géneros que las que mostraban folklore.

Las agrupaciones son principalmente de la ciudad de Córdoba, aunque también hay de otras provincias (Mendoza, La Rioja, Jujuy, entre otras) y algunas locales. De manera sostenida participan en el escenario nocturno artistas famosos en la esfera cordobesa y nacional como Raly Barrionuevo y el Dúo Coplanacu.

#### *b. Grupo de organizadores y círculo cercano de participantes*

No hay un criterio que demarque quiénes conforman la organización. Existe un núcleo permanente integrado por aproximadamente 12-15 familias habitantes de la zona de Punilla Sur, en su mayoría jóvenes de entre 30 y 50 años de edad. Otros participantes –amigos y familiares allegados (de la zona de Punilla, de Córdoba Capital y de otras provincias)– integran lo que denominamos 'círculo cercano'; ellos también están presentes –aunque de modo más intermitente– en las jornadas de 'la previa'.

#### *c. Quiénes son los 6.000: las tendencias en la participación*

En la actualidad los organizadores calculan una concurrencia de entre 5.000 y 6.000 personas en los momentos de mayor masividad. ¿Quiénes son estos participantes? No existe procedimiento de inscripción y la asistencia al evento ya no se da con la forma de 'delegaciones', como sucedía en las primeras ediciones, que permitía contar con cierta información sobre los grupos. Estos asumen rasgos de mayor informalidad. Son en su mayoría familias, parejas y grupos de amigos jóvenes. Hay casos en los que concurren invitados por algún taller de danza, murga o coro, pero esta pertenencia no se expresa de modo formal en el espacio. También hay quienes –minoritariamente– asisten de modo individual. Estos factores y especialmente el crecimiento cuantitativo dificultan una descripción cabal de la población.

Pero podemos enunciar algunos rasgos aproximados del colectivo. La encuesta exploratoria realizada en 2011 entre los participantes tuvo como fin justamente proveer cierta información cualitativa que nos permitiera caracterizar algunas tendencias generales respecto a *quiénes son* los participantes (lugares de procedencia, edades, ocupaciones, participación en espacios colectivos, entre otros aspectos).

*Factor etario:* el mayor número de sujetos están comprendidos en un rango de edad que va desde 20 a 30 años. Los participantes de mayor edad tienen entre 60 años y 70 años. Es decir, el ENCSAA asume en la actualidad un carácter inter-generacional. Esto es fruto también del hecho de que quienes en los 90 eran jóvenes en su mayoría en edad universitaria, en la actualidad son padres y madres de familia, con hijos pequeños y en muchos casos adolescentes.

*Procedencia:* la mayoría es de la ciudad de Córdoba. También hay cierta presencia de vecinos, muchos visitantes del interior de la provincia y de otros lugares del país. Y casos aislados de extranjeros.

*Ocupaciones:* encontramos que la mayoría de los jóvenes que contestaron la encuesta son estudiantes universitarios. A su vez hay entre ellos –al igual que entre los adultos mayores de 30– trabajadores de la educación (docentes de distintos niveles) y profesionales de diversas disciplinas (psicólogos, arquitectos, trabajadores sociales, diseñadores, sociólogos, profesionales de la salud, entre otros). En menor medida aparecen trabajadores de oficios como construcción, electricidad y carpintería y amas de casa. Por otra parte, hay una gran expresión de personas cuyos trabajos están relacionados al arte (músicos, actores, ceramistas, etc.).

*Involucramiento en espacios culturales y/u organizaciones políticas y sociales:* un grupo manifiesta participar en algún tipo de ámbito asociativo y otro expresa no hacerlo. Los primeros aludieron mayoritariamente a espacios *culturales* (grupos de danza, de teatro, de tango, murgas, talleres de folklore, agrupaciones musicales, por nombrar algunos). En menor medida lo hicieron en la categoría de *organizaciones sociales* (educativas, barriales y especialmente ambientales). Y, por último, aislados casos declararon participar en *espacios políticos* partidarios.

*Antigüedad de asistencia al evento:* al completar la encuesta los sujetos asistían por primera vez, lo que se traduce en un gran número de participantes ‘nuevos’ en dicha edición, fenómeno que se puede estar repitiendo en cada evento. Pero también están presentes grupos e individuos

desde los primeros Encuentros o que se fueron sumando posteriormente pero que mantienen cierta fidelidad en su participación.

Hay otros factores que ayudan a comprender la diversidad de participaciones, como la *forma de participar*, que es expresiva de los *intereses* que movilizan a los sujetos en relación al ENCSAA. Algunos deciden instalarse en el predio con el ánimo de compartir la propuesta completa, diurna y nocturna; en cambio otros solo se acercan motivados por el festival nocturno. Esto es oportunamente analizado.

De la presencia en las grillas de ciertas actividades, podemos inferir la participación de ciertas organizaciones o colectivos, como aquellos ligados a la cultura de raíz afroamericana, a problemáticas de género<sup>1</sup>, de derechos humanos, entre otros. También se advierte la participación –minoritaria– de grupos campesinos e indígenas, convocados a partir de la realización de actividades puntuales.

Antes de terminar, queremos destacar la presencia –en los cronogramas del ENCSAA desde 2012 en adelante– de instancias que involucran la participación de instituciones escolares de la zona. Habría aquí una nueva vía de re-vinculación e interacción concreta con lo local, a través de proyectos socioeducativos donde participan los alumnos, docentes y padres de las comunidades.

## 2. El Encuentro Cultural de Villa del Dique

### *Características generales del espacio cultural*

*Fechas y horarios de realización:* segundo fin de semana de septiembre, de jueves a la tarde a domingo después del mediodía.

*Lugares de realización:* actividades centrales en el Club Deportivo de Villa del Dique, Casa de la Cultura y plazas aledañas. Otras instancias, en instituciones de la zona como Centro de Jubilados, Jardín pre-escolar, escuelas. También de manera frecuente se realizan caravanas u ocupaciones de las calles de la ciudad.

*Cantidad de ediciones:* en el año 2017 se realizó la edición XVII.

*Forma de financiamiento y recursos:* el ECVD se financia mediante el dinero que se recauda en un buffet nocturno. También en ocasiones recibe colaboración económica de la Municipalidad de Villa del Dique. Muchos recursos materiales son facilitados a modo de préstamo por participantes u organizaciones allegadas. Desde 2010 el espacio cultural fue adquiriendo

algunos artefactos de cocina y de sonido. Todas las actividades son gratuitas. El almuerzo, realizado de modo colaborativo, es vendido 'al costo'. Los días domingo los alimentos son entregados *sin* costo a los presentes. Los artistas y organizadores no cobran por su participación.

*Cantidad aproximada de participantes:* varía de acuerdo al día y al momento de la jornada. De modo similar a lo que acontece en el ENC-SAA, va *in crescendo* del día jueves al sábado, que es el día de mayor concentración; y de la mañana a la noche, que es el momento del festival, el más congregante. Se calcula que en las últimas ediciones asistieron aproximadamente entre 300 y 400 personas por noche. En total, consideran que se acercan aproximadamente 1.000 personas al ECVD.

*Rasgos dominantes de la oferta cultural:* durante el día hay una grilla para niños y otra para adultos que involucran charlas, actividades recreativas y talleres en torno a temáticas artísticas, ambientalistas y sociopolíticas. En contadas ocasiones se realizan instancias en simultáneo, lo que demuestra una escala de interacción mucho menor a la del ENC-SAA. Lo ambiental figura permanentemente en los programas. En lo artístico se destacan cuantitativamente las propuestas de danza y de teatro. También hay siempre alguna instancia de pintura colectiva de mural.

Por la noche la actividad está concentrada en torno al escenario central, en el Club. La oferta musical y dancística predominante recoge las raíces folklóricas y de rock de Argentina. Se presentan especialmente bandas juveniles locales y regionales del Departamento de Calamuchita.

### *b. Organizadores y colaboradores*

En la actualidad, el grupo de organizadores del ECVD está conformado por un grupo central de aproximadamente 15-20 jóvenes-adultos que tienen entre 30 y 40 años. Son padres y madres de familia, artistas y docentes. Todos viven en la localidad.

Este núcleo empezó a conformarse y a consolidarse en el año 2010 cuando se decide retomar la experiencia del Encuentro, interrumpida en 1999. Recordemos que el Grupo del Taller Daniel se disuelve en aquel año debido a las disputas con el intendente; la mayoría de sus miembros emigra de Villa del Dique y se instala a vivir en otros puntos del territorio provincial. Queda uno solo de los referentes viviendo en la ciudad quien, una década después de los acontecimientos, es nombrado director de Cultura de la Municipalidad. El nuevo escenario propicia el retorno de

la experiencia, por lo que los antiguos miembros del Grupo Daniel se reencuentran y deciden re-iniciarla. Se convoca a amigos y conocidos vinculados al mundo del arte que, en la primera edición de esta nueva etapa del ECVD, participan activamente pero con el fuerte apoyo de los antiguos organizadores. Esto propicia una clara continuidad entre las intenciones y modalidades de la segunda etapa y la tercera.

En las siguientes ediciones, desde 2011, tres de los nuevos participantes empiezan a asumir con mayor protagonismo la actividad convirtiéndose en referentes locales de esta. Los antiguos miembros del Taller Daniel poco a poco pasan a asumir roles de colaboración limitada a aspectos puntuales.

Este núcleo central se consolida año a año desde entonces y va sumando nuevos participantes –vecinos de Villa del Dique y de localidades aledañas (Embalse, Almafuerte, Villa Rumipal)– a la organización, asistido a su vez por un gran círculo de colaboradores.

En 2012, con el impulso y la coordinación de dos de los referentes principales del ECVD, se crea una cooperativa de producción musical conformada por alrededor de 10 jóvenes y adolescentes de entre 16 y 18 años. Este grupo pasa a ser partícipe activo de la gestión del ECVD, generando una instancia conformada por otra generación ligada a la población estudiantil secundaria de la ciudad.

Todos los actores incluidos en este apartado conforman lo que entendemos como grupo organizador y ‘círculo cercano’.

### *c. Participantes del ECVD*

Por un lado, podemos diferenciar participaciones de origen local y regional (de otras localidades de Calamuchita) y por el otro, las de la ciudad de Córdoba u otras zonas de la provincia.

En la primera edición de esta tercera etapa (2010) podemos decir que la participación más numerosa fue la proveniente de la capital provincial, ligada directamente a la influencia de los referentes artistas ex miembros del Grupo Daniel. Las participaciones locales y regionales fueron considerablemente menores.

En las ediciones posteriores, esta relación se fue invirtiendo. Vecinos de Villa del Dique y de otras localidades calamuchitenses empezaron a tener una participación más notoria, especialmente a partir de un trabajo de gestión de vínculos con instituciones como escuelas, centros de

jubilados, organizaciones del tercer sector y otros espacios culturales. La afluencia de habitantes de la ciudad de Córdoba empezó poco a poco a mermar. Por lo que el ECVD pasó a constituir una instancia de encuentro de *fuerte carácter localista*.

También en este Encuentro se da una asistencia de familias, propiciando el carácter inter-generacional de la experiencia. Pero son especialmente jóvenes en edad secundaria habitantes de la zona los asistentes, muchos ligados a bandas musicales (como integrantes o seguidores). Particularmente de rock y folklore.

### **3. El Encuentro Río Tercero No Durmai**

#### *a. Características del espacio cultural*

*Fechas y horarios de realización:* segundo fin de semana de noviembre, de viernes a domingo, desde las seis de la tarde. Horario de finalización indefinido, aproximadamente tres de la mañana.

*Lugares de realización:* plaza principal de Río Tercero y anfiteatro municipal.

*Cantidad de ediciones:* en el año 2017 se realizó la edición XVII.

*Forma de financiamiento y recursos:* el Encuentro se financia mediante ayudas económicas de la Municipalidad y con lo que se recauda a partir del cobro de un derecho a feria que pagan los artesanos. Durante las tardes-noches funciona un buffet de comidas regionales y bebidas, coordinado por los miembros de la organización y la Fundación La Luciérnaga (Río Tercero), lo recaudado es a beneficio de esta organización. Todas las actividades son gratuitas. Los artistas y organizadores no cobran por su participación.

*Cantidad aproximada de participantes:* varía de acuerdo a la jornada, el sábado es el día más congregante. Los organizadores calculan un promedio de entre 500 y 1.000 personas los días viernes y aproximadamente 2.000 los sábados y domingos.

*Rasgos dominantes de la oferta cultural y del formato del evento:* desde las 18 horas, horario de inicio de las actividades, cada día del Encuentro comienzan las presentaciones artísticas en los dos escenarios: uno al aire libre, ubicado en la plaza, el otro dentro del anfiteatro. Sobre la plaza también se instala una carpa estructural donde se efectúan actividades de artes plásticas y otras temáticas para niños y para adultos. La oferta

musical predominante es de rock. Se presentan especialmente bandas locales y juveniles de estudiantes secundarios. Ocupa un sector muy importante del espacio en la plaza la feria de artesanos.

### *b. Grupo de organizadores e instituciones colaboradoras*

Del grupo de jóvenes artistas que inició en 2001 la experiencia del ERTND, la mayoría aún continúa en la organización del evento. Si en sus comienzos se trataba de un pequeño grupo de seis jóvenes, en la actualidad se advierte un numeroso crecimiento, ya que se fueron sumando a lo largo de los años nuevos integrantes. En total conforman un núcleo de aproximadamente 20 personas, en su mayoría parejas de adultos jóvenes de entre 25 y 40 años que asisten en compañía de sus niños. Durante el año, el grupo tiene una gran vida social compartida, en instancias afectivas y en muchos casos en torno a eventos artísticos.

Las reuniones que los congregan en ‘la previa’ –dos o tres meses antes de la fecha del evento– se realizan los días sábados y son de carácter abierto. Durante los días en que se realiza el ‘No Durmai’ se acerca una aureola de otros jóvenes, muchos de edad secundaria que son alumnos de algunos de los principales referentes del espacio (fenómeno que, como mencionábamos, también se da en el ECVD).

*Instituciones de la ciudad participan de modo activo en la realización del ERTND:* la Biblioteca, la Escuela de Bellas Artes “Lino Enea Spilimbergo” y la propia Municipalidad, que facilita los espacios físicos y cierto monto de dinero para solventar los gastos más onerosos. Los organizadores del ERTND reconocen una importante relación con el ente gubernamental, aludiendo a que se cubren mutuamente las necesidades que tienen: el Encuentro, de dinero y habilitaciones de ámbitos físicos; la Municipalidad, de una actividad cultural como el Encuentro que se ha convertido en una de las más importantes de la ciudad.

Ya por fuera del período delimitado para esta investigación, en 2014 el Concejo Deliberante local declaró de interés legislativo al ‘No Durmai’.

### *c. Quiénes participan en el ERTND*

Aparte del grupo de organizadores y su círculo cercano de colaboradores, identificamos otras tres formas de participación en el evento. Los artistas, el grupo de artesanos y los ‘visitantes’.

En este Encuentro existe una modalidad de inscripción mediante fichas para los conjuntos y artistas con interés en participar con alguna propuesta puntual, en el espacio para muestras o coordinando un taller o actividad. Las planillas a completar son difundidas mediante el grupo de Facebook creado por la organización como espacio de comunicación virtual y se establece una fecha límite para su entrega. Luego el núcleo de organizadores prepara la grilla del evento. Hasta hace unos años no se realizaba una selección, pero en las últimas ediciones –por el crecimiento de interesados en mostrar su arte en el evento– algunos quedaron fuera del programa. Cabe destacar que la mayoría de estas participaciones es de artistas locales de Río Tercero y localidades aledañas.

Los artesanos interesados en asistir también deben completar la planilla detallando aspectos de su producción. Este grupo fue creciendo de manera considerable en los últimos años. La feria del ‘No Durmai’ se ha tornado un punto de venta muy atractivo para ellos, cabe mencionar que figura en la grilla de ferias de todo el país. Son los únicos que se instalan y conviven en Río Tercero durante el Encuentro, pernoctando en el Polideportivo municipal.

Por último, los ‘visitantes’. Así denominamos a la mayoría de los participantes que se acercan al Encuentro y pasan ‘un rato’ de paseo por la feria de artesanos, escuchan tal vez algún número artístico y/o consumen alimentos en el buffet. Esta modalidad de ‘circulación’ –dominante en el público del ‘No Durmai’– está íntimamente relacionada a la condición de ser un evento gratuito en la plaza pública. Son en su mayoría familias y, como en Villa del Dique, jóvenes en edad secundaria y universitaria.

#### **4. Miradas satelitales en ‘zoom’. Una aproximación a las condiciones del lugar: San Antonio de Arredondo**

La imagen pretende introducir al lector en aspectos generales relativos a la zona del Valle de Punilla donde acontece el ENCNSAA. Ubicado entre los cordones de las sierras chicas (al este) y las sierras grandes (al oeste), el Valle tiene una orientación norte-sur. El sur del departamento homónimo se extiende a lo largo del río San Antonio. El conjunto de localidades que conforma este sub-departamento incluye Villa Carlos Paz, San Antonio de Arredondo, Villa Río Ichó Cruz, Mayu Sumaj, Cuesta Blanca y Tala Huasi.

Imagen 9. Foto satelital intervenida - Punilla Sur



En una continuidad geográfica, estas localidades están sumamente interconectadas; sus pobladores interactúan en las escuelas de la zona, desarrollan sus trabajos en los lugares vecinos y mantienen un sinnúmero de intercambios comerciales y sociales de todo tipo. Los vecinos así construyen un sentimiento de identidad hacia lo que llaman ‘Punilla Sur’. Según datos relevados en el Censo Provincial de Población de 2010, el total de habitantes de San Antonio de Arredondo, Villa Río Icho Cruz, Mayu Sumaj, Cuesta Blanca y Tala Huasi asciende a los 7.800<sup>2</sup>. Solamente en Carlos Paz –principal generador económico de la zona– viven más de 80.000 personas.

La principal actividad económica de la región es el turismo. En los últimos años la zona se ha visto transformada por los efectos del proyecto de Córdoba-turística que se viene consolidando desde el primer mandato del gobernador José Manuel de la Sota y que tiene en Carlos Paz el principal centro veraniego de la provincia. La política de turismo, en otros tiempos basada en una propuesta de descanso en torno a la vida serrana, en la actualidad transmutó hacia una oferta más basada en la diversión y el entretenimiento. Cobra relevancia la mención del cir-

cuito de espectáculos nocturnos que supone la actividad teatral y los multitudinarios festivales como el Nacional de Folklore de Cosquín, el Cosquín Rock y el Festival Nacional de Tango de La Falda.

En los últimos años se ha producido un notable movimiento urbanístico en la zona que supuso la instalación de grandes proyectos inmobiliarios de inversión privada, en el marco de la segregación socioterritorial que viene teniendo lugar en Córdoba. Estos cambios demográficos y en la estructura edilicia de la región han traído aparejados graves problemas sociales y socioambientales, vinculados a la deforestación y a la escasez del agua, que activan el conflicto sobre la propiedad de la tierra y la utilización de los recursos naturales.

Como síntoma de estas transformaciones y en el marco de una grave crisis habitacional (que involucra a todo el territorio provincial) se expresan, en Punilla Sur, los conflictos desencadenados por las ocupaciones de tierras efectuadas en el barrio Solares de Icho Cruz y en Comechingones, de Cuesta Blanca<sup>3</sup>. Las tomas son una expresión de la situación general excluyente del acceso a la tierra y la vivienda, relacionada a la prioridad en el uso del suelo para la inversión y el desarrollo urbano de carácter privado, en sintonía con la postura de *embellecer* la ciudad para ojos del turista-cliente.

Solo en los alrededores de San Antonio se contabilizan cinco emprendimientos privados de estas características, con el consorcio Gama SA como uno de los principales inversionistas, fenómeno que habla de las transformaciones clasistas del territorio en esta zona serrana de Córdoba. Carlos Paz Golf Country Club es uno de ellos, propiedad del fideicomiso Castillo y Asociados. Las organizaciones ambientales de la zona –Con los pies en las sierras, Asamblea de Derechos Humanos del Sur de Punilla, Ecosistema, ONG Asociación de Amigos del Arroyo San Antonio (ADARSA)<sup>4</sup> y Vecinos por el Arroyo– han efectuado desde el año 2011 una serie de denuncias hacia esta entidad por utilizar, para el riego de una cancha de golf, el agua del subálveo del arroyo Las Jarillas. La crisis hídrica casi permanente durante el período de investigación (2010-2013) prohibía este tipo de prácticas de utilización del agua; sin embargo, la cancha de golf era regada diariamente, según las declaraciones de las organizaciones. Los gobiernos locales y provincial, lejos de prever estudios de factibilidad a largo plazo de estos desarrollos edilicios, autorizan y promueven la especulación inmobiliaria.

Si bien el loteo no se encuentra dentro del ejido de San Antonio,

los denunciantes señalan que son afectados directos porque habría secado cauce arriba el arroyo que atraviesa la localidad. En realidad, el Carlos Paz Golf Country Club se ubica en la Comunidad Regional Punilla, una de las jurisdicciones creadas durante el primer gobierno de José Manuel de la Sota que enmarca las llamadas 'zonas grises', espacios entre los municipios y comunas donde los ejecutivos municipales no tienen potestad de aplicar las ordenanzas. Estas jurisdicciones constituyen zonas privilegiadas por paisajes y condiciones naturales que los empresarios están utilizando con la venia del gobierno provincial.

Cabe mencionar –aunque haya sucedido por fuera del período abordado en el trabajo de campo de la investigación– el conflicto sucedido a raíz del intento de instalación del emprendimiento privado “El Gran Dorado” de Gama SA en territorio de San Antonio de Arredondo, a comienzos de 2013. El proyecto suponía la implantación de un barrio cerrado en altura, mediante la construcción de 20 bloques de tres pisos con 22 departamentos cada uno, abarcando un total de 30.000 m<sup>2</sup> cubiertos.

Cuando ya la empresa había iniciado procesos de deforestación, la organización ambientalista ADARSA SA presentó un recurso de amparo que advertía que el emprendimiento invadiría territorio establecido como zona roja, según la Ley Nacional de Bosques 26631. Frente a esto, la justicia obligó a la provincia a realizar una audiencia pública que tuvo un récord de participación, donde casi el total de los oradores se manifestó en rechazo al proyecto. El conflicto se resolvió finalmente mediante la negación –por parte de la justicia– para la construcción del proyecto de Gama, dando lugar al amparo presentado por los vecinos y constituyéndose en un antecedente fundamental para otros procesos ciudadanos en defensa del bosque nativo.

Acerquemos más el ‘lente’ hacia esta porción del territorio cordobés, para ubicar en su contexto inmediato al terreno donde año a año se realiza el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo.

Puede observarse en esta segunda imagen el entorno serrano de la zona, las urbanizaciones y la ubicación puntual del terreno que nos ocupa. Para referencia, la línea ancha remarcada en azul es el río San Antonio, mientras que la más delgada es el arroyo Las Jarillas. De modo paralelo al río circula la ruta provincial 14 que comunica todas las localidades de la zona. Sobre los márgenes del arroyo está ubicado el predio que La Posada del Qenti cede al ENCSAA cada año y que ha sido señalado con color rojo.

**Imagen 10.** Foto satelital intervenida - Las inmediaciones del terreno



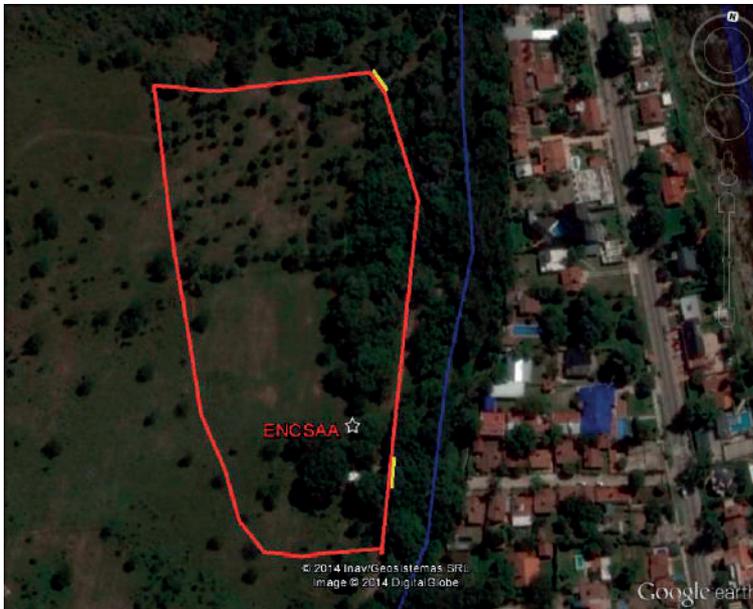
La Posada del Qenti es un complejo privado de salud, spa y turismo que cuenta con una gran extensión territorial entre Icho Cruz y San Antonio, indicada mediante la sombra gris. Gran parte de ese territorio está inutilizado en la actualidad. Hacia 1998, ante la necesidad de contar con un predio más grande, los organizadores del ENCSAA decidieron solicitar el préstamo de esta porción de tierra a sus dueños. Jorga Valdivia, a partir de cierto vínculo de confianza con uno de los dueños del Qenti es quien –desde entonces y hasta la actualidad– se encarga del pedido y del diálogo con él.

El préstamo del lugar no supone ningún tipo de contrapartida por parte del ENCSAA; el espacio asume solo el compromiso de devolverlo en buenas condiciones de limpieza y cuidado del entorno. Sin embargo, la acción de ceder la porción del terreno al ENCSAA –por un espacio-tiempo acotado, aceptado por La Posada– le aporta un mejoramiento de su imagen entre ciertos grupos de vecinos, presentándose como una institución amistosa, solidaria, en el sentido de la difundida política de responsabilidad social empresarial.

Como puede notarse en la Imagen 10, el sector facilitado para el EC es una pequeña porción en relación al total. Las dimensiones integrales del terreno llaman la atención en comparación con lo ocupado por el conjunto de las poblaciones, donde habitan –recordemos– más de 7.800 personas. Notorio contraste que no puede dejar de ser destacado. La mirada satelital por sí misma acusa la desproporción: una gran extensión propiedad de un solo emprendimiento y similares cantidades divididas entre miles de familias, muchas de ellas –como mencionábamos– en conflicto con la ley.

La siguiente imagen hace ‘zoom’ más puntual a este ‘rincón’ que es utilizado cada diciembre para la realización del evento y, durante el resto del año, funciona para pastoreo de los caballos del spa. La intención al proporcionar esta imagen es habilitar una mirada del lugar ‘puertas adentro’ y sus influencias con el ‘afuera’ (el entorno natural y social inmediato).

**Imagen 11.** Foto satelital intervenida. El terreno propiedad del Qenti, cedido al ENCSAA cada diciembre



El terreno es –en la fotografía– la porción de tierra delimitada con rojo. Tiene una forma irregular, de aproximadamente dos hectáreas.

Hacia el norte, el sur y sur-este está cercado por alambrado y hay dos tranqueras (pintadas con amarillo), una en el límite norte en orientación hacia la ruta y otra hacia la calle de tierra que lo separa del arroyo (en la imagen satelital este camino no se ve porque está cubierto por el follaje de los árboles que se alimentan del arroyuelo). Puede observarse así la cercanía entre este y el predio, que se encuentra simplemente tras cruzar alguna de las tranqueras y la calle de tierra. Hacia el oeste no hay alambrado ya que el terruño se extiende, como anteriormente mencionábamos, hasta la localidad de Icho Cruz; la demarcación que establece cuál es la zona que puede ser utilizada por el ENCSAA cada diciembre está dada por la misma vegetación y accidentes naturales del lugar.

Las tranqueras de modo casi permanente están cerradas mediante grandes cadenas y candados, por lo que funcionan durante el año como barreras o –siguiendo la terminología de Sennett– como “paredes” que impiden el intercambio (2012: 279), ya que los vecinos habitualmente no pueden transitar por él. Recordemos que el spa –y su territorio– está destinado a un público de turistas-clientes. En efecto, los pobladores de la zona, sectores sociales trabajadores no son los destinatarios cotidianos del emprendimiento privado. Son, de algún modo, *extraños* en su propia tierra, por lo que tienen prohibido el tránsito de la tranquera hacia adentro<sup>5</sup>. En diciembre, en cambio, cuando las tranqueras permanecen mayor tiempo abiertas debido al accionar cultural del ENCSAA, estos límites se transforman en *bordes* ciertamente más activos para el fluir de los sujetos. Pero esto acontece en un espacio-tiempo acotado.

El terreno utilizado por el Encuentro es casi plano y contiene delimitado en su centro, con alambre, un espacio rectangular (cabe aclarar que el alambrado fue colocado por los propietarios), que se caracteriza por ser la zona más descampada. El perímetro del espacio manifiesta una vegetación nativa de espinillos y paja brava. La parte este del mismo contiene muchos árboles altos no nativos, que otorgan grandes superficies de sombras y, a la vez, entre árbol y árbol hay mucho espacio libre. En el fragmento sur del lugar hay una única instalación de construcción tradicional con ladrillos y techo de cemento, de 30 m<sup>2</sup> aproximadamente, dividida en dos partes, donde funcionan baños para mujeres y para varones<sup>6</sup>. En la parte posterior están las piletas que son utilizadas para lavar los utensilios de cocina. También en las cercanías a esta edi-

ficación hay una especie de quincho abierto con techo de paja y una estructura más grande, también en pilares de madera, creada por los organizadores para armar sobre ella una carpa para charlas y proyecciones. Para el XXIII ENCSAA (2013) se edificó otra estructura en madera, para la cocina, que queda fija.

Vemos así las políticas del poder cristalizadas en alambrados, en fronteras y accesos, en disposiciones estratégicas de los cuerpos, de los lugares y los tiempos, en circuitos pre-configurados para el tránsito de los sujetos. Sin embargo, ¿cómo son efectivamente las trayectorias, los ritmos corporales del caminar de los sujetos, las interacciones que se propician? ¿Cómo juegan los participantes del ENCSAA con las reglas del lugar? ¿Cuáles son las *formas* con que se apropian, con que reproducen o transgreden los límites y los alcances de ese habitar un espacio 'como' propio en un lugar ajeno?

## **5. Miradas desde el abajo. Apropiaciones en 'la previa': grupo de organizadores y círculo cercano de participantes del ENCSAA**

### **5.1. Preparación ritual y lúdica del espacio-tiempo**

Era la primera jornada. Había una veintena de personas ya sentadas todas en *un rincón de la zona sur del terreno*. Algunos en troncos, otros parados, pero todos conformando una especie de círculo. Circulaba de mano en mano cerveza, mate, vino y jugo y de comida se compartía lo que cada uno había llevado, al estilo 'a la canasta'. *El clima social era festivo, de risas y distensión. Algunas parejas estaban abrazadas. Los niños corrían por el lugar, jugaban*. Se iban abordando distintos temas relativos a la organización del evento. Mientras seguíamos conversando, algunos se habían abierto de la ronda y retomaban otras actividades en las que venían trabajando desde la mañana: la conexión eléctrica, la delimitación de los espacios, entre otras (NdC1, 07/11/10).

Así comienza la *apropiación del lugar* por parte de los organizadores del Encuentro. Llegado noviembre, Jorge Valdivia consigue en préstamo las llaves que abren los candados de los portones. Se conviene un día para reunirse y, en dicha jornada, los miembros de la organización van ingresando y ubicándose en el área sur cerca del quincho. Es un gran predio, todavía casi vacío.

Estas jornadas anteriores al segundo fin de semana de diciembre constituyen lo que los organizadores del ENCSAA llaman ‘la previa’. Las actividades que se realizan en este período van concadenando día a día la infraestructura necesaria para recibir a los demás sujetos: la refacción de hornos de barro, las conexiones eléctricas y del agua, la limpieza del predio, el armado de dos grandes carpas, de dos escenarios y de una batería de piletas, la delimitación de los sectores, entre muchas otras.

Se van *de-limitando* y, de alguna manera, *fundando* diversos sectores y áreas y ‘momentos’ (a través de un cronograma), destinados a dar un *orden* al evento y a la convivencia durante cuatro días de una participación masiva de personas. La de-limitación es efectuada con alambres y troncos pequeños que son enclavados en la tierra, a modo de cercos que separan el sector de las carpas del de los autos, los ámbitos para talleres, los caminos, los fogones.

Observemos en la siguiente imagen la *forma* (a grandes rasgos) que a lo largo de los años, se ha ido consolidando de modo ritual y que –con más o menos modificaciones– se ‘arma’ (antes) y se ‘desarma’ después de cada edición:

**Imagen 12.** Foto satelital intervenida. Apropiación del predio por los organizadores



Como sugiere Maximiliano Ibáñez –poeta referente del espacio– una de las características del orden que cada año los sujetos imprimen en el terreno tiene que ver con una organización dual: el espacio se va preparando teniendo en cuenta las actividades del día y de la noche (Ibáñez en Díaz, Díaz y Páez, 2012). De esta manera, el terreno, podríamos decir, adquiere dos centros neurálgicos: uno diurno, el sector de la comida, ubicado al sur-este del predio; otro nocturno en torno al escenario, que se establece en la zona descampada, más hacia el oeste.

Como puede notarse en la imagen, el Sector Festival Nocturno tiene un lugar privilegiado en todo un amplio campo despejado para que puedan instalarse las personas con mesas y sillas o sentadas en el suelo y para que puedan bailar también, en torno al escenario. Por su parte, los sectores para las actividades diurnas también están jerarquizados: sombras suficientes para las carpas, el almuerzo, la cocina, ámbitos delimitados para los talleres y las demás instancias.

Observemos otro rasgo de la *forma* que los organizadores construyen año a año para el espacio propio. Si bien este no es el ámbito cotidiano de quienes participan, todo el esfuerzo colectivo está en tornarlo, en ‘vestirlo’ de cotidiano. Así se fundan los baños, la cocina, el espacio del comedor y de los ‘dormitorios’ (el campamento). Aunque sean momentáneos, los organizadores prevén todos estos detalles porque desde que comienza ‘la previa’ ellos mismos empiezan –gradualmente– a instalar sus carpas y a *quedarse* a pernoctar en el lugar, a habitarlo. Y lo mismo proponen para los demás participantes: que se *instalen* a vivir en el espacio común.

Ibáñez, en el texto referido (2012), compara esta preparación del espacio con la concepción de la mitología latinoamericana de transformar el ‘caos’ en ‘cosmos’. A partir de esta asociación, podríamos decir que el ‘caos’ se correspondería con el lugar que los referentes encuentran en su primera visita al terreno, utilizado por otras personas durante el año en desconocidas situaciones y propiedad ajena de la Posada del Qenti, cerrado a partir de cadenas y candados a los demás vecinos. Con una serie de procedimientos *rituales*, este caos pasa a convertirse en *cosmos*, o sea, en el principio ordenador, que re-establece una y otra vez la armonía para los habitantes temporales del sitio. Expresa Ibáñez:

Pensemos por ejemplo en lo que ocurre cuando se construye una escuela nueva. No van directamente los chicos y empiezan a tomar clases

en cuanto el edificio se termina. Por el contrario, se realiza un acto de inauguración. Para ese acto se llama a las autoridades, a los sacerdotes, se llama a la comunidad en general y se realiza un ritual (...) *Y eso que antes era un edificio vacío, un montón de ladrillos y hierros sin sentido, pasa a tener un sentido especial, ingresa en el orden del mundo para esa comunidad y esa cultura: ahora sí 'es' una escuela* (Ibáñez en Díaz, Díaz y Páez, 2012: 203-204).

La transformación del *caos* en *cosmos* del Encuentro, en su mundo, con todas las particularidades que le son propias solo a él, implica cambiar objetos de lugar, sacar objetos que no pertenecen al lugar, limpiarlo, marcarlo con señas propias. A este fin está ligada también la práctica de bautizar determinados sitios con nombres de referentes del espacio fallecidos, conocidos y queridos por ellos, por ejemplo: el escenario nocturno “Jacinto Piedra” y el escenario diurno “Máximo Arias”. Como una táctica de *inscripción* del espacio-tiempo que busca mantener viva su presencia a través del recuerdo.

La preparación –cada año– del espacio del ENCSAA supone también prácticas de embellecimiento que otorgan jerarquía al ámbito compartido. También este aspecto es propio de las prácticas rituales. Como expresa S. Nachmanovitch, un ritual es una forma en la que un ornamento o una elaboración especial marca una actividad que de otro modo es común, *separándola, identificándola, hasta sacralizándola* (2011). ‘La previa’ supone así un prepararse con detalle para una ocasión considerada especial: el Encuentro.

Los *arreglos* que los organizadores efectúan en el territorio durante ‘la previa’ en el terreno de San Antonio denotan un tipo de vinculación muy especial con la naturaleza del lugar, de respeto, cuidado y afecto. Subyace en las prácticas de muchos de ellos una concepción de la tierra como un *ser sagrado*, que se expresa en numerosas referencias (en los talleres, a través del micrófono y otras instancias) a la *pachamama*<sup>7</sup>.

Hay también ciertas prácticas que son recibidas como si de algo sagrado se tratase; son bienvenidas, celebradas con cierta emoción. Por ejemplo, la reparación y utilización por vez primera (cada vez) de los hornos de barro o encender el fuego del Rincón Cuyano. Acciones que congregan a muchos en torno de quienes las desarrollan como admirando y acompañando, reforzando con la presencia el importante sentido que suponen para todos porque están asociadas a *la identidad común, al tiempo de fiesta*.

Volvamos a la práctica de embellecer el lugar para advertir la modalidad en cierto aspecto *lúdica* que supone. Observemos la siguiente nota de campo:

Habíamos estado trabajando con las mujeres (Cele, Jesi, Irene y Gabi), pintando el baño y limpiando las bachas. Ellas después se pusieron a *cubrir la mesadita de las bachas con azulejos*. ‘Me gusta cuando las ideas no quedan solo en ideas’, expresó alguna en un momento [en una jornada anterior habían conversado sobre la idea de traer trozos de azulejos ‘para poner más linda la mesada’] (NdC2, 28/11/11).

Se aprecia aquí la intención de embellecer el sitio, de mejorarlo, que podemos relacionar con un sentimiento de *pertenencia* y de *afecto* al mismo. El gesto de colocar los azulejos es efectuado no como la creación de una escenografía que luego va a ser desmontada al finalizar el evento, sino a sabiendas de que los azulejos quedarán allí, pegados a la mesada. Una mesada de un lugar que les pertenece *solo* temporalmente. Y ellas lo saben:

En un momento charlábamos con Jesi, Cele y Nati. Ellas decían de traer trozos de azulejos para poner más linda la mesada de la bacha. Yo recordé los azulejitos que había traído de México para adornar en algún momento algún baño cuando tuviera casa propia. Los ofrecí, ya que falta mucho para esa posibilidad. Me dijo Jesi: ‘No, vos pensá que *este lugar es como un alquiler*’ (NdC12, 28/11/11).

Aparece en la cita la consciencia de que el lugar –según las reglas de juego de la dominación– no es pertenencia del grupo de personas del Encuentro; que es como un *alquiler*, o sea, propiedad de ‘otro’ y que solo *temporalmente* se puede estar allí. Sin embargo, estas mujeres realizan una *inversión* de tiempo, dedicación y del material para ese lugar, guiadas por un interés muy diferente al tipo de *inversión* para un ‘tener’ o ‘acumular’ privado. Las acciones de este grupo parecieran decir: vale el *gasto* de los azulejos y del trabajo que lleva la decoración del lugar porque será el ámbito de la fiesta que –por cuatro días– compartiremos juntos.

El juego crea su propio mundo donde existe *otro orden*, *otro espacio*, *otro tiempo*. El préstamo de la llave del terreno habilita la *ocasión* para apropiarse –aunque sea temporalmente– del sitio para habitarlo juntos y *jugar*. Con una emoción parecida a la de la niñez –al jugar, por ejem-

plo, a ‘crear la casita’ con sábanas y sillas– las mujeres colocan azulejos en la mesada de las piletas. No hay para ellas un *fin* ni una *intención* –como expresa Huizinga– *más allá* del propio juego, del propio Encuentro, solo el *placer* en hacerlas (2012).

Hay en estas prácticas un *jugar seriamente*, de manera comprometida; en esto se observa la oscilación de la que habla el autor, entre el jugar en broma o en serio: “Cualquier juego puede absorber por completo, en cualquier momento, al jugador. La oposición ‘en broma’ y ‘en serio’ oscila constantemente. (...) El juego se cambia en cosa seria, y lo serio, en juego” (Huizinga, 2012: 25).

A través del juego ritual se instituye –provisoriamente– un espacio *separado* del existente por fuera del cerco que delimita al predio del resto del terreno del Qenti, de San Antonio y de las leyes que organizan las políticas de los encuentros y desencuentros entre los sujetos en Punilla y en la provincia. Un espacio que aparece ‘atado’ a un tiempo particular –paréntesis– y provisorio.

El ‘cada vez’ de las acciones –cada año– remite a una *vivencia cíclica* del tiempo, ligada profundamente a la modalidad ritual. Nos detengamos ahora en este aspecto.

## 5.2. Conexión con el terreno/volver a estar-juntos

En los últimos años de la investigación, estando en la ciudad de Córdoba los días anteriores al evento, en conversaciones telefónicas con los organizadores les preguntábamos cómo iba la preparación; sus respuestas referían a aspectos del ritual conocidos por todos: ‘ahora estamos comiendo algo y cuando baje un poco el sol seguiremos limpiando’ o ‘ya se levantó la carpa de la cocina’, ‘tal y tal están haciendo los hornos’. Estas acciones, *cada año re-construyen el ritual* del Encuentro, por lo cual, estando uno lejos del lugar puede re-correr y re-vivir a través del recuerdo –porque *conoce*, porque *sabe*, porque *lo ha vivido* antes–.

Está vinculado a ir cumpliendo con una serie de acciones, como expresa Maximiliano Ibáñez:

Y aunque nadie pueda dar cuenta exactamente de por qué ocurre, lo cierto es que esas tareas *van siguiendo una secuencia que se repite*. ¿Por qué el fuego está siempre en *el mismo* lugar? No sabría decirlo exactamente, pero hace 17 años que el fuego se hace en el Rincón Cuyano

y durante todo ese tiempo *las mismas* personas lo han encendido (Ibáñez en Díaz, Díaz y Páez, 2012: 203-204).

Como se expresa en la Imagen 12, prácticamente todo está siempre en el mismo lugar, con algunas excepciones que han ido cambiando de sitio (como la carpa de la biblioteca para niños), o cuando se inaugura –se funda– un nuevo sector.

La práctica que tal vez esté más cargada de un sentido sagrado, por parte del grupo de organizadores, es la de encender el fuego del Rincón Cuyano. Este sector relativamente pequeño fue bautizado con ese nombre debido a que algunos encuentristas mendocinos inauguraron durante un evento hace muchos años (1993) la práctica de encender un fuego para calentar agua para el mate. En ese Encuentro la fogata se mantuvo siempre encendida y pronto la gente empezó a acudir para llenar sus termos, por lo cual se convirtió en un sitio donde muchos itinerarios comenzaron a converger. Los participantes cuyanos que lo inauguraron –Máximo Arias y Amelia Ramírez, apodada como ‘La Negrita’– se apropiaron del rol de mantener encendida permanentemente la llama. Y ese fuego se convirtió en un símbolo importante para el círculo cercano de encuentristas. El lugar donde está ubicado, en una referencia y punto de re-uniión.

Maffesoli alude a “la íntima emoción segregada por la familiaridad de los fenómenos, de las situaciones, de las ideas, etcétera, que se repiten con regularidad” (2001: 41), y que –agregamos– atrae a los sujetos, los convoca. La elección –una y otra vez– de aquella secuencia de prácticas se da movilizadas por las *costumbres* y los *códigos comunitarios alimentados en el tiempo*, con esa *íntima emoción* asociada a la expectativa de lo *conocido, querido, familiar*. Hay en esa serie de prácticas repetitivas, una búsqueda emocional de “un fondo propio” (Maffesoli, 2001: 41), de un *ethos* común. Se trata de una vivencia del *tiempo cíclico*, que siempre *retorna*, como todo ritual.

Y ese fondo propio grupal parece además ser portador de un cúmulo de *saberes* sobre el espacio, construidos en las sucesivas experiencias, a través de reiterativas prácticas. Aprendizajes acumulados a lo largo de los años, existentes en la memoria común. En este sentido, hemos podido advertir cómo en el período en que realizamos este estudio (2010-2013) de un año a otro los sujetos fueron modificando levemente la orientación del escenario “Jacinto Piedra” con el fin de intentar neutra-

lizar los efectos colaterales del volumen del sonido, que provoca las quejas de algunos vecinos. De este modo fueron *probando* el mejor sitio hasta encontrar la orientación preferible.

Hay aquí una ‘dosis’ importante de *conocimientos* adquiridos por la reiteración año tras año de las mismas acciones, que las transforma en prácticas *adiestradas*. R. Sennett considera a estas prácticas como hacer artesanales y expresa: “Volver una y otra vez a una acción permite la autocrítica” (2009: 53).

Volver-a-estar-juntos se expresa también como deseo proyectado hacia el futuro. Esta tendencia puede ser observada a partir del cuidado de la naturaleza en el terreno. Es lo que se percibe en la siguiente nota: “Manifestaban el deseo que tienen de plantar árboles, conversaban sobre eso, qué especies elegir, dónde los plantarían y cómo serían cuidados, haciendo una proyección del ambiente hacia el futuro” (NdC1, 07/11/10).

Habitar este terreno, para estas personas, aunque sea por cuatro días, implica pensar la actividad humana de manera tal que no interfiera con las otras especies y sus ciclos vitales. En el proteger los árboles y la vegetación aparece la búsqueda de lograr que *persista* el espacio, *que se mantenga* lo vivido y sentido durante la ausencia del grupo. Aquí el tiempo presente está orientado a posibilitar la re-edición de la experiencia al año siguiente, *proyectando una continuidad*.

En otra oportunidad, durante ‘la previa’, conversábamos con Claudia Burracione (artesana referente del ENCSAA, habitante de Mayu Sumaj). Le comentaba que me llamaba la atención el conocimiento, el cuidado y el respeto que veía tienen con la fauna y la flora del lugar. Ella me explicaba: “Es que nosotros estamos muy movilizados con este tema, *ver que va desapareciendo el monte*” (NdC11, 26/11/11). La movilización a la que se refiere Claudia se manifiesta en concreto a través del involucramiento protagónico que tienen algunos de los referentes –que recibe el acompañamiento del resto del grupo– en actividades y proyectos ambientalistas durante el año. En este sentido, la modalidad de vinculación con la naturaleza que se percibe en las prácticas de relacionamiento con el territorio en el marco del espacio-tiempo del Encuentro manifiesta una continuidad en relación a una forma de vida en general de los miembros vecinos de Punilla, durante todo el año.

Otra de las *costumbres* durante ‘la previa’ –pero no solamente en esta etapa– es la de recorrer el terreno de manera conjunta entre varias personas:

Nos habíamos ido hacia el extremo lateral del arroyo para ver dónde poníamos las piletas, los baños químicos y un hornito... *elegíamos entre una sombra y otra*. Y en eso... nos desviamos en la búsqueda, quizás gracias a ese margen de improvisación que se rescata como tan importante y propio de la organización del Encuentro y empezamos a caminar por el centro del terreno destinado a carpas. Y ahí comenzaron a brotar los recuerdos: ‘habíamos dicho que había que descomprimir el Rincón Cuyano’, ‘sí, las guitarreadas ahí todo el día y la noche estorban a los que quieren dormir, en especial a los niños’... *Había un tronco ahí*, atravesando el espacio sostenido entre dos árboles, en lo alto. Era el espacio para inaugurar un nuevo fogón. Así nació, así se vio la necesidad y *las condiciones disponibles* (NdC3, 21/11/10).

Esta práctica de caminar el lugar es expresiva de un vínculo estrecho con el mismo, que re-actualiza su conocimiento sobre él y permite advertir los cambios que se suceden entre un año y otro. Aparece así la afirmación de un *saber-hacer* vinculado a los *sentidos*. Saber ‘leer la tierra’ constituye una práctica antigua, propia de un tipo de vida en conexión con la naturaleza que permite advertir indicios de lo ocurrido en el período de ausencia orientada a poder reconocer transformaciones en ella; práctica que es utilizada –tal vez no de modo consciente– por los protagonistas del ENCSAA.

Maffesoli manifiesta que cuando predomina una concepción cíclica del tiempo se pone el acento en la *proximidad* entre la *naturaleza* y la *cultura* (2001: 20). La subordinación de la primera por la segunda, en cambio, está presente en las vivencias del tiempo que siguen una linealidad, la cual favorece una acción finalizada. *La proximidad entre naturaleza y cultura habla de un tipo de racionalidad amplia, integral, no limitada a la razón*.

Hay en esta modalidad de transitar con lentitud, sin un objetivo más que el recorrer y re-conocer el espacio, una manera particular de *habitar el lugar*, pero también una manera particular de *habitar el tiempo*, en tanto un espacio-tiempo en conexión con el territorio –en comunicación con los estímulos del entorno ambiental– y en proximidad con los demás.

### 5.3. Acentuación festiva del presente

La preparación de ‘la previa’ ya de por sí es considerada por los sujetos

como parte sustantiva de ‘el’ festejo o ‘el’ Encuentro. Así lo expresa Geraldine Maurutto (joven bailarina cordobesa, profesora en danzas y referente del ENCSAA): “estas instancias organizativas para sus protagonistas ya son parte del Encuentro” (2010: 17). También los miembros de este grupo manifiestan con frecuencia: ‘el Encuentro no empieza el jueves determinado de diciembre, el Encuentro empieza el mismo día que vamos al campo’.

Hay en estas consideraciones una vivencia del acontecer haciendo hincapié en el *proceso* más que en el *producto*. En el ‘mientras tanto’, es decir, en ‘cada’ instante compartido, que es vivido, así como un *instante eterno* (Maffesoli, 2001) de afirmación de la vida, a través de acciones que tienen –como en el juego– fin en sí mismas. Recordemos en este sentido también la manera *lenta, pausada y sin apuro* de caminar el terreno a la que referíamos anteriormente, que es expresiva de un modo de realización de *cada paso*, detenidamente. En la jornada de preparación del terreno de San Antonio del día 24 de noviembre de 2013, escribimos la siguiente nota:

Estaban todos nucleados en el sector de siempre. Eran bastantes, entre 25 y 30 personas. (...) Algunos hombres (7 u 8) estaban parados en torno a una mesita pegada al horno de barro. Cocinaban un cabrito, bebían cerveza del pico. Entre 10 y 15 mujeres conversaban en pequeños grupos. (...) Yo iba con el *plan* de colaborar activamente en la limpieza y preparación del predio y también de anoticiarme de las decisiones tomadas, o participar en alguna charla sobre cuestiones organizativas. *Mi plan se vio modificado*. El almuerzo *se demoró*. Ahora reconozco que, íntimamente, *quería aprovechar mi tiempo ahí*. Quería *trabajar, hacer productivo* ese tiempo. En un momento empezó la charla organizativa de los talleres, entonces ahí me acomodé con varios otros. Y la charla *se extendió muchísimo*. A veces *se veía interrumpida*, como cuando llegaron *sin previo aviso* Cacho y Tere de Mendoza. Fue un momento de abrazos y recibida. (...) *Estaban todos muy relajados*. Si bien algunos se habían desplazado a colocar los tronquitos para delimitar espacios y otros estaban con la electricidad, muchos conversábamos *sin apuro*. Me acomodé a eso. La reunión *a cada rato se iba por las ramas*...

De a momentos me salía del grupo y me ponía a charlar con alguno en particular. Con Paula, por ejemplo, que le consulté cómo estaban viviendo el tema de la plata (cabe aclarar que asistían a una situación económica delicada) y me dijo que bien, *muy tranquilos*, que la ma-

yoría de los gastos se producía después de *cada día* o después del Encuentro, por lo que con la misma recaudación los iríamos solventando. Que no íbamos a estar tan holgados como antes para comprar cada cosa que necesitaríamos pero que no era grave. *Nuevamente esa tranquilidad* (NdC4, 24/11/13).

Para la fecha de la nota, si bien habían pasado pocos días del hurto, el incidente parecía no afectar la moral del grupo y su disposición a *disfrutar juntos: cuerpos relajados, distendidos, des-preocupados, tranquilos*. Clima de bienestar, festivo.

Podemos decir, a partir de esto, que en determinadas instancias de la preparación del Encuentro se asiste a ciertos *pasajes* habituales en las socialidades que describe Maffesoli: “de un tiempo monocromo, lineal, asegurado, el del proyecto, a un tiempo policromo, (...) presentista y que escapa al utilitarismo del cómputo burgués” (2001: 11). La idea de *plan* —que parece gobernar mi experiencia personal en la jornada descripta— queda desvanecida frente a la acentuación grupal del momento festivo.

Este modo de vivencia del tiempo presentista se corresponde también con la ausencia de una ‘declaración de objetivos’ en el espacio cultural. Observemos la siguiente nota de campo:

A mí me sorprendía que el Encuentro no tuviera ‘objetivos’, creía que le sería muy beneficioso detallarse un plan al estilo de los planes que yo había aprendido a diseñar en la orientación de mi carrera de grado de comunicación institucional, al estilo de los programas de educación popular híper desarrollados que planeábamos en las organizaciones en las que formé parte... *Y su lógica pasaba por otra parte*. Creció, así como creció, *sin plantearse un objetivo o un proyecto* (NdC1, 07/11/10).

La lógica que entonces no me era evidente supone una vivencia del tiempo basada —seguramente no de manera consciente— en habitar cada momento plenamente; vivencia que afirma la ‘vida-aquí’ en distancia con las teorías fundadas en el sentido de la historia que buscan una finalidad venidera, en una ‘vida-allá’. Y que obliga —aduce Maffesoli— a tomar en serio los placeres de los sentidos: gustativos, olfativos, táctiles, auditivos o genésicos (2001: 44).

Se percibe un tiempo que es presente, que no se proyecta hacia el futuro (o lo hace sin apuro, sin anticiparse y no con exclusividad). Un

tiempo que es más ‘in-tensión’ que ‘ex-tensión’, más lento que veloz. Hay en esta modalidad la vivencia de la vida como una concatenación de instantes puros de disfrute, de los cuales hay que poder sacar el máximo goce: “arte de vivir que se funda ya no en la búsqueda de la libertad absoluta, sino en la de las pequeñas libertades intersticiales, relativas, empíricas y vividas en el día a día” (2001: 10-26).

Incluso las prácticas que implican un trabajo intenso en el terreno durante estas jornadas tienen un matiz festivo. Muchas personas manifiestan su deseo de estar presentes, como esta entrevistada de origen español, Patricia, que era la primera vez que participaba del evento:

Yo creo que lo más fuerte que tiene, yo que no lo conocía... el primer contacto con ellos... es que *te dan ganas de participar*. Cuando te contaban cómo van armando todo, yo decía: *yo quiero el año que viene estar también levantando una nevera*. Hace que de alguna manera te quieras hacer partícipe *de todo el proceso* (E23, 13/02/2011).

El deseo de Patricia está ligado al carácter alegre y *entusiasta* de estas jornadas donde –al mismo tiempo en que se cargan pesadas heladeras– se reencuentran amistades, se comparte en familia, se bebe, se come, se ríe.

En la forma cooperativa que involucra la organización del Encuentro Cultural de Villa del Dique, también aparecen prácticas ligadas a este hacer placentero. Observemos la reflexión de David, referente actual de la organización del ECVD, sobre qué los motiva a preparar año a año este Encuentro:

Después una de las lógicas yo digo, es que cada uno en el Encuentro tiene que estar en *lo que quiere y desea*. Lo que nos ha pasado es que nadie dice: che, está bueno lo de los artesanos yo me pongo, lo hago... (...) Cada uno se va ubicando en lo que a cada uno le gusta... porque es eso... *¿qué compromiso? No hay un compromiso...* (...) Me parece que la lógica del Encuentro en parte es eso: cada uno aporta *lo que disfruta...* no sé si nos ponemos cada uno a pensar en el producto final... *se va dando* (E24, 20/10/14).

Sennett asocia *informalidad* en la cooperación con *placer*: “Sosegarse, sentirse cómodo en un lugar, dejar las presiones en suspenso y pasar el tiempo con otros por el mero placer de estar con ellos: todo eso contribuye a incrementar por medios informales el compromiso con un

proyecto colectivo” (2012: 381). Esta relación establecida por el autor explicaría la espontaneidad de las prácticas colaborativas en estos grupos; los sujetos se sienten a gusto entre los demás y con esta forma de vínculo sin presiones, mandatos o regulaciones.

Esta modalidad de apropiación del tiempo ligada a un hacer lúdico-festivo se desfasa de la vivencia capitalista del tiempo-mercancía que regula la tríada tiempo-trabajo-capital. El ‘tic tac’ del reloj que gobierna de modo dominante la existencia social descansa en el reiterativo mandato de ‘trabajar para poder producir para poder comprar’, por lo que las labores adquieren para los sujetos matices muy alejados al disfrute y al placer. Se trata de un tiempo colonizado por el capitalismo, obturado por él, ya que es presentado a partir de la idea del ‘siempre será así’ (Cervio, 2010).

En ‘la previa’ van preparando la propia fiesta, al mismo tiempo que la *viven*. A la manera de un juego que se aleja del curso habitual de la vida corriente, des-preocupado de las intranquilidades cotidianas de subsistencia. Un tiempo paréntesis en el que crean el propio juego: para dicho espacio-tiempo son estipuladas determinadas pautas explícitas y otras implícitas que regulan la actividad y la convivencia. Pasemos a analizarlas.

#### **5.4. Fundar un espacio-tiempo y pautas propias de convivencia**

En términos de Michel de Certeau, la apropiación de un espacio-tiempo brinda oportunidades para darse la propia ley. Es decir, para ganar márgenes de autonomía, aunque sea dentro de los límites de esas coordinadas, para construir las propias reglas, la propia forma de vida deseada en comunidad. Sin embargo, recordemos el planteo de Huizinga en torno a la lógica del juego, que crea su propio mundo donde existe otro orden, otras pautas (2012); que las pautas que se establecen son modalidades que separan y demarcan un territorio, fuera del cual continúa el curso corriente de la vida. O sea, las reglas de juego del ENCSAA –del espacio/tiempo paréntesis que constituye– no dejan de estar enmarcadas y *condicionadas* por las lógicas dominantes de la vida social.

Nos detengamos en algunas de las pautas de convivencia publicadas el día 2 de diciembre de 2013 en el blog sitio electrónico del Encuentro<sup>8</sup>:

- Todas las actividades del Encuentro son *libres y gratuitas*. Existe una *contribución* por carpa que *sólo* se abona en la caja del buffet del mediodía.
- Vamos a separar la basura. Es importante estar atentos a los carteles: PLÁSTICO, VIDRIO Y ORGÁNICO.
- *No se permite* la venta ambulante dentro del predio del Encuentro<sup>9</sup>.
- NO SE PUEDE HACER FUEGO ENTRE LAS CARPAS. *Sólo* utilizar los espacios “Zona de Fogón”.
- El encuentro *es un espacio comunitario*, todos *podemos estar comprometidos* en las diferentes tareas necesarias para que funcione<sup>10</sup>.

Podemos analizar tanto el *contenido* como la *forma* general de este enunciado de pautas. En relación a lo primero, en distintas premisas se asigna prioridad al sostener y resguardar la no-mercantilización hacia ‘dentro’ del espacio-tiempo del ENCSAA y posibilitar con la entrada irrestricta que nadie quede sin poder participar por no tener dinero. Medidas, estas, compartidas en los tres Encuentros Culturales.

En los tres casos se da una gran adhesión de los participantes a esta política. Sin embargo, la lógica de la mercancía no deja de estar presente. Basta mencionar la ineludible compra de los insumos que los referentes efectúan para la realización de los eventos. Tampoco pueden la gratuidad y el precio ‘al costo’ del almuerzo nivelar las desigualdades sociales que impiden que algunos sujetos participen del evento o condicionen su participación en él, como luego analizaremos.

A su vez, hay sujetos aislados que hacen evidente cierto interés personal mercantil por sobre lo comunitario:

Era domingo al mediodía. Había muchísima gente en la zona del almuerzo. Acababa de tocar Raly Barrionuevo. Un hombre que, se notaba, había estado bebiendo mucho alcohol, pasó su alpargata entre los demás diciendo que era para juntar plata para Raly. Hubo gente que puso billetes de 50, 100 pesos. Cuando miembros de la organización se dieron cuenta, se la sacaron.

(...) Beto intentó hablar con el hombre, explicarle cómo funciona el Encuentro y cuáles son los límites para estar. Como él no cambiaba su actitud, entre dos o tres de la organización –gestos firmes y semblantes serios mediante– le dijeron que se tenía que retirar del predio y lo acompañaron hasta la tranquera para que se fuera (NdC5, 17/12/13)<sup>11</sup>.

Observemos un hecho similar ocurrido en el ERTND, relatado por Guara Calvo, miembro de la organización:

El año pasado se falsificaron vales de fernet. Y fueron artesanos. Un montón. Y descubrieron quiénes eran, entonces cuando se inscribieron el año pasado, les dijimos, mirá vos y tal y tal hicieron esto –por mail– y este año no les vamos a permitir que estén. Fue re feo, porque todo el tiempo tenemos que estar charlando: ¿qué hacemos? ¿Lo hacemos, no lo hacemos? ¿Les decimos o no les decimos? ¿Si les decimos qué pasa? Yo preguntándole a una amiga que es abogada si me pueden hacer algo por no dejarlos participar (E25, 05/10/14).

Nuevamente la resolución del conflicto se da en el interior del grupo social. Sin embargo, aparece aquí un temor en relación a las leyes macro-sociales, de ahí la consulta de Guara a la abogada. Porque los Encuentros gozan de una *autonomía relativa* para dictar sus propias normas.

Las pautas despiertan empatía y generan una *disposición abierta* por parte de los participantes (recogiendo basura, separándola para su reciclaje, colaborando en la limpieza de los baños, en la preparación de la comida, en el traslado de sillas, entre otros). Aunque también hay prácticas que omiten las normas del Encuentro. Para dar un ejemplo, en el horario de la madrugada se observan muchas botellas y vasos de plástico tirados en el suelo del sector en que se realiza el festival nocturno; las mesas y sillas sucias y dispersas por el terreno. Y solo pocas personas se aprestan a recoger esta basura para dejar limpio el predio para las actividades diurnas; la mayoría se retira hacia las carpas o a las guitarreadas.

Pasemos ahora a observar el *carácter* o *forma* de la lista de pautas. Como puede advertirse, este listado regula de manera *amplia* las prácticas de los participantes, de modo que es un gran marco de acción y de participación el que queda comprendido a partir de él. El ‘espíritu’ general del conjunto de premisas no acentúa un carácter restrictivo ni controlador de las acciones, sino más bien *organizativo* de la convivencia (solo dos prohibiciones aparecen: la de venta ambulante y hacer fuego entre las carpas).

No hay ningún tipo de control respecto a las apropiaciones que los sujetos hacen de estas normas. Esto es valorado positivamente por algunos sujetos. Observemos las palabras de Priscila, música de Río Ceballos, participante del ENCSAA:

Me maravilló esto de que, cuando fui ayer a buscar el ticket para la comida, para el almuerzo, *me propusieron si quería* pagar la carpa, que estaban cobrando 10 pesos por día para afrontar los gastos, la luz. *Nunca me lo había planteado así. Nadie viene milicamente a cobrar la carpa.* Y entonces es *otra manera* de generar conciencia. De decir, ‘hagámonos cargo cada uno de lo que nos corresponde’. Toda esta gente está haciendo esto para que nosotros lo pasemos hermosos. ‘¿Cómo nos vamos a ir sin pagar la carpa?’ O sea... *mínimamente*... ¿Cómo nos vamos a ir dejando la *basura* ahí? ¿Cómo nos vamos a ir cuando dicen ‘che, hace falta lavar las ollas?’ de golpe *un malón va a limpiar las ollas ¡y faltan esponjas!* (E22, 10/12/2011).

Hay aquí, indirectamente, un rechazo hacia los modos de administración de lo social predominantes, ligados a lo *coercitivo*, la *obligación* y la *uniformidad*.

Podemos decir en relación a esto que las pautas propuestas por los referentes *motivan credibilidad*, al menos en términos generales. Se establecen *acuerdos* o, mejor, *con-sensos colectivos* en torno a estas leyes, que les dan *legitimidad*. E integran el conjunto de “constelaciones de referencia”, de “creencias” (De Certeau, 1999a: 30) o, mejor dicho, de “sentires” comunes (Maffesoli) que hacen posible el estar-y-hacer-juntos. Estética del sentimiento –diría Maffesoli– que da *sentido* a las prácticas conjuntas y cooperativas.

En los Encuentros, así, esencialmente se inventan formas comunitarias de convivencia. Aquí está, probablemente, uno de los campos más prolíficos en el que puede advertirse la capacidad fundante de los sujetos. Verdaderamente, las formas cooperativas en el hacer no constituyen aspectos nuevos, desconocidos hasta el momento. La cooperación, como afirma con sólidos argumentos Sennett (2012), es intrínseca a la condición humana. Y numerosas experiencias de distintas sociedades y grupos lo demuestran. La modernidad –con la acentuación puesta en el individuo, en lo privado y la competencia– no elimina totalmente esta orientación a la cooperación. Ante pautas de convivencia amplias, flexibles y que suponen la co-construcción, los sujetos reeditan –adhiriendo, sintiendo conjuntamente– experiencias de cooperación y de solidaridad.

Ahora bien, como decíamos, así como los participantes juegan ‘dentro’ del ‘tablero’ del Encuentro bajo leyes que ellos mismos diseñan, formulan y reformulan, hay normativas del ‘afuera’ que condicionan su accionar, que limitan su autonomía. Observemos un ejemplo.

Durante las últimas ediciones la Municipalidad de San Antonio de Arredondo se ha hecho presente para ejercer inspecciones en los eventos exigiendo se cumplieran las normas estipuladas de seguridad e higiene, instalando el temor entre los organizadores ante una posible inhabilitación. Esta preocupación introdujo la necesidad de sostener prácticas inusuales:

Ante la visita –durante la noche del sábado en el XXIII Encuentro (2013)– de la inspección de una oficina de bromatología oficial, los principales referentes del espacio desplegaron una serie de *maniobras* para adecuarse a lo que bromatología disponía como requisitos para el sector de la cocina. Todos los participantes de la cocina estaban informados que pasarían por la ‘lupa’ examinadora del control bromatológico. Era extraño verlos todos uniformados con cofias y delantales. Sus movimientos y semblantes parecían más rígidos, silenciosos y serios que de costumbre. Daba la sensación de que guardaban o custodiaban un secreto.

También se efectuó una rápida limpieza y ordenamiento de los cestos de basura en el sitio. Se prohibió el ingreso y la circulación de personas en este ámbito, más allá de la veintena que ya estaba dentro, ocupada en la preparación, venta y entrega de alimentos y bebidas. Para esto, una persona de la organización se apostó en la entrada a la carpa con el firme cometido de no dejar entrar a nadie más para mantener *vigilado el ambiente*. La permanente relativa libertad de acceso a la cocina se vio así *limitada y celosamente controlada* (NdC5, 17/12/13).

Las *maniobras* desplegadas procuraban *esconder* o *disfrazar* la laxitud con que estas normas suelen regular el espacio-tiempo de la cocina. Si bien siempre se toman medidas de cuidado de los alimentos, en esta oportunidad se ‘montó’ un escenario diferente al habitual, que logró *sortear* o *burlar* la acción controladora. Este ‘montaje’ contó con el secreto de los participantes y con su actuación solidaria. Recordemos el señalamiento de M. Maffesoli sobre las formas de resistencia de los débiles, cuyas armas, entre otras, son –según el autor– la astucia, el silencio y el secreto (1990). En estas prácticas se desarrollan experiencias de fortalecimiento de la identidad colectiva y de comunidad, a través de una complicidad que marca un territorio grupal que incluye a unos a la vez que excluye a quienes no son miembros.

Podemos afirmar así que, por un lado, cuando las condiciones del ‘afuera’ lo permiten son inventadas normas propias para la convivencia

dentro del ámbito meso social de Encuentro. Normas que coinciden con *lo ideal* para estos sujetos miembros de la organización y círculo cercano de participantes. Son ocasiones donde el *deseo* se condice con la *posibilidad* de realización. Por otra parte, cuando las normas son impuestas desde el ‘afuera’ sin posibilidad de oponer negativas –como en el caso del control bromatológico– los sujetos utilizan *tácticas y astutas maniobras de rodeo y de burla*, a través de ‘disfrazar’ el espacio con formatos que en la realidad no tiene o de ‘actuar’ procedimientos que no suceden. En estas situaciones, el *condicionamiento* operado sobre el *deseo* deriva en una actitud lúdica, creativa, ante lo ineludible de la norma.

Observemos lo que esgrimían en el Taller sobre la Ley de Bosques (XX ENCNSAA) los jóvenes padres de familia Jael Dominino y Gustavo Peyroti, ambos referentes de la organización del evento, participantes en la lucha por la Ley de Bosques y habitantes de Punilla Sur:

Este espacio es del Qenti, *pero nosotros lo hemos re-significado*, porque lo vivimos. *Se pone en cuestión la propiedad privada*. Es algo que se viene discutiendo con la ley de bosques... volver a lo real, más allá que pertenezca *por ley* a alguien. ¿Quiénes lo viven? ¿Quiénes lo cuidan? (NdC14, 11/12/10).

Hay en las palabras de estos referentes la manifestación de su ideal respecto a la propiedad de la tierra, elaborado de modo colectivo, probablemente, en el marco de su intervención en la disputa provincial en torno a la Ley de Bosques. Según este ideal, la tierra pertenece a quien la habita, la vive, la cuida. Y está en contraposición a la concepción moderna de la propiedad privada, protegida legalmente. Peyroti y Dominino plantean la ilegitimidad de la ley, invitan a reflexionar sobre ella, pero no logran transgredirla. Según la ley del ‘afuera’, el terreno es del Qenti y seguirá siéndolo, cuestión que se manifiesta cada vez más claramente ante la progresiva imposición –por parte del spa– de condicionantes para el préstamo de las llaves cada noviembre.

Nuevamente la ley del ‘afuera’ se muestra ineludible para los sujetos, que conciben *ideas (im)posibles* en la actual manifestación del capitalismo. Sin embargo, nada les quita –durante el tiempo del terreno en préstamo– la oportunidad de jugar a armar y desarmar la propia ‘casa’. A ensayar modos de convivencia con reglas –por momentos– propias en ella. A dialogar y a reflexionar en comunidad sobre las contradicciones del sistema y sobre la injusticia de las leyes que gobiernan lo social.

La construcción de espacios propios en lugares ajenos, como venimos analizando en los términos de De Certeau, tiene este profundo sentido de construir *maneras de vivir* comunes y propias –aunque precarias, temporales y experimentales– efectuando ciertos desplazamientos en relación a los patrones dominantes.

Observemos en el siguiente acápite cómo los distintos grupos que se acercan a participar se apropian de modos plurales del espacio-tiempo.

## **6. Miradas desde el abajo. Apropiaciones plurales ‘durante’ los encuentros**

Recordemos la consideración de Michel de Certeau en torno a las acciones tácticas de los sujetos que modifican provisoriamente los órdenes espaciales: “El orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones, pero el caminante actualiza algunas de ellas. También las desplaza e inventa otras, atajos, desviaciones o improvisaciones. Privilegian, seleccionan, cambian o abandonan elementos espaciales” (2000: 9). Las maneras que los organizadores tienen de fundar espacios en lugares que no les son propios, son siempre provisionales y al instante siguiente sufren las modificaciones o desplazamientos que otros grupos introducen a partir de sus propias rutinas.

En efecto, a medida que llegan los distintos sujetos, el espacio creado en ‘la previa’ por los organizadores pasa a ser un lugar ajeno para ellos, quienes precisan ahora ‘hacerlo suyo’, a *su* manera. Para esto, con sutiles y contradictorios movimientos comienzan a hacer sus peculiares apropiaciones del terreno. Lo mismo sucede en el orden del tiempo, mientras el cronograma propuesto cada año por los organizadores en cada Encuentro es, podríamos decir, *su* modo de configurar y de organizar el tiempo para el evento (y el espacio), cada conjunto, familia o persona se apropia de lo propuesto y lo administra y adapta a *sus deseos, posibilidades y tiempos*.

Mientras las prácticas de apropiación del espacio y del tiempo de los organizadores y sus afectos presentan importantes coincidencias y *convergencias*, por el contrario, las modalidades de las prácticas de los demás actores que arriban al terreno *durante* los cuatro días en que dura el evento, abren el abanico de posibilidades. Y muestran una gran *plurialidad y diversidad*.

## 6.1. Grafías grupales (in)visibles sobre el territorio y el cronograma

Procuramos en este apartado señalar brevemente la diversidad de actores participantes en el ENCSAA, a través de la reconstrucción de sus marcas sobre el espacio y de diversas situaciones de encuentro y desencuentro entre sus itinerarios en los distintos momentos de la jornada. Empecemos por lo primero:

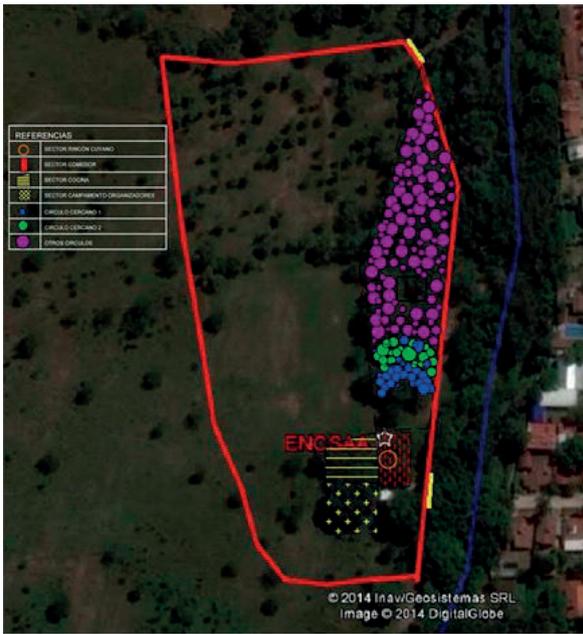
### a) *Marcas en el terreno desde una lógica grupal*

Las carpas de los organizadores –para cuando empieza a llegar el resto de asistentes– ya están instaladas en el predio, siempre ocupando el mismo sector: cerca del centro neurálgico de la jornada diurna. El campamento que queda conformado por ellos, como puede observarse, está separado del resto (ver en Imagen 13).

El ‘círculo cercano’, por lo general, se establece sobre el límite colindante a la zona del comedor; en proximidad al grupo de referentes. La ‘cercanía’ –que está referida por el gran involucramiento con el espacio cultural que tienen– queda manifiesta también en la ubicación espacial. A partir de allí, otros sujetos se instalan en un segundo y tercer círculo con relación al primero de los organizadores, como veremos en la Imagen 13 en color azul y verde. Ellos, quienes llegan ‘temprano’ al evento, eligen recurrentemente los mismos sitios: cerca del árbol ‘x’, próximo a las piletas de agua, etc., según sus preferencias. Dentro de este ‘círculo cercano’ están muchos de los actores grupales que se fueron vinculando al ENCSAA en distintos momentos de su historia: ex alumnos del Taller del Sol con sus familias, organizadores de la Peña de La Cripta, entre otros.

Al alejarnos un poco más de estos círculos que parecieran ‘abrazar’ al centro neurálgico diurno, podemos detectar lo que en otra oportunidad llamáramos ‘círculo lejano’<sup>12</sup> pero que ahora –luego del análisis más detenido en las formas *plurales* de operar en el terreno– encontramos más adecuado caracterizar con otras salvedades. Porque ese ‘círculo lejano’ –es decir, la masa más anónima participante– integra una heterogénea gama de experiencias. Con ellos ya no parecieran ‘dibujarse’ otros círculos concéntricos en torno a los grupos instalados primero. Se compone con ellos, podríamos decir, otra forma, más cercana a una *red* de círculos (en violeta en la Imagen 13).

**Imagen 13.** Foto panorámica. Apropiación plural del terreno por ‘los acampantes’



Entre los acampantes, cada uno elige su lugar donde asentar la carpa con distintos criterios: con/sin sombra, cerca/lejos de los baños, del fogón o del escenario:

Y acá yo veo eso, que por más que el volumen esté fuerte vos te *podés* poner *más cerca* o te podés poner *más lejos*. (...) Acá *tenés amplio espacio*. Sentís que tenés espacio y *tenés derecho a ocupar un espacio que vos elijas*. Eso me parece *maravilloso* (E22, 10/12/2011).

La entrevistada alude a la amplitud física del espacio. Pero también hay una referencia indirecta en sus palabras a la *forma* con márgenes *flexibles* construida por la organización. Ella celebra que el espacio prevea la libertad de los sujetos para elegir, para moverse, para *usar* el espacio y el tiempo.

Estas consideraciones tienen relevancia en contraste con la expe-

riencia que domina otros tipos de espacios culturales, instituciones que tienden a disciplinar los cuerpos desde estrategias panópticas. Recordemos por ejemplo el control que se suscitaba en torno a los cuerpos en la primera etapa del Encuentro Competitivo de Villa del Dique, regulado por el estatuto que establecía con rigurosidad cantidades de tiempo para cada acción, (im)posibilidades de desplazamiento en el escenario, sitios separados para pernoctar mujeres y hombres, entre otros aspectos.

De modo creciente en las experiencias relevadas entre 2010 y 2013 el lugar empezó a verse cada vez más limitado por el crecimiento en la convocatoria. Quienes van llegando al último ya no tienen muchas opciones. La distancia que separa a estos últimos del sector de la organización es cada vez mayor. En la edición de 2013, por ejemplo, hubo quienes se establecieron a aproximadamente 500 metros de la cocina.

Si bien para muchos las áreas más ‘codiciadas’ están más contiguas al centro de las actividades diurnas –a la cocina, los baños y, fundamentalmente, al círculo de artistas y referentes del Encuentro– hay también otros *sutiles nodos (de la red general) dispersos en el terreno*. Se da entre quienes están ‘entretejidos’ en alguna mini-red vincular, que quienes primero llegan ‘guardan’ o ‘reservan’ espacios para otros miembros de la grupalidad que arriban con posterioridad.

Para cada grupo, su propio campamento pasa a constituirse así en un ‘micro-centro’ de referencia, en un lugar de encuentro entre sí y tal vez pasen a considerarlo más importante (para ellos) que el Rincón Cuñado o la cocina. Hemos identificado en este sentido distintos pequeños ‘campamentos’ (de tres a siete carpas)<sup>13</sup>. Son agrupaciones afectivas más o menos numerosas. Las separaciones espaciales entre un mini-campamento y otro no se perciben a simple vista, debido a la proximidad obligada por el cada vez más insuficiente espacio. Puede distinguirse, sin embargo, un grupo del otro por las orientaciones de las ‘entradas’ a las carpas que en cada conjunto suelen colocarse en dirección convergente hacia un centro común.

El criterio por el cual escogen dónde ubicarse –más allá de acceder a mayores comodidades– pareciera definirse así en función de *estar junto a sus afectos*. Como vemos, se repite aquí la lógica de la grupalidad que se observaba fuertemente en ‘la previa’: hay un corrimiento del tipo de experiencia *ego*-centrada y una asunción de una *locus* centrada, como propone Maffesoli.

Una vez establecidos, empiezan los sujetos a ‘tejer’ sus trayectorias

y modos de apropiación del tiempo en el Encuentro. La mayoría de los recorridos conservan la *clave de estar-juntos* con los afectos: se buscan, se esperan, se reservan lugares. Es decir, la subjetividad se pierde en el ‘nosotros’ del grupo y de a momentos con el ‘nosotros’ mayor del colectivo con-viviente en el terreno.

### b) Encuentros y desencuentros en el día y en la noche

Podemos reconocer distintas tendencias en la participación de los grupos que se apropian de maneras diferenciales del espacio y del tiempo. Hay quienes privilegian las *instancias diurnas* y otros que prefieren las *nocturnas* (inclusive hay quienes no duermen en todo el evento). De a momentos pareciera que se ‘pasaran la posta’ de la vivencia: mientras unos duermen, los otros están activos.

La noche es la instancia de mayor convocatoria, que reúne a ambos grupos y supone un desplazamiento evidente de la masa de personas desde el sector diurno al nocturno, donde ocurre el festival. Co-habitan este espacio-tiempo –más o menos armónicamente– la mayor diversidad de intereses y expectativas.

A medida que avanza la noche muchos grupos van volviendo al sector de las carpas para descansar, mientras los ‘noctámbulos’ continúan con la fiesta hasta la madrugada inclusive, que es cuando –una vez terminado el programa sobre el escenario– se desarrollan las guitarreadas espontáneas. Ha habido ocasiones, en este horario de madrugada, de desencuentro –enjos y discusiones– entre los congregados en torno a las rondas de guitarra, por un lado y sujetos que intentan dormir, por el otro.

Quienes pasan en vela toda (o casi toda) la noche en el festival y en guitarreadas espontáneas, por lo general, cuando sale el sol se retiran a descansar. Al mismo tiempo, algunos organizadores se levantan a acondicionar todo para las actividades que inician aproximadamente a las 10 horas. ‘La mañana’ prácticamente es omitida por los jóvenes noctámbulos. Mientras tanto, los que dormían se levantan para apropiarse de los talleres y actividades programados (por lo general, madres y padres jóvenes con sus hijos, adultos y adultos mayores).

Durante el mediodía, el sector más congregante es el del almuerzo; hacia allí convergen los itinerarios de los grupos. Los trasnochados ya están en pie y se encuentran con quienes optaron por descansar de

noche. La *mezcla* implica situaciones en que conviven las familias y grupos de amigos que madrugaron (hicieron talleres, tal vez visitaron el río y/o colaboraron en armar empanadas durante la mañana), con personas alcoholizadas que tal vez pasaron la noche en vela. En el siguiente apartado nos detendremos a analizar el espacio-tiempo del almuerzo, donde no todos los itinerarios convergen.

En la siesta muchos recorridos se dirigen hacia el río. En realidad, lo hacen durante todo el día, pero especialmente en este momento en que el calor suele ser muy intenso se ven grupos de personas que emprenden la marcha a pie hacia la tranquera-norte del terreno con trajes de baño, equipos de mate, otros llevan instrumentos musicales. Salen del predio, bordean al arroyo 200 metros y llegan a la ruta, la cruzan y ya están en la vera del río San Antonio.

A lo largo de los años los participantes fueron marcando el ‘surco’ de este camino que lleva al río. Son *des-víos* aceptados, respetados, que ya forman parte del ritual. Se advierte, nuevamente, la amplitud del espacio que prevé la *coexistencia de distintos itinerarios posibles* y una *utilización plástica* del espacio-tiempo.

El ‘brazo’ del ENCSAA que se abre hacia el río traslada algunas modalidades: flexibilidad, improvisación, clima festivo. Pero no todas las improntas del ENCSAA son ‘llevadas’ por los sujetos. Al traspasar la tranquera, algunas pautas y cuestiones valoradas en el ‘adentro’ son abandonadas. Por ejemplo, durante las ediciones de 2012 y 2013 pulularon –en la costa del río– artesanos con sus paños ofreciendo, mostrando y vendiendo sus productos, conformando una gran feria improvisada aprovechando el desplazamiento de participantes del Encuentro hacia ese lugar. Ante la prohibición de vender en el predio, estos artesanos encuentran el intersticio en las reglas de juego del ENCSAA para realizar esta actividad mercantil del ‘otro lado’ de la tranquera. Allí las regulaciones estipuladas por los organizadores quedan sin efecto. En una oportunidad Maximiliano Ibáñez, referente, expresaba sobre esto: “de la tranquera para afuera, todo lo que quieran. El problema es de la tranquera hacia adentro” (NdC5, 17/12/13). De alguna manera con estas prácticas se desplazan de los lugares simbólicos construidos por los participantes del ENCSAA a lo largo del tiempo, como es el evitar lo mayor posible el intercambio mercantil.

## 6.2. Espacios plásticos y sensibilidades-otras en los almuerzos

En nuestras sociedades, las tendencias de la mercantilización y mediación de la preparación y participación en acontecimientos festivos cada vez van tramando más profundamente las experiencias. En los EC, sin embargo, identificamos ciertas formas de estar/sentir disruptivas que recuperan y reeditan –en algunos aspectos sugerentes– experiencias comunitarias del pasado donde la mercancía es puesta entre paréntesis, de modo contingente. Por ejemplo en ciertas vivencias que suponen el comer-juntos<sup>14</sup>.

Para los organizadores de los tres Encuentros casos de estudio, el momento del almuerzo tiene mucha importancia. Se busca que sea una instancia de re-uniión entre todos los participantes: sean cuales sean sus trayectorias, edades, clases sociales, intereses. Es un momento pensado para que todos se detengan en el mismo espacio-tiempo y compartan el alimento, la bebida, la mesa.

En este sentido, en el ‘No Durmai’ el almuerzo era hasta hace unos años entregado de modo gratuito a los participantes, solventado con dinero que aportaba la municipalidad y/o insumos proporcionados por negocios de la zona. Pero desde 2012, como explican los organizadores, dejaron de hacerlo porque solían estar presentes solo ellos y los artesanos; el resto de la gente no se acercaba en ese momento (más adelante analizaremos las formas de participación propias de este Encuentro).

En el ENCSAA y el ECVD la comida al mediodía es vendida ‘al costo’. Se reafirma con esta medida la búsqueda de que nadie quede fuera por una razón económica. Se trata de una práctica colectiva, instaurada, institucionalizada a lo largo del tiempo, que reproduce en gran escala (en el ENCSAA más masiva que en el ECVD) la tradicional costumbre de los grupos de amigos que se reúnen y ‘hacen la vaquita’ para comprar la comida y/o la bebida a consumir juntos. En este sentido, en los almuerzos sucede que no hay un interés comercial ‘dentro’ de la grupalidad.

Inclusive los días domingo en el ECVD, la comida es entregada de modo gratuito:

Me estaba despidiendo de algunas personas para irme cuando escucho que avisaban por el micrófono que la comida sería sin costo. Me detuve a escuchar con mayor atención. Las demás personas a mi alrededor también miraban con cierto asombro, como no entendiendo, pero

un asombro alegre. Los organizadores explicaban que con el dinero obtenido la noche anterior habían logrado cubrir los gastos ocasionados por el evento, por lo que ya no necesitaban reunir más. Gestos de alegría, aplausos, risas. Y la gente se iba acercando a retirar el almuerzo como quien va a recibir un regalo (NdC6, 12/09/11).

La medida de no cobrar el alimento en los almuerzos de los domingos se instaló como una tradición en el ECVD desde 2011, año de re-apertura. El asombro despertado en los presentes puede interpretarse en función de la relación entre don y fiesta: se trata de una práctica escasamente frecuente en otro tipo de eventos, que re-enmarca y transforma –cancelando– la práctica de pagar para comer.

En la edición número XI del mismo Encuentro se acercaron durante el almuerzo del domingo dos jóvenes pertenecientes a “El Enriedo”, una red de pequeños productores y artesanos de la zona que había participado en el evento, en la feria de artesanos. Hicieron entrega a miembros de la organización –en ese momento de cierre del evento– de una pequeña caja con algunas de sus producciones dentro. Según dijeron, el sentido era el de una ofrenda, agradecimiento y aporte. Este tipo de intercambio, en reciprocidad, supone experiencias donde hay cosas para los sujetos y no sujetos para las cosas. Es ‘quitado’ –por momentos– el velo distorsionante de la mercancía en torno a los objetos. Estos dejan de estar a merced del mercado, se desvanecen en tanto bienes de cambio para manifestarse como bienes de uso, en el caso de la comida. Un uso compartido con los demás.

Si el dinero es –como afirmaba Marx ya en sus primeros escritos– “el vínculo de todos los vínculos (...) el medio general de separación” (1999: 179), hay una re-apropiación de los sujetos del dinero, en cierto aspecto, transgresora. Las operaciones de separación y distancia implícitas en la ley mercantil son aquí ‘toreadas’ –usando un término muy perspicaz de Maffesoli– por la insistencia en estar-juntos. El cobro al costo o la entrega gratuita de los alimentos los domingos en el ECVD es un acto técnico, creativo de una forma de usar los materiales y de re-ubicarlos en su lugar de cosas.

Dirijamos la mirada a cierta ocasión en el ECVD que habla de otras experiencias posibles ligadas al comer-juntos que se dan favorecidas por esta plasticidad de los espacios. El día jueves 6 de septiembre de 2012 llegamos al 12° ECVD, cerca del mediodía:

Llovía copiosamente. (...) Sentíamos como que la cosa no terminaba de armarse y no sabíamos qué hacer. Después de un rato se acercó Roque (padre de Roberto La Rosa) y *—tímidamente, casi al oído—* nos dice: *¿quieren que vayamos a almorzar a mi casa? Roberto se queda acá porque tiene que quedar alguien esperando si llega más gente*. A mí me generó *cierta incomodidad, no quería molestar, pero quería ir*. Nos subimos al auto de Roque junto con otros dos chicos que habían sido igualmente invitados. (...) *Él parecía estar contento de llevarnos a su casa*. Nos invitó a pasar. La casa era sencilla (...)

Todos muy amables nos recibieron, nos saludamos y nos sentamos a la mesa. *No querían que ayudáramos. Nos iban sirviendo plato por plato, no mucho contenido, tenía que alcanzar para todos. El menú era un guiso de arroz con pollo y albóndigas* (NdC7, 06/09/12).

Como el tiempo donado por los hacedores de los Encuentros para la preparación del evento —para los otros (y para ellos mismos, en función de su disfrute)— también aparece una donación de los propios ámbitos privados de los sujetos: ‘casas abiertas’, familiares. Se hace transparente aquí una *extensión del espacio del Encuentro al ámbito familiar de sus organizadores*. Aparece la *movilidad* a la que se refiere De Certeau en relación a las tácticas de los débiles. El espacio-tiempo de Encuentro se define como un espacio compartido con una *capacidad plástica, elástica y circulatoria que lo lleva a abarcar diversos ámbitos*.

La situación *im-prevista* provocada por la lluvia posibilitó la ocasión para vivencias no programadas. Hay en estas prácticas un tratamiento lúdico de las resistencias operantes desde fuera. Ante el obstáculo, con la destreza artística del bricoleur, se encontró una salida artesanal donde se pusieron en juego los recursos disponibles: la casa, el auto, el almuerzo. Arroz con pollo y albóndigas fue el menú preparado por Mari, seguramente también a partir de la *creatividad* en el *uso* y la *combinación* de los ingredientes existentes en su cocina, para preparar una comida más abundante que la habitual.

La descripción de la casa y del auto de la familia La Rosa ofrece datos en relación a una situación de clase media trabajadora. La calidez, el recibimiento generoso y solidario por parte de esta familia, en diálogo con las demás sensibilidades—otras en torno al comer que analizábamos tienen lugar en los Encuentros, evocan lo que podríamos considerar un núcleo cultural persistente de lo popular, característico de lazos sociales de sociedades pre-capitalistas en los que la experiencia comunitaria del comer

no tenía ‘afuera’. Muy diferente a la práctica burguesa ‘en-carnada’ de modo dominante en nuestras sociedades que sostiene límites mucho más marcados entre el ‘adentro’ / el ‘afuera’, la familia / la no-familia, el ‘nosotros’ / el ‘ellos’, lo ‘mío’ / lo ‘tuyo’, clasificaciones basadas en el miedo o la desconfianza al otro, en la fragmentación y el empobrecimiento de la experiencia. Respecto a esto apuntan Scribano y Boito:

La comida egoísta como expresión de los logros personales en el trabajo, la comida a puertas cerradas es una forma de vivir lo festivo que enmarca la experiencia de ese tipo de sujeto reconfigurado a partir del desarrollo de relaciones capitalistas. (...) es una expresión signifiante que marca una manera de sentir lo festivo: la privacidad por encima de la universalidad. Esa experiencia llega al límite de comer con un mendigo en la puerta. La materialidad de la puerta cerrada marca el encuadre espacial e interaccional de esta forma experiencial de lo festivo (2012b: 123-124).

Hay en la práctica silenciosa de abrir las puertas del auto y de la casa, así como en la de ofrecer los alimentos en los Encuentros con un precio ‘al costo’, la manifestación de un *apartamento de la lógica individualista y egoísta* que organiza la circulación y el consumo de los alimentos desde el parámetro mercantil. Se instancian con estas formas otros estados del sentir. De ‘este lado’ –al menos durante el almuerzo– no hay una actividad lucrativa del hambre o del deseo de comer de los demás.

*La pluralidad* en el momento del almuerzo se advierte a partir de trayectorias convergentes hacia el centro neurálgico del día (el sector del comedor) –que buscan la *fusión* y participar de los rituales conocidos por la mayoría– y por otros desplazamientos *divergentes*, que se desperdigan en distintos sentidos, dentro y fuera del terreno por razones diversas.

Hay grupos que eligen almorzar por su cuenta entre las carpas, afirmando la grupalidad pero no el ámbito colectivo mayor. En otros casos, motivados por la demora que implica hacer las filas, se acude a los negocios que están sobre la ruta para comprar allí alimento. Se utiliza el espacio plásticamente.

La masividad, especialmente en el ENCSAA, modifica el ‘querer estar ahí’ en esta instancia del mediodía. Esta joven madre de la ciudad de Córdoba participa con mucho compromiso en la organización del evento desde hace al menos 20 años. Comenta sobre la experiencia vivida en las últimas ediciones:

A mí no me gusta que vaya tanta gente. (...) *no vi a nadie. Para mí fue el desencuentro.* O sea, vi a amigos, pero hubo un montón de gente que fue y yo no vi. (...). Para mí era estresante decir, voy a comer y tenía que hacer una cola... (...) yo pensando en que tenía que darle de comer a Pedro [su hijo]. Como que me sobrepasaba que hubiera tanta gente (E25, 05/10/14).

También se dan casos cuya participación en el almuerzo comunitario está restringida por su pertenencia de clase. Como es el caso de la familia del barrio Bella Vista de Córdoba, que se encuentra *condicionada* porque no cuenta con los recursos para solventar el gasto que conlleva (a pesar de ser ‘al costo’):

Inv.: ¿Y se traen para comer también?

Karina: Por lo general traemos comida hecha, traemos así para comer...

Inv.: ¿Y eso abarata un poco el gasto?

Karina: En el caso nuestro, por ejemplo, tenemos varios chicos y de repente, *si bien no es caro allá, pero para todos los días* a veces venimos con poco efectivo entonces eso es lo que pasa y más vale tener todo previsto y tener listo si ellos piden algo.

Inv.: ¿Y a la noche cocinan o comen ahí en el buffet?

Luis: No, todo picadillo, cosas así.

Karina: *Sí colaboramos en hacer la comida, eso nos gusta*, ir a colaborar con la gente por todo lo que se hace. Pero bueno, *no consumimos por esa cuestión nomás, una cuestión económica únicamente* (E26, 07/12/2012).

La ausencia de esta familia en el almuerzo –momento central del Encuentro de San Antonio– advierte sobre los *distintos accesos a la participación según las posibilidades o limitaciones económicas*. Presencias en el Encuentro que se hacen ausentes momentáneamente, nada menos que en esta instancia considerada la más importante. Hay aquí también un *alimentarse por fuera de la socialidad que se congrega para comer juntos*.

### 6.3. Tiempos posibles, sagrados y condicionados

Disponer de cuatro días a fin de año para un estar-festivo en las sierras cordobesas no está dentro de las posibilidades de muchos. Observemos las participaciones diferenciadas que tienen lugar en el ENCNSAA a partir

de distintas vivencias del tiempo que aparecen posibilitadas, condicionadas y/o limitadas por la regulación cultural e institucional de lo temporal en nuestras sociedades contemporáneas y por las posiciones de cada sujeto o grupo en la estructura de clases. Distinguimos así: ‘tiempos posibles’, ‘sagrados’ y ‘tiempos condicionados’.

Con ‘tiempos posibles’ nos referimos a aquellos participantes que simplemente pueden formar parte de la experiencia. Es decir, que está en su poder el decidir si estar o no.

Hay sujetos que deciden estar *siempre*, en una vivencia casi ‘sagrada’. Este último es el caso de Mario Rodríguez (joven participante del ENC-SAA, ingeniero oriundo de Jujuy, residente en Chile). Cuando se mudó a vivir al país vecino por una oportunidad laboral, consiguió que constara en su contrato de trabajo que –además de sus vacaciones anuales– tendría liberado cada segundo fin de semana de diciembre, para no dejar de asistir al evento.

Se dan también casos de participantes que reservan con tiempo los cuatro días de diciembre en sus calendarios, aunque con ciertos esfuerzos. Prestemos atención a la familia de Karina, de un barrio popular de la ciudad de Córdoba y a José, vecino del Valle de Punilla:

Karina: Y hasta ellos [*se refiere a los hijos pequeños*] organizan porque la venida a San Antonio no es de un día para otro, tiene más de *un mes de preparación* porque como ser ellos van al colegio entonces *se ponen las pilas para terminar bien en tiempo*; por ejemplo, el otro nene mío él se lleva algunas materias a coloquio y *acomodó* más o menos *para que le dieran estos dos días*, habló con los profesores ‘mirá, yo me voy al campo’... (E26, 07/12/2012).

*Obviamente no he faltado nunca (...)* Una sola vez de todos los encuentros *falté una noche*, porque tenía el egresado de secundario de mi hijo, por eso no fui *una noche*, que justo se daba la cena. Pero si no, voy a *todos* los encuentros (E27, 03/06/2010).

En función de concurrir al Encuentro se coordinan otras instancias de las vidas de los sujetos, instancias que pueden asociarse con el ‘deber’, como el trabajo y la escuela. Hay una *re-ordenación táctica de prioridades*, que otorga centralidad a un tiempo para la familia, los amigos, la fiesta, el disfrute.

El acceso para muchos está también en parte garantizado por la gra-

tuidad del evento. Recordemos que el espacio nació con entrada gratuita para posibilitar la participación de los vecinos de la zona. Sin embargo, la situación económica de algunas familias *limita* la disponibilidad para gozar libremente de las propuestas. Observemos el testimonio de Cristina Ludueña, vecina de San Antonio, que asiste desde el 2° Encuentro (1992):

Hay cosas que influye por la situación, por la época que va *siempre*, por *lo económico*, digamos. Personas que *pueden* ir, hay personas que *no* y así, entonces se hace *un poco difícil* cuando llega, que *a uno le faltan las cosas*. Aunque ahí el Encuentro lo favorable es que no cobran entrada y uno *puede ver* muchas cosas, *pero comprar se hace un poco difícil*. Uno *ve* tantas cosas lindas y *no las puede comprar*. Y así, conversando con mucha gente me dicen lo mismo, *es tan lindo pero es tan caro* y cada vez se pone más caro (...)

*Inu.*: Y usted, además de ir a vender el pan ¿ha ido a hacer talleres al Encuentro?

*Cristina*: Lo que pasa que *no he tenido tiempo*, eso es lo que pasa, que no he tenido tiempo. Que *siempre decía*: ‘*el año que viene*’, porque veía tantas cosas lindas, me veían compañeras, gente amiga que nosotros tenemos, *ellos han participado*. Entonces *yo decía*: ‘*el año que viene, el año que viene*’, *pero cada vez...* (E28, 17/06/2010).

La participación de Cristina no se da del modo en que ella quisiera. Aparece una *forma de estar limitada a vender el pan* y a *ver*, como ella afirma. El *ver* es una experiencia propia de participación en la vida social en entornos mercantilizados y mediatizados como los nuestros. Esa modalidad perceptiva también encuentra inscripción en el ENCSAA. Cristina *ve* pero no puede *comprar* aquello que ve. Los productos se ofrecen ante las miradas de los presentes como mercancías (en el buffet y en la feria de artesanos), con el halo hechizante que los envuelve en tanto bienes de cambio. Y hay quienes quedan limitados a un lugar pasivo de *ver*, sin poder *acceder* a esa forma de participación que es el consumir. Como expresa De Certeau: “(...) uno puede preguntarse si, recíprocamente, lo que *más se ve* no define lo que *más falta*” (1999a: 36).

Su participación está condicionada no solamente por el no-acceso a *comprar* los objetos que suele *admirar* (mientras vende pan), sino también por no tener *tiempo* más que para esta práctica comercial, que la lleva a *postergar su deseo* de tomar talleres y disfrutar de sus afectos. Su prioridad *cada vez, cada* Encuentro –desde 1992– es el sustento de su

familia. Y su deseo personal se pospone en una postergación cíclica que –por reiteración– se transforma en un *siempre*.

Y, a diferencia de ella, aparece en sus palabras un ‘otro’ que sí puede participar sin condicionamientos, mostrando *desigualdad en el acceso según marcas de clase*. El factor económico, así, *la distancia* de sus afectos y de los demás asistentes.

Quienes podían disfrutar más plenamente de los espacios propuestos en el ENCSAA eran los hijos de Cristina. Aunque, como observamos en sus palabras y las de su hija ‘Eli’, el disfrute también es *restringido*:

Eli: Sí, a mí *me gustaban* los talleres, me anotaba, *me quería anotar en todo*, pero a veces *no podía* porque *tenía* que vender el pan con mis hermanos, *ayudarle* a mi mamá a hacer el pan, todo. Pero *cuando tenía tiempito* sabía dejar el canasto y sabía anotarme en los talleres, sabía bailar o hacer plástica o eso que enseñaban ahí. Así que *me encantaba*, por eso *todos esperábamos siempre el Encuentro para ir a divertirnos y vender el pan*. (...)

Cristina: Fueron *las únicas diversiones de los chicos*, porque yo soy una persona que al ser muchos y humilde uno *no los podía* llevar a distintos lugares a que ellos disfruten, hagan juegos y todo. Así que ellos mismos, chicos, se criaron y *no veían la hora* de que llegara. Aparte vendían el pan, la peperina, a caballo siempre (E28, 17/06/2010).

La diversión posible en el ENCSAA –gracias a la gratuidad– aparece ‘atada’ a la venta de pan. Entonces, (sólo) cuando podía librarse de ayudar a la mamá, podía dedicarse a dar ‘rienda suelta’ a ese deseo. Vemos aquí un derecho a jugar y la posibilidad de disfrute *condicionados* por trabajo.

Pero ‘Eli’ encuentra un intersticio en el tiempo regulado por su situación de clase: *un tiempito* para soltarse de la ‘atadura’ que representa el canasto. Y deja suspendido –al menos momentáneamente, en un tiempo en diminutivo– lo que obtura su deseo y sus ganas de bailar, de *anotarse en todo*: sumarse, hacerse parte.

Como hemos procurado dar cuenta, la diversidad de formas de participación en el Encuentro *está marcada también por las condiciones de clase*. La falta de recursos para destinar cuatro días en el año al disfrute es un condicionante de ‘afuera’ del Encuentro, lo atraviesa. Una lógica discriminatoria del sistema social que los hacedores del ENCSAA no pueden eludir. Sí logran disminuir sus efectos negativos y excluyentes a

través de *tácticas* como la gratuidad de las actividades y garantizando un almuerzo ‘al costo’. Pero no pueden contra la prepotencia de la violencia cotidiana que anida en la desigualdad económica.

Dirijamos ahora la mirada a un tipo de itinerario presente en los tres Encuentros Culturales casos de estudio: la modalidad de los ‘visitantes’, que en el ECVD y especialmente en el ERTND constituye la forma de participación dominante.

#### 6.4. ‘Vecinos-visitantes’ y la lógica de la circulación

Observemos los siguientes fragmentos de conversaciones mantenidas con José Altamirano (vecino oriundo de Tala Huasi, Punilla, picapedrero y participante del ENCSAA desde hace aproximadamente 20 años) y con Leonardo (músico, habitante de Villa del Dique y referente del Encuentro):

No van siempre, pero van [se refiere a sus hijos]. *Van a las noches, sobre todo.* (...) *hay unos números que les gusta mucho* (...) Para mis hermanos es tradición, por ejemplo, son muy pocos los años que han faltado Los Copla [Dúo Coplanacu]. Mi hermano tiene que ir cuando vienen, porque *dice que son amigos de él*, dice que los conoció cuando no eran famosos (...) En un tiempo también *estaban mucho cuando venía la chica*, Silvia Lallana, les gustaba mucho Silvia, por decirte algo de *la gente que no es habitué del Encuentro como yo*. Y otro que les gustaba mucho el jujeño ¿cómo es? Bicho Díaz, hay gente que *lo seguía mucho*. Eso es por lo general la gente que no va al Encuentro o *va una noche a ver espectáculo*. Estamos los otros que estamos todo el tiempo, vamos de día, vamos de noche y creo que nos tienen que echar para que nos vayamos (E27, 03/06/2010).

El Pachi Herrera [músico jujeño] me decía que a él le pasa lo mismo. Que él tiene un vecino que lo invita siempre al Encuentro y el vecino le dice: “no, a mí invitame cuando toques vos, decime cuándo estás vos y cuándo está el Raly”. Va el loco y se sienta, nos ve a nosotros y se va. Le explico, me siento a explicarle... Me responde: “Che... ¿Y vos cuándo tocás?” (risas). Como que no lo escucha. Bueno. *Y eso es el fiel reflejo de lo que pasa con un montón de changos, amigos* (...) Si no hay nadie *conocido*, no van (E24, 20/10/14).

De estas notas se desprende la modalidad participativa de los ‘visi-

tantes'. Que se da especialmente en el momento del festival nocturno, el más convocante. En ellos se expresa un *des-interés por la propuesta diurna* que sí está presente en los acampantes y los '*habitués*'. Hay solo una valoración del momento nocturno, que es el más 'festivalero', por sus características en torno a un escenario central donde se suceden los números artísticos.

Esta modalidad participativa de 'visitantes' reproduce la experiencia dominante –fomentada a través de la publicidad, por ejemplo– en otros eventos comerciales del circuito cordobés de espectáculos: trayectorias que se acercan a los espacios culturales a partir de una atracción hacia *la figura del artista-estrella*. Y se actualizan la disposición pasiva de los cuerpos orientados hacia la escena concéntrica de las miradas y la reproducción de la relación entre un espectador que mira y un otro que está (arriba) para ser mirado. Hay una cierta adhesión silenciosa a la lógica de ir a ver la 'imagen-fascinante' del artista famoso, de seguirlo, como señala José. Que parece potenciar la propia imagen del sujeto si hay algún lazo que lo acerque al líder, algún tipo de amistad, aunque fuese de años anteriores.

Ahora bien, del otro lado del escenario, el del artista-estrella, también se dan apropiaciones momentáneas como 'visitantes'. Como expresa Guara Calvo refiriéndose al ERTND: "Porque la gente va como a un festival: *voy a actuar y me voy*. Entonces siempre cuando están las fichas de inscripción les explicamos, en el escenario se dice 20.000 veces, pero es difícil. Es muy difícil" (E25, 05/10/14). Lo que ella expresa también sucede en el ENCNSAA y en el ECVD. De un lado o del otro del escenario se dan casos de sujetos que van a *ver/mostrar* y luego se retiran.

En el ERTND hay otro espacio que seduce al público: la feria de artesanías:

Guara: *Un gancho es la feria de artesanos*. (...) muchas familias, a la mujer le interesa ir a *ver* la feria de artesanos y a los chicos lo que pasa en el escenario. (...) todo el tiempo hay gente *en movimiento*. (...) Salen a *dar una vuelta a la plaza y se quedan ahí*. (...) *Pasás por ahí y te quedás. Por más que no te guste el grupo que está tocando. Se quedan*. (...) A mí eso me gusta. Pero... *Eso también es lo difícil de que se haga un Encuentro. Porque circula la gente, es muy difícil*. Es lo difícil para que me cierre en la cabeza a mí, que yo quiero un Encuentro como el de San Antonio. (...) Pero para los que son de ahí y no han ido al de San Antonio, *para ellos es un encuentrazo*. (...) *Todos se encuentran ahí* (E25, 05/10/14).

A partir de los itinerarios de los participantes que recorrían admirando los puestos de la feria (y consumiendo), las artesanías y los dulces aparecen también con su poder de *mercancía-fetiché que atrae-atrapa a los sujetos*. La feria constituye un centro de atracción principal en el espacio. Y promueve un tipo de experiencia donde *el consumo es jerarquizado* antes que otras posibles vivencias.

Ahora bien, para los organizadores del ‘No Durmai’, la feria tiene una función táctica: actúa, como sugiere Guara, como ‘gancho’ que atrae a los vecinos. Que los acerca. Es decir, una vez que llegan los sujetos asisten a *otras experiencias posibles alejadas del vínculo mercantil*: participan de una charla, de una instancia de pintura con sus hijos, de una obra de arte, se encuentran con conocidos, vecinos, amigos.

En este Encuentro, la forma de interacción que llamamos ‘visitantes’ parece ser la lógica principal. Incluso sus organizadores califican a la experiencia como un ‘Encuentro rotativo’. Observemos las palabras de Analía, organizadora del ERTND:

Nosotros tenemos una característica como pueblo chico que en esta plaza está la iglesia, la escuela, la policía, el banco, está todo en la misma cuadra, típica plaza de pueblo. Y *por la avenida principal circula todo Río Tercero durante sábado y domingo*, en lo que le decimos ‘*la vuelta al perro*’, dar vueltas por la plaza. (...) se decidió este lugar justamente porque *la gente está cautiva de la vuelta al perro* pero ver luces de los artesanos, un escenario, escuchar un sonido como que los atrae y –*aunque sea de paso*– sigan circulando, la idea es *que circulen por esta parte cultural también* (E21, 23/11/13).

Si el instalarse en San Antonio supone de algún modo un quedar cautivo de ese entorno e implica construir por unos días una ‘vida cotidiana’ especial, en Río Tercero el Encuentro mantiene *una apropiación muy diferente del lugar*. Allí las fronteras entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’ están mucho más des-dibujadas y no se sabe bien quién está y quién no está en el Encuentro. Se propicia esta forma circulatoria que favorece *un tipo de dinámica y formato de encuentro distinto* al del ENCSAA. Aunque no con-vivan, *comparten un espacio-tiempo festivo y cultural* que los acerca a las producciones artísticas –locales– de vecinos, compañeros, conocidos. Y que propone espacios donde estar-con-los-demás amigos y/o familiares.

La forma circulatoria, a su vez, supone *un tipo de re-apropiación de*

*la plaza pública*. Observemos las consideraciones de Marianela, música oriunda de Río Tercero, miembro de la organización del ERTND:

Mari: Está buenísimo, y eso habla de *la plaza pública*. De *la plaza como lugar de encuentro*. *Siento que me atrae esta multitud*. (...) *antes* todo sucedía acá, todo, absolutamente todo. Y *ahora* estamos *copando este espacio para construir*. En el caso de San Antonio no es la plaza pública pero *la esencia es la misma* (E20, 16/04/11).

Ella sugiere un ‘antes’, donde todo sucedía en la plaza y un ‘ahora’ donde es ‘*copada*’, nuevamente. En el medio está, creemos, el contexto histórico neoliberal de vaciamiento de los espacios públicos y/o de su gestión con fines privados y comerciales. En la ocupación realizada los noviembreros por el grupo del ‘No Durmai’, hay una búsqueda de espacios de encuentro expresiva de otros modos de estar-juntos, enfatizada por la gratuidad de las actividades, el hacer cooperativo, la promoción de producciones artísticas locales, entre otros aspectos que favorecen *acercamientos* entre los sujetos.

En el caso del ECVD, la modalidad de participación dominante se acerca a la del ‘No Durmai’ en el sentido de que tampoco se da la cuestión del acampe, del pernoctar-juntos en el mismo ámbito. A diferencia de la plaza pública en Río Tercero, de fácil acceso de los vecinos, el club en Villa del Dique no es un edificio de tránsito frecuente en la vida de la ciudad. Por lo que creemos es aquí menos factible la circulación de los habitantes. En el siguiente apartado analizamos otros factores que pueden estar incidiendo en que la participación de los vecinos no sea mayor.

## **6.5. Muros mentales y fronteras espaciales entre lugareños y los Encuentros: el estigma de ‘el Encuentro de los hippies’**

La noción de ‘estigma’, según explica E. Seveso (2012) a partir de las ideas de E. Goffman, expresa un modo de construcción de la diferencia mediante el cual un sujeto es desacreditado de acuerdo con determinado tipo de calificación de “normalidad” y/o “diferencia” socialmente aceptada y que lo precede. No es el sujeto el que nos ‘habla’ a través de sus marcas sino la sociedad la que nombra a través de ellas mediante la identidad virtual que es producida de acuerdo con los códigos que provee. Esas marcas se encuentran ya dispuestas y por lo tanto preparadas social-

mente, *ex-ante*, para su puesta en relación con lo concreto y específico.

Desde este concepto, sugieren Seveso y Vergara, pueden ser pensados los procesos de establecimiento de “muros mentales” y “fronteras sociales”. Los *muros* dan cuenta del conjunto de percepciones y emociones a través de las cuales ‘el otro’ tiende a ser invisibilizado, rechazado y/o borrado en el horizonte de las interacciones. Las *fronteras sociales*, a su vez, operan como materializaciones de esos límites, anclados en espacios y territorios definidos como propios (y de este modo apropiados diferencialmente) que envían un mensaje de ‘por aquí no pasarás’ o ‘hasta aquí llega tu cuerpo’ (2012).

En el objeto que nos ocupa advertimos algunos muros y fronteras espaciales que se actualizan en ciertos grupos de vecinos y que los distancian de las experiencias de Encuentros Culturales. Esto, creemos, está relacionado a un fenómeno aún no muy estudiado en las ciencias sociales de esta región del mundo, llamado “neo-ruralismo” (Rodríguez Eguizábal y Trabada Crende, 1991; Trimano, 2014, 2015a, 2015b), que refiere a los procesos de migración al campo operados por sectores de clase media, especialmente jóvenes; fenómeno que en la provincia de Córdoba cobró intensidad desde la década de los 90 en adelante. Implica la elección –por parte de habitantes de las ciudades– de traslado para residir en localidades serranas, buscando mayor calidad de vida, entendida en término de tranquilidad y proximidad con la naturaleza.

El neo-ruralismo, consideramos, está intensamente imbricado con el de las nuevas socialidades, porque supone también la búsqueda de ligazón a un territorio y a una comunidad en base a él y la exploración de modos de vida que se alejan de ciertos pilares de la vida en las sociedades tecno industriales modernas. En los procesos culturales del ENCSAA y del ECVD los grupos de organizadores están en la actualidad integrados por habitantes de las localidades homónimas y también por este tipo de “nuevos vecinos” o “re pobladores” (Trimano, 2014a, 2014b).

Como indican ciertas investigaciones, las migraciones al campo de los nuevos pobladores altera de alguna manera el tejido social de los pueblos. Distintas pautas culturales y formas de vida suelen ser aristas en torno a las cuales se desarrollan experiencias de conflictividad. Los *re pobladores* aparecen para los nativos como seres que alteran los valores tradicionales del espacio rural. Trimano estudia cómo se da el fenómeno en la localidad Las Calles, del Valle de Traslasierras (Córdoba). Señala que, como contrapartida a los procesos migratorios, se observa una “ac-

titud defensiva de la sociedad receptora” que busca preservar su identidad frente a las nuevas presencias en el territorio (2015b, 2014).

Luego de estas disquisiciones teóricas volvamos al análisis de las formas de vinculación peculiares que son advertidas entre algunos grupos de vecinos para con los Encuentros. Observemos la siguiente cita del discurso de Ruth Prado, miembro de la organización del ECVD:

Sí me gustaría que el pueblo tenga *otra apertura* en su cabeza. Que no la hay. Yo veo que es *muy chato* el pueblo. (...) Yo doy clase y tengo bastantes alumnas y por ahí las escucho hablar ‘*el encuentro de hippies*, uy, sí, pasé’ [lo dice con tono de aplomo, grave] ¡Y *no tienen idea!* Ni lo que se genera, yo no me considero *hippie*, además, ni mucho menos, no es por decir *los-hippies* / *no-los-hippies*, sino que nada que ver (...) Sí tiene *el tono como... creo que se lo daban los artesanos*. Este año no estaban los artesanos y decían: ‘*Pasamos y estaba más lindo*, no había *ese quilombo de hippies* afuera’... y *algunas se acercaron por eso también*. (...) Se hicieron algunos en el espacio mío [Namaskar Arte y Movimiento], uno de masajes, no daba para hacerlo en el club por el tipo de taller (...) y bueno, fueron algunas de mis alumnas, *pero fueron porque era ahí*. En el espacio donde van a clases, *si no no iban*. (...) A lo mejor si lo hacíamos en el club o si lo hacíamos en la arboleda no sé si iban (E24, 20/10/14).

En las palabras de la entrevistada, la tensión se expresa a partir de la separación entre un ‘nosotros-normales’ y un ‘ellos-hippies’. Los muros mentales que parecen activarse en las imágenes de las alumnas de Ruth ante quienes ellas catalogan como ‘hippies’ se basan en *marcas* sociales devenidas en estigmas; probablemente, en este caso, el hecho de ‘ser artesano’ sea tipificado como ‘ser hippie’, lo que seguramente esté relacionado a determinadas vestimentas y otros factores, como sugiere Trimano. Operaciones clasificatorias que obedecen a *un sentir naturalizado y desapercibido*. Y que *des-acreditan al sujeto a quien se refieren, poniendo distancia con él*.

Parecieran ser así estos *muros mentales* los que materializan un tipo de *frontera social* que *separa* —¿para salvaguardar?— a los ‘cuerpos-normales’ de los ‘cuerpos-hippies’. Las fronteras construidas indicarían que el ámbito del club y de la arboleda en Villa del Dique es el territorio de estos últimos. Otros ámbitos, como *Namaskar Arte y Movimiento* —conocido y apropiado por las alumnas de Ruth— estarían ‘libres’ de su presencia. Razón por la cual *allí sí se acercan*.

En el ERTND, como veremos en la siguiente cita, también hasta hace poco tiempo jugaba un fuerte papel este tipo de estigmas y provocaba que la gente no participase:

Inv.: ¿Y la gente de la ciudad participa?

Franco: Y, hace dos años, tres años que sí. Se re volcó la gente. Hasta hace tres años atrás venían a la plaza a los artesanos y '*ay, los drogonos están metidos ahí*', era como... Y ahora bueno, la misma Muni como que vio que se hizo más grande. *Nos iluminó más la zona. Se armó un predio más lindo. Se hizo más grande digamos...* Y la gente *se volcó a participar...* (E19, 07/09/12).

Pareciera que el aval de la Municipalidad –que se expresa con la iluminación y la inversión de recursos en el Encuentro– incidiera positivamente en la mirada de los vecinos que empiezan a mostrarse más abiertos al mismo. Pero también aquí, como expresa Badino, los muros mentales establecían fronteras que impedían el encuentro.

Aparecen en torno a este eje de análisis sensibilidades sobre el 'otro' construidas a partir de muros mentales y fronteras espaciales que lo alejan, impidiendo o reduciendo la posibilidad de contacto. En términos de R. Sennett, *paredes* (2012) que –separando: acá-yo/allá-vos– *desfavorecen el intercambio* entre los diferentes.

Los Encuentros Culturales se presentan así con un *tono* –recordemos cómo utiliza el vocablo Ruth: 'Sí tiene *el tono* como... creo que se lo daban *los artesanos*'– ligado a estas experiencias de búsquedas de modos de vida en contacto con la naturaleza, en un tiempo más lento, alejadas del acelerado ritmo de las sociedades tecno-industriales modernas. Es el *tono*, creemos, de buena parte de las socialidades en análisis. Cabe destacar que mientras los vecinos nativos parecen demostrarse más 'reacios' a las experiencias de Encuentro, los 'nuevos vecinos' se integran de un modo mucho más fluido.

Más allá de los des-encuentros señalados, podemos decir que actualmente –como en el ERTND– se están dando procesos de acercamiento de los pobladores de Villa del Dique y de Punilla Sur. Tal vez suponen procesos lentos, paulatinos, momentos esporádicos, pero allí las diferentes tendencias se mezclan y conviven en los Encuentros. Y creemos que esto está ligado al sostenimiento de acciones –por parte de los grupos gestores– de inserción en las localidades en el día a día y también en los espacios-tiempos de los Encuentros<sup>15</sup>.

En este capítulo procuramos poner en análisis las heterogéneas modalidades de apropiación del espacio y del tiempo en los tres Encuentros Culturales. En los tres casos aparece un *fuerte contenido localista*. En el ENCSAA la grupalidad involucrada en la organización presenta una forma de apropiación con *rasgos de ritualidad, en un intenso vínculo con el entorno natural y el momento presente*, en una vivencia que supone un *espacio-tiempo paréntesis* en relación a la vida de todos los días, donde se propician formas de estar que en ciertos momentos se deslizan de las lógicas dominantes. En cambio, la inserción del ERTND y el ECVD en los ámbitos céntricos de las localidades homónimas dan cuenta de experiencias donde son menos nítidos los límites entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’, especialmente en el ‘No Durmai’ que se desarrolla en la plaza principal de Río Tercero. Advertimos aquí el tipo de *dinámica circulatoria* que acerca a numerosos grupos de vecinos a las distintas vivencias del Encuentro. Y que constituye una forma de reapropiación de la plaza pública como espacio de encuentro entre vecinos.

Los círculos participantes no necesariamente cercanos a las organizaciones –en los tres casos– evidencian *itinerarios convergentes y divergentes* en el espacio y en el tiempo que ponen en evidencia los *distintos intereses y atracciones en torno a los espacios*: mientras algunos demuestran *adhesiones sostenidas, arraigadas y comprometidas con lo que podemos entender como la forma-Encuentro*, otros asisten *en calidad de ‘visitantes’*, con un tipo de participación más pasiva.

Hay numerosos comportamientos grupales que enfatizan la búsqueda de las nuevas socialidades por estar-juntos y por explorar y re-crear nuevas maneras de relación, reeditando por momentos formas de lazo social anteriores a las signadas por el individualismo. Sin embargo, las prácticas de los sujetos y grupos no hablan de una experiencia homogénea; por el contrario, se vislumbran *apropiaciones plurales* de los tiempos, los espacios y las normas. Heterogeneidad en la cual se propician momentos de *encuentros y desencuentros* entre los sujetos.

En el siguiente capítulo compartiremos algunas imágenes que señalan y permiten analizar otros *rasgos de las formas de vinculación* peculiares que se dan entre los sujetos y los grupos en los espacios-tiempos de Encuentro.

## Notas

1 La temática de ‘la mujer’ ingresa en 2011 al ENCSCAA y se sostiene hasta la actualidad.

2 Discriminado: Icho Cruz, 1.921; San Antonio de Arredondo, 3.930; Mayu Sumaj, 1.383; Cuesta Blanca, 510; Tala Huasi, 147.

3 En el caso de Solares, se trató de un proceso de tomas gradual, que empezó en el año 2000. Con el correr de los años esas ocupaciones alcanzaron el número de 400. Como señalan algunas investigaciones, estas tomas de tierras no tuvieron la oposición de propietarios como en otros casos, sino de la misma Municipalidad; a raíz de esto fueron frecuentes los enfrentamientos con la policía local. En este marco nació la “Asamblea de Poseedores de Solanas de Icho Cruz”. El proceso en Comechingones (Cuesta Blanca) también significó amedrentamientos y amenazas permanentes por parte de la policía provincial.

4 ADARSA se formó entre los años 1997 y 1998. Para estos años se sucedieron las primeras discusiones ambientales más intensas en la zona, especialmente en torno al proyecto de dique en Cuesta Blanca, que fue inhibido por la acción colectiva de los vecinos de este sector del departamento de Punilla.

5 La misma experiencia manifiestan tener los sujetos con los bordes (im)penetrables que limitan los campos de los barrios privados de la zona. En el marco de las denuncias efectuadas por los organismos ambientalistas de Punilla Sur sobre el mal uso de las aguas del arroyo Las Jarillas por parte del Carlos Paz Golf Country Club y ante el intento de los vecinos de transitar por el arroyo para observar la situación del mismo, los dueños del barrio cerrado pusieron numerosos obstáculos físicos –barricadas, alambres– para impedirles el libre tránsito por allí. En una apropiación ilegal del territorio correspondiente al curso del agua.

6 En estas instalaciones son guardados los objetos pertenecientes al grupo del Encuentro durante el año: herramientas de trabajo, utensilios de cocina, telas, cables, alambre, tablas, etc.

7 Cabe mencionar que el grupo sostén de la organización (habitantes de Punilla) cultivan rituales en adoración y agradecimiento a esta divinidad de origen aymara. Por ejemplo, durante el mes de agosto efectúan celebraciones a la *pachamama* en sus domicilios particulares. Estos acontecimientos también suponen una gran preparación: de los alimentos que se ofrecen a la tierra, del cavado del pozo y la ornamentación del sitio donde se desarrollan, etc.

8 <http://encuentroculturalsanantonio.blogspot.com.ar/>

9 Esta pauta está en consonancia con otra que no figura escrita pero que se afirma permanentemente y que establece que ninguno de los participantes del evento cobre por su acción a nivel personal. Ni músicos, ni bailarines, ni artistas plásticos, ni organizadores. Cabe aclarar que por decisión de los organizadores, hay algunas excepciones. Por ejemplo, algunos vecinos de la zona son autorizados a vender pan casero y dulces; y en la ‘mostrua de producciones’ por la tarde, los puestos tienen también consentimiento para vender sus productos, aunque el énfasis debe estar puesto en el mostrar o exponer los trabajos artesanales, discos de música, fotografías, libros.

10 Las mayúsculas son propias del documento tal como aparece en la web. Las cursivas son nuestras.

11 Cabe destacar la modalidad particular de abordaje de la ‘seguridad’ en el Encuentro. Cuando ocurren hechos excepcionales que atentan contra el espíritu festivo, la forma de tratamiento de la problemática es resuelta dentro del mismo marco del Encuentro. Es decir, no se acude a un agente policial externo. En las 25 ediciones que lleva el ENCSAA siempre se prescindió de llamar a la policía. La autoridad –en las ocasiones en que hace falta– como hemos visto, es regulada de modo grupal, pacífico y con el apoyo colectivo de los presentes. En relación a esto, vale señalar que la convivencia entre grupos con distintos perfiles e inquietudes es llamativamente armónica atendiendo a la cantidad de participantes, el gran consumo de alcohol por parte de algunos grupos y la ausencia de la policía.

12 Tomamos las expresiones ‘círculo cercano’ y ‘círculo lejano’ utilizadas por Alejandro Sánchez (E3, 13/01/2011).

13 Podemos mencionar el que conforman integrantes del Coral Agruparte (coro independiente de Córdoba que ha participado con su música en el escenario “Jacinto Piedra” en numerosas ocasiones), el del grupo de amistad informal de la ciudad de Córdoba que se auto-nomina “La Pichana”, el de algunas familias mendocinas amigas entre sí colocado reiteradamente en un sitio cercano a las piletas de agua, el grupo de Barrio San Roque, otro del Encuentro de Pituil (La Rioja), entre otros.

14 Anteriormente hemos reflexionado sobre la preparación de la comida y la importancia del comer-juntos en el ENCSAA (Díaz, Díaz y Páez, 2012).

15 Ya hemos aludido como ejemplo al proyecto “Con los pies en las sierras” que mujeres del ENCSAA emprenden desde hace algunos años en la Escuela Juan José Paso; también se han organizado peñas a beneficio de vecinos damnificados por un incendio, en una ocasión, o víctimas de una enfermedad, en otra. En el ECVD puede mencionarse el trabajo desarrollado con los jóvenes en el marco de la cooperativa Cooparte; la peña que realiza el grupo anualmente por el día del trabajador a beneficio de un Hogar de puertas abiertas que alimenta a niños del lugar; las instancias culturales denominadas “Arrimarte”, sin fines de lucro. Actividades, todas, que ‘tienden puentes’, buscan aproximaciones con las instituciones y los vecinos.

## Capítulo IV. Escenas, escenarios y modulaciones del estar-juntos

### Introducción

En este nuevo capítulo queremos profundizar en los pliegues, despliegues y repliegues de las experiencias de Encuentros en la actualidad en lo que entendemos como los *modos de vinculación interpersonal*. Es decir, en las diversas *formas de relación* y de interacción entre los sujetos y grupos.

En los primeros apartados procuramos dar cuenta de la presencia –en estos fenómenos– de signos que remiten a un núcleo duro de lo popular: *lo corporal*. Analizamos así cómo aparecen los cuerpos como *la materia prima para la acción*; o sea, como los recursos desde los cuales se vivencia y se transforma directamente el mundo: al comer, al jugar, al danzar, al reflexionar, al trabajar.

Procuramos dar entidad a un tipo de prácticas muy frecuentes y revalorizadas en estos espacios culturales que llamamos *prácticas ‘a pulmón’*, advirtiendo sobre la inversión de energía física –literalmente, a partir de los propios órganos del cuerpo– para la construcción artesanal de los espacios. Así como se da este tipo de trabajo físico también hay prácticas tendientes a ‘tercerizar’ las labores (es decir, contratar ‘ya hecho’ ciertos servicios), aspectos de la cultura material de estas socialidades que entendemos como una modalidad de gasto festivo.

Así como observamos los cuerpos de los sujetos en instancias dinámicas, también se dan otras de carácter dialógico y reflexivo (charlas, videos-debate). Los estados de alegría y diversión que expresan los sujetos al jugar y al bailar nos llevan a interrogarnos sobre las conexiones entre estos fenómenos: alegría y dinamismo físico, encontrando en la senda de la etimología hallazgos elocuentes. Las instancias reflexivas, por su parte, hablan de un *detenerse* particular, de socialidades que se

atraen mutuamente, también, por la necesidad de pensar, reflexionar y debatir juntos ciertos tópicos.

Otro núcleo de análisis procura advertir sobre las tensiones que supone la intención por parte de los grupos de construir espacios-tiempos alejados de prácticas individualistas y egocéntricas –que podemos pensar como dentro de un *formato-Encuentro*– y las tendencias dominantes características de otros ámbitos como los festivales, que también aparecen presentes en el ENCSAA, el ECVD y el ERTND. Advertimos así que la forma-festival tensiona la forma-Encuentro.

## **1. Haceres ‘a pulmón’ / gasto im-productivo: para estar-juntos**

Era una jornada de la ‘previa’. César Tosco me pidió ayudarlo a levantar el sector para los artesanos. Allí estuvimos, entre 5 o 6 personas, haciéndolo con maderas que iban siendo engarzadas unas con otras, con clavos. (...) Expresiones y sonidos exhibían el esfuerzo que provocaba la actividad, a veces cansancio. Conversábamos y nos reíamos, nos conocíamos al mismo tiempo. Se destacaban algunos que ejercían los movimientos precisos que iban consolidando la estructura de madera, que parecían con más experiencia o destreza (NdC1, 07/11/10).

Ahora es Salón. Pero antes era un galpón, donde se guardaban los tractores, se arreglaban los camiones, estaba lleno de grasa. Eso teníamos que pedirles a los bomberos que nos prestaran la manguera para limpiarlo, para lavarlo, con el Dani nos trepábamos para cambiar los vidrios... (E7, 07/09/12).

Mariela: Y fue generado tan a pulmón, desde lo real y concreto que es revocar, pintar, cortar un pasto, hacer la electricidad, que cuando esto termina empieza el trabajo más sacrificado, de estar ahí con la esencia en el cuerpo de lo que uno vino a hacer (E20, 16/04/11).

En sintonía con estas notas, en la encuesta exploratoria realizada en el marco del ENCSAA, ante la pregunta “¿qué conoce de la forma en que se organiza el Encuentro?” aparecen respuestas ligadas a un hacer concreto corporal, que utilizan vocablos como: ‘trabajo’, ‘sacrificio’, ‘entrega’; y que repiten la expresión ‘a pulmón’. ‘Trabajo’ no alude aquí a una práctica remunerada, sino a una acción concreta que demanda tiempo, esfuerzo y energías de las personas que la llevan a cabo. En este

sentido se manifiesta uno de los dos usos que identificamos en la expresión ‘a pulmón’.

Este primer sentido de ‘a pulmón’ supone la idea de poner el cuerpo –nada menos que este órgano tan vital asociado al propio aire– en los haceres manuales; como una forma material-física de hacer un aporte a la grupalidad en el espacio-tiempo común. Implica proximidad, roce y contacto táctil entre los cuerpos.

La manipulación de maderas, martillos y grandes mangueras, el contacto con grasa y suciedad, entre otros, constituyen aspectos de haceres manuales que corresponden al ‘mundo’ de los sujetos que De Certeau calificaría como ‘comunes’. Si bien dentro de los grupos organizadores de los tres Encuentros hay una división del trabajo en roles, hay momentos en los que todos se involucran en este tipo de prácticas, ejerciendo una modalidad en algún punto igualadora en distancia a la corriente separación entre los que piensan y deciden / los que hacen.

Las intervenciones ‘a pulmón’ de los artistas son valoradas muy positivamente:

‘El viejo’ [se refiere al fotógrafo Máximo Arias] *nunca se quedaba de brazos cruzados*, vos no lo veías sacando fotos al viejo, vos al viejo lo veías trayendo leña, llevando sillas, cavando pozos (NdC 15, 10/12/11).

No hay muchos lugares donde los artistas pelan papa. Los artistas... yo he visto acá compañeros que sé que son músicos, que a mí me da placer escucharlos y, de repente, estar *haciendo las cosas más cotidianas y sencillas*... No porque uno los vea como con sangre azul, simplemente porque *en otros lugares no pasa* (E29, 11/12/2011).

Lo que se resalta es un tipo de obrar que ‘baja’ a quienes podrían estar en una situación de privilegio por determinadas razones (ser líder, ser reconocido artista), al terreno de los participantes ‘comunes’. El ‘ser referente’ está ligado a la labor profesional pero especialmente a realizar –al igual que los demás– las prácticas a pulmón.

La sub-valoración en otros espacios culturales de estas prácticas sencillas es aquí revertida y transformada en interés y valor, porque ellas *acercan* a los sujetos. Y rompen intersticialmente las distancias fetichistas que en distintos ámbitos culturales se actualizan en torno a las figuras de los artistas. Cabe aclarar que no todos los músicos, o artistas en general, participan en este tipo de prácticas; a muchos se los observa, so-

lamente, en haceres ligados al ejercicio de su arte y desde trayectorias de ‘visitantes’.

El otro sentido de la expresión ‘a pulmón’ que aparece en las encuestas y en entrevistas señala el usar el cuerpo como *lo que se tiene* para realizar el Encuentro, prescindiendo –en gran medida– de otros recursos. Esto supone acudir a colaboraciones de los distintos participantes, de actores gubernamentales o de la sociedad civil. Existe en torno a cada Encuentro una red de reciprocidad que se activa cuando llega la cercanía del evento.

Sennett sugiere que analizar cómo las sociedades producen cosas concretas nos enseña sobre ellas, sobre los valores sociales, políticos y culturales y las formas de relación que suponen. Se interesa así por la “técnica”, en tanto asunto cultural (2009: 19-20). Si pensamos por ejemplo cómo son tercerizados en la actualidad –lógica mercantil mediante– ciertos aspectos de la organización de otro tipo de eventos como los grandes festivales folklóricos en Córdoba (a empresas de catering, de sonido, video e iluminación, de fotografía), la preferencia en los EC en torno al modo de obrar manual, físico y mancomunado supone cierto alejamiento de los patrones dominantes.

Profundicemos qué se pone en juego al momento de escoger una orientación tecnológica más ‘a pulmón’ o la contratación de terceros. Porque no se trata solamente de una elección a favor de un hacer cooperativo más artesanal porque no se cuente con los recursos para la otra modalidad. A veces los recursos están, pero se opta por el hacer directo y mancomunado.

Observemos lo que sucedía en la primera jornada de trabajo de 2014. Se trataba de una ‘previa’ particular porque solo se contaba con dos semanas para el evento, debido a que La Posada del Qenti se había demorado mucho en ceder la llave del terreno.

Entrada la tarde, observé a mi alrededor que varias personas estábamos abocadas a barrer con escobas de alambre pequeñas ramas de los árboles que estaban en el sector de la cocina. Pensé que era una tarea un tanto inútil debido a que esas ramas caen diariamente y para la fecha del evento sería necesario barrerlas de nuevo. Entonces pregunté a algunos organizadores que tenía cerca: ‘¿no es inútil que estemos barriendo tantas personas si mañana va a estar plagado de ramas de nuevo?’ Una respondió, entre risas: ‘es que a nosotros nos encanta trabajar al pedo’ (NdC8, 07/12/14).

Aparece aquí una *actitud des-preocupada* en relación a ‘trabajar al pedo’, trabajar ‘de más’ o derrochar energías sin un criterio de utilidad. Este *gasto* de energía, de tiempo, no altera porque pareciera no haber nada que perder con esa forma de actuar. Lo importante –estar con los demás– es ejercido.

Esto nos recuerda a los análisis de Bataille respecto a las actividades que consumen sin contrapartida, es decir, sin beneficio, los recursos de que disponen: “Sencillamente nos *agradan*, responden a una *elección* que hacemos sin *necesidad*” (2009: 136). Algo de esto, creemos, está en las prácticas dilapidadoras de energías de los Encuentros.

‘Es que a nosotros nos encanta trabajar al pedo’ es una respuesta burlesca, un acto que acepta, reconoce y en algún punto se jacta del sentido improductivo del ‘hacer por hacer’. Práctica de presunción y acentuación del ‘nosotros’ que habla en voz de una de los miembros. Se presenta aquí una situación de inversión del acontecer dominante previsto por la lógica productivista. El tiempo –considerado mercancía desde la lógica del capital– pasa a estar al servicio de los hombres y no al revés, dando por resultado una *experiencia soberana* que otorga un carácter positivo a la pérdida, al derroche, en el sentido advertido por Bataille: “soberano es el goce de posibilidades que la utilidad no justifica. Por lo tanto, el más allá de la utilidad es el principio de la soberanía” (2009: 15).

Estas modulaciones de la experiencia están en sintonía con la vivencia del ‘tiempo’ en estos EC que supone la in-tensión en torno a un tiempo presentista (Maffesoli, 2001) y el alejamiento respecto al tiempo entendido como recurso, como mercancía o capital que no debe ser ‘mal-gastado’.

Ahora bien, incluso cuando la elección es a favor de comprar o contratar los materiales ya ‘cocinados’ o elaborados –decisión que se aleja de la premisa del esfuerzo ‘a pulmón’– también re-incide el mismo criterio: el encuentro con el ‘otro’. Esto se observa en otra oportunidad, durante ‘la previa’ del ENCSAA, en la que el grupo organizador estaba discutiendo qué tipo de equipos de sonido serían contratados para el evento, para qué días y horarios. En este marco surgió el diálogo que a continuación transcribimos. Pero antes aclaramos para una mejor comprensión, que durante los últimos años con el criterio de ‘a pulmón’ –de aprovechar los recursos que se tienen– quien atendió el sonido del escenario de los almuerzos fue Daniel Sánchez, miembro de la organización. Esto implicó que en esos momentos el participante tenía que

estar sentado frente a la consola, maniobrando las cuestiones técnicas de la sonorización.

Jési [mujer de D. Sánchez]: ¿Dani, no querés que contratemos alguien que se ocupe del sonido al menos el domingo al mediodía? Para que vos no tengas que estar esclavizado, *puedas relajar y estar con nosotros en ese momento...* Tal vez ponemos un poco más de plata, pero *lo vale si es para que disfrutemos más nosotros...*

Dani: Y, podría ser... [otras personas asentían firmemente, o expresaban 'sí, sí'] (NdC8, 07/12/14).

El criterio de base es: 'hacemos las cosas por nosotros mismos –a pulmón– para estar-juntos, cerca. Y si decidimos no hacerlas y comprarlas ya hechas, también es para estar-juntos'. Es decir, si la decisión de 'hacer todo a pulmón' trae aparejado que uno quede fuera del grupo, apartado del espacio-tiempo de disfrute colectivo, entonces esa decisión debe ser revisada.

En ambos casos, lo que aparece jerarquizado es 'el otro': prácticas de prodigalidad –de energías corporales, de tiempo, de dinero– para el disfrute compartido. Lógica del afecto que conforma la estética del sentimiento propia de estas socialidades que se apartan del producir para beneficio personal y para un momento futuro, ejerciendo materialmente un 'nosotros' cuerpo a cuerpo.

Pasemos ahora a indagar cierta tendencia a la alegría y su relación con el dinamismo aludido, característico de diversos espacios de participación en los Encuentros.

## **2. Risa, diversión y enérgica alegría: señas de una racionalidad más amplia**

Situándonos en el XIII ECVD (2013), la jornada del sábado tuvo distintos momentos de confluencia de los cuerpos desde la danza y el juego. Observemos la nota que describe tres actividades encadenadas:

La primera instancia, "Juegos cooperativos", implicó una carrera entre dos grupos inter-generacionales que tenían que correr velozmente –de a uno– entre aros colocados en el suelo en forma semicircular e ir pasando la posta al compañero. (...)

Luego de esta instancia lúdica muchos de los participantes pasamos

al “Taller de danzas africanas”, que comenzaba inmediatamente. Aunque varios fuimos abandonando a medida que se sentía el agotamiento corporal. Por último, sin mediar casi tiempo de descanso, el “Taller de malambo”. En una gran ronda, el coordinador iba sugiriendo movimientos sencillos para el zapateo.

Al ser un espacio cultural con menor cantidad de participantes, en todas las propuestas estábamos los mismos. Un grupo aproximadamente de 50-70 personas que pasó de una actividad a la otra compartiendo distintas vivencias desde lo corporal y la alegría. Cierta familiaridad se vivenciaba ya entre los vínculos con esos cuerpos-otros con los que uno se había relacionado toda la tarde (NdC9, 13/09/13).

Observemos otra escena, esta vez del ENCSAA. Luego ‘enhebraremos’ el análisis a partir de ambas.

El juego de hipnotizaciones fue formando una ‘serpiente’ de personas que –‘hipnotizadas’– abrían sus piernas para que pasaran por debajo otros niños y adultos. Algunos lo hacían con muchas dificultades, de rodillas o arrojándose por el suelo, ensuciándose con la tierra, elevando los cuerpos de niños al pasar por debajo de ellos. Varios que pasaban cerca se detenían a observar por un momento y, contagiados por la algarabía y las risas, se ponían en cuatro patas para participar del juego. Músicos de distintas agrupaciones se habían acercado espontáneamente con violines y guitarras, iban improvisando y variando el repertorio acompañando el juego. Desde un vals a una milonga, música balcánica y hasta los hits de Gilda se escucharon, junto a las risas y los sonidos quejosos y alegres a la vez de los niños y adultos en cuatro patas (NdC10, 11/12/11).

De ambas imágenes observamos instancias de participación de alto contenido de diversión, velocidad en los movimientos y alegría, y distintos órganos y miembros del cuerpo implicados. Esta es una característica constante en el ENCSAA y el ECVD: un intenso ejercicio físico, especialmente si tenemos en cuenta que son esos mismos cuerpos los que por la noche continúan el baile y lo hacen, en muchos casos, en los días siguientes.

De las encuestas exploratorias realizadas en el ENCSAA y el ECVD, al solicitar a los participantes tres palabras que asocien a estos espacios, son muchas las elecciones de los vocablos que aluden a ‘alegría’, ‘disfrutar’, ‘libertad’ y ‘felicidad’. Atraídos por la confluencia de estos vocablos

y la presencia de los climas de excitación y entusiasmo registrados en el trabajo de campo, acudimos nuevamente a la exploración etimológica de las pasiones realizada por I. Bordelois. Nos detengamos un momento en su reflexión sobre el término 'alegría'. Expresa la autora: "de la alegría se han ido borrando las señales de dinamismo y animación que le eran esenciales en un principio" (2006: 158).

'Alegría', según la autora argentina, a través del vocablo latino '*alacritas*' se asocia a un grupo de palabras probablemente insospechadas en el presente: 'agilidad', 'velocidad', 'vivacidad', 'entusiasmo', 'ímpetu' y 'rapidez'. También la raíz *vro-* del alto germánico significa al mismo tiempo 'alegre' y 'veloz'. Por su parte, en holandés, *gauw* —que significa 'rápidamente— está relacionado con el '*gaudium*' latino que desemboca en nuestro *gozo*. Y en un sentido opuesto, la tristeza se origina en voces relacionadas con el cansancio, la debilidad y la lentitud.

La etimología de alegría que en la perspectiva de la autora enlaza íntimamente las palabras con los cuerpos en una concepción materialista de la expresividad social nos ayuda a comprender los sentimientos expresados por los sujetos y el clima festivo general reinante. Porque los tres casos de estudio suponen experiencias que se desplazan del mandato de la pasividad, del clima de inacción y sedentarismo característicos de nuestras sociedades espectaculares. La enérgica alegría parecería constituir entonces una de las modalidades regulares en estos Encuentros, aunque haya momentos más ligados a la tranquilidad y la reflexión.

Desde la visión dominante en nuestras sociedades —del hombre racional, erguido y seguro de sí mismo de la modernidad— arrastrarse en 'cuatro patas' en el suelo a la par de los niños y ensuciarse con la tierra supone, en algún punto una práctica de *de-gradación*. Conformar una 'serpiente' humana con la imaginación y disfrutar integrando en paridad y cooperación con niños y niñas, no son en absoluto prácticas lúdicas previstas para los miembros adultos de nuestras sociedades adulto-céntricas. En este sentido, la actividad supone un deslizamiento, un pliegue de la experiencia que muestra un tipo de racionalidad más amplia.

La actitud cómica, la predominancia del gasto energético y de la risa en los Encuentros Culturales que estudiamos remite, creemos, a una sensibilidad contenida y controlada a través de las políticas de los cuerpos y las emociones en la vida diaria de nuestras sociedades, que se expresa en estos momentos excepcionales enmarcados en un espacio-tiempo de suspensión de las rutinas cotidianas.

El lugar de lo festivo se opone a la tonalidad monocromática propia de la uniformización moderna y capitalista de los modos de vida. Y habla, tal vez, de ciertos signos de una sociedad en transformación, como propone Maffesoli. Observemos la hipótesis que recorre como un hilo de oro “El tiempo de las tribus”:

Así como la figura del hombre adulto y realizado, dueño de sí y de la naturaleza, dominó la modernidad ¿no veremos resurgir (...) el mito del *puera eternus*, ese niño eterno, juguetón y travieso que impregnaría modos de ser y de pensar? (...) Después de todo, otras grandes civilizaciones se fundaron sobre eso. ¿No es posible imaginar que, en lugar del trabajo, con su aspecto crucificador, el nuevo paradigma cultural sea lo lúdico, con su dimensión creativa? (2001: 14)

Muy lejos están las preguntas del autor de ser respondidas. Pero sí podemos decir que las socialidades participantes de los Encuentros Culturales en la actualidad, y en continuidad con las búsquedas de tiempos pasados cercanos y lejanos, evidencian prácticas concretas de apertura y exploración de modos de vida a partir de *racionalidades más amplias* que aquella –des-corporizada y controlada– que tiende a regular la vida en sociedad.

Pasemos ahora a analizar ‘escenas’ menos dinámicas: los espacios de charla y reflexión que también contemplan los Encuentros.

### **3. Prácticas de detenimiento para la reflexión colectiva y nodos de interés sobre lo más vital: lo tuyo, lo mío, lo nuestro**

Hay actividades donde se propone el uso de la palabra oral como modo principal de comunicación: charlas, presentaciones de libros, videos-debate. Estas instancias se han institucionalizado de modo progresivo como formas de participación y formato específico en los Encuentros. Si observamos las temáticas en torno a las que se desarrollan, encontramos ciertos *nodos de interés* de la experiencia de los sujetos participantes.

El XIII Encuentro Cultural de Villa del Dique estuvo influido notablemente por la grave problemática de incendios que habían ocurrido en toda la provincia de Córdoba y de un modo grave en la zona de Calamuchita, semanas antes del evento. En este marco se realizó el video-debate en torno al documental *Manada Humana*, producción local sobre la manera comunitaria de afrontar el flagelo del incendio. En el

XXIII ENCSAA, por su parte, se efectuó una Charla sobre Parto Respetado, organizada por el *Colectivo de Mujeres por un parto respetado* de Córdoba. Son solo ejemplos de las actividades que suponen un detenerse para dialogar, existentes en las grillas. La gran concurrencia, la atención y activa participación que se observó en ambos casos, son evidencias del gran interés en torno a este tipo de temáticas.

En los dos casos aludidos, se trata de temas que tienen que ver con la forma de estar-juntos que se activa en los días de los encuentros. La temática del parto respetado está íntimamente ligada a la de sentir el cuerpo, los vínculos materiales piel a piel y las búsquedas de formas amorosas, de cuidado y protección al relacionarse. En el caso del video-debate se trata de una prolongación, continuidad e intensificación de ciertos aspectos de la forma-contenido de la vida cotidiana de muchos en torno al interés por lo ambiental. Es decir, no se trataba de asuntos extraños o lejanos, sino de *cuestiones vitales y cercanas*. Incluso el tipo de discurso que utilizaban los participantes era concreto, local, en primera persona.

Surge en estas instancias una práctica de ‘detenimiento para el diálogo’, como modo de ‘encuentro’ de ciertos sentimientos colectivos. Este interés en –y necesidad de– hablar con los demás sobre problemas públicos da cuenta de la insuficiencia de ámbitos de este tipo en nuestras sociedades<sup>1</sup>. Los EC funcionan así como *instancias habilitantes* de reflexiones comunitarias para ‘procesar’ o ‘poner en palabras’ las situaciones que experimentan y que les atañen en su cotidiano.

Aparecen también otras demostraciones de inquietudes en torno a problemáticas que no aquejan al yo ni al nosotros cercano, que van *más allá del aquí-ahora*, como las actividades que aluden a realidades o problemáticas locales de distintas regiones del país (por ejemplo, en el XXI ENCSAA: presentación del libro *Andalgalá Crónica* –sobre la situación de explotación minera en Catamarca– y el video documental “A Cielo Abierto”, sobre la del cerro Famatina en Chilecito (La Rioja).

La concurrencia de personas a estas instancias que refieren a ‘otros’ (campesinos, grupos originarios) da cuenta de un interés en la realidad de pueblos ajenos. ¿Cuáles? Aquellos ligados a la forma de vida comunitaria, que expresan pluralidad cultural y resistencia en relación a la monocultura del capitalismo y la depredación de la naturaleza. El ‘nosotros’ de estos Encuentros Culturales, aunque anclado en el territorio y en lo local (como venimos analizando), demuestra así un apego plástico al hacerse extensivo a otros pueblos y sus reivindicaciones.

Observamos así que la *estética del sentimiento* en estos EC implica un activo dinamismo, pero también *reflexión y diálogo comunitario, espacios para el intercambio y la reflexión compartida desde la palabra oral*.

#### **4. Forma-encuentro / forma-festival**

Como ya ha sido dicho, los Encuentros Culturales proponen –desde sus orígenes– corrimientos y distancias de las principales modalidades que regulan los grandes festivales de nuestro país. Especialmente en relación al fuerte carácter mercantil que tienen.

Es por esto que incluso las experiencias en torno a los escenarios –tanto en el ENCSAA, en el ECVD como en el ERTND– aparecen influidas por las búsquedas de los grupos de nuevas maneras de disfrutar-juntos. Sin embargo, la organización concéntrica de las miradas y los cuerpos en torno a los escenarios provoca la reiteración de modalidades que prevén la exhibición personal-grupal en un polo y un público –más o menos pasivo– en el otro. De esta manera, el formato-encuentro – que se construye, que se ansía– está permanentemente atravesado y condicionado por la forma-festival.

##### **4.1. La gestión del arte ‘arriba’ de los escenarios: entre la socialización y el espectáculo**

En torno a la actividad en los escenarios se dan numerosas tensiones, aunque los Encuentros hayan creado políticas tendientes a democratizarlos. Observemos lo que plantea Analía en esta orientación, sobre el ERTND:

Nos pasó por ejemplo con la locución del evento, estamos *acostumbrados* que el que se sube a los escenarios es un personaje más y tiene un tiempo de show que ocupa tiempos de lo que después va a pasar. Y desde el principio en el No Durmai el locutor es simplemente *el que abre una puerta al arte*, si bien es un arte, no es el que ocupa el lugar central y eso llevó tiempo porque cuando alguien se sumó hay que transmitir esta idea de que *todo lo que viene aprendiendo en locución, acá no*. Todo lo que se aprendió el músico, el músico viene y quiere que suene bien, que las luces le den justo en la cara, que haya gente, no te quieren largar. En esto, el Encuentro empieza a las 6 de la tarde y *el músico no quiere largar hasta que no tenga las sillas llenas* (E21, 23/11/13).

Con la intención de generar más apertura al Encuentro, los jóvenes del ERTND años atrás empezaron a invitar a locutores de radios locales a participar desde ese rol. En la actualidad, incluso, arman cada año una grilla de locutores. Esta medida busca *democratizar este espacio de uso de la palabra*, repartir entre varias voces el tiempo de presentación, lo que supone –en cierta medida– *volver más anónimo el Encuentro*.

Por su parte, en el ECVD, en la edición XII, hicieron la experiencia de involucrar a los jóvenes de edad secundaria –participantes en la cooperativa musical Cooparte– en la presentación de las bandas en el momento nocturno de la fiesta. En la edición XXII del ENCSAA, a su vez, se invitó a dos titiriteros –con sus títeres tamaño ser humano– que participaran desde el escenario en un rol protagónico transmitiendo algunas de las pautas importantes de convivencia en el Encuentro. Constituyen búsquedas similares de *des-apropiación* de ese lugar de la palabra.

Crear los propios espacios tiene su mayor profundidad en relación a esto: producir otros lugares comunes, otras artes de hacer cultura, diferentes –al menos en algunos aspectos– a los conocidos, dominantes. Es decir, hay una actitud lúdica, creativa, exploratoria.

Observemos otras apropiaciones realizadas por los Encuentros. En las tres experiencias objeto de análisis se busca un criterio equitativo en el reparto del tiempo de los artistas sobre el escenario: cuatro temas para cada número, sin privilegios. Observemos el diálogo mantenido con el reconocido músico del rock cordobés ya fallecido, ‘Titi’ Rivarola, y Paola Bernal:

Titi: Vos, con toda tu trayectoria, digamos, *tenés que esperar como cualquiera de los otros pibes que está esperando para tocar*. Que vienen de Santa Fe, que vienen de no sé, de Santiago, que vienen de otros lados. ¿Me entendés? (...)

Inv.: Claro, o sea, que tampoco que se dan ahí las jerarquías que se dan en los festivales que según la fama de cada uno...

Titi: *Atrás del escenario tenés que esperar como cualquier hijo de vecino*.

Paola: *Hace frío, a veces*. (Risas)

Titi: “Negro, poneme más temprano” y “no, tengo tantos grupos”, o sea, “tanto tiempo” y bueno, cada uno cumple ese rol y es genial eso. ¿Entendés? Entonces... y aparte el Negro [se refiere a Valdivia] es muy claro con eso y todos los que están, los que trabajan en la organización del Encuentro son muy claros con eso, viste. *Los espacios son democráticos, somos todos iguales ahí*. Mientras dura el encuentro *son todos, viste, los caciques...* (E30, 23/11/10).

Sin embargo, voces de músicos de menor renombre consideran que también funcionan otros criterios para permitir o no la participación de músicos o para la asignación de un momento en el programa:

Y se genera esto de que *tocan a tal hora el amigo de los amigos, la hora principal, el grosso, el no grosso* y el que había avisado y no había avisado. (...) Si alguien viene y se enoja porque no lo pusiste a tal hora y vos le dijiste, *porque vino fulano que es un grosso...* Se empiezan a generar esas *pujas* de *ego*, que si el planteo desde que se hizo de día es el ‘no-ego’ en todos (...) y este Encuentro pretende esto y son tres y son tres temas (E31, 16/04/11).

Estas opiniones opuestas advierten respecto a ciertas tensiones que habitan el espacio de los escenarios, en torno a la confección de las grillas de números artísticos; que genera algunos *des-encuentros* entre los sujetos (organizadores/artistas; artista/artista).

El ‘tiempo para tocar’ es un objeto así en muchas ocasiones disputado, a partir de lo cual se evidencian actitudes más ligadas a lo propio, lo mío, lo ego-centrado. También el momento en la grilla es motivo de algunos conflictos: no es lo mismo tocar al comienzo cuando aún tal vez no hay tanto público que tocar en el horario pico de la noche o en la madrugada. A su vez difiere si se asigna un día u otro: en el ENCSAA, el jueves no hay tanta gente como en las otras dos noches; el sábado es la jornada más ‘codiciada’.

La modalidad del querer mostrarse también está presente. Como el caso que relata Ruth:

Yo por ejemplo también, tenemos un grupo de danza que estamos esperando el momento (...) como que armamos algo específicamente para el Encuentro y es el espacio que *esperamos para mostrar lo que hacemos*. Y está buenísimo. Ninguna es bailarina ni nada. Nos juntamos un grupo de mujeres a bailar (E24, 20/10/14).

Esto que es contado por la entrevistada es una pauta muy generalizada. Hay un preparar consciente las producciones de música, de danza, de teatro con el fin de ser *exhibidas* ante los demás. Ya sea que se trate de artistas profesionales como otras personas aficionadas, que es el caso de Ruth.

En los casos del ERTND y del ENCSAA –especialmente en este

último por sus proporciones— la gran demanda de grupos artísticos que desean mostrar su producción no logra ser atendida. El “Jacinto Piedra” es un escenario en cierta medida ambicionado por muchos porque se ha convertido en un *espacio de consagración de artistas*, porque allí tocan músicos de renombre y por la gran cantidad de público asistente. El hecho de tocar en este Encuentro puede aportar en difusión y en seguidores, en público que luego consume sus discos y sigue a los músicos en otros escenarios informándose a través de los canales de comunicación con que la socialidad queda ligada. También sucede que con el halo de ética artística que conlleva —por el hecho de que se toca de manera gratuita y en términos equitativos con los demás músicos— aporta a un tipo de *imagen*, en un aspecto muy valorado por los grupos asistentes: el no-ego y el desinterés económico.

El ERTND en los últimos años también se ha convertido —aunque a otra escala— en un espacio de consagración de artistas, especialmente de los músicos de la región de Calamuchita. Desde el año 2014 —debido a la gran demanda de participación— algunas de las bandas quedaron fuera de la grilla, lo que provocó discusiones en el grupo del Facebook, como recuerda Guara Calvo:

El año pasado tuve un problemón... un grupo de rock que no salía en la grilla. (...) No, ‘que es una falta de respeto, porque ya teníamos programado para ir...’ No habían quedado porque habían mandado la ficha fuera de fecha. Terminaron insultándome: ‘andate a la puta que lo parió’... [pone cara de sorprendida]. ¡Iban a entrar! Pero no los hicimos entrar porque me insultaron. *Yo explicándole re bien, que era un Encuentro, en qué consistía*, que los invitábamos a ver qué era y que compartieran con nosotros, que charlemos y que si tenía mejores ideas para organizar la grilla que nos dijeran. No, estaban re enojados, *que querían terminar su gira no sé de qué cosa ahí*. Fue muy fuerte. (...) *Fue muy feo*. El año pasado a mí *ya me cansó* (E25, 05/10/14).

Puede observarse así que la modalidad espectacular —presente en los Encuentros— lleva en ocasiones a experiencias de des-encuentros, de des-entendimiento, de desgaste e incluso de violencia, de maltrato del otro.

En el ECVD parecieran darse las cuestiones de confección de grilla de un modo más armónico, seguramente esto se debe a la escala de interacción. Es decir, cuando el grupo de participantes es más pequeño y hay mayor espacio-tiempo para todos, no ocurren tantos conflictos como

cuando la escala de participación es más masiva y el tiempo es escaso. Que es el cambio que tuvo lugar en los últimos años en el ERTND; al crecer el evento, este se tornó también más ‘seductor’ para las bandas de las localidades de la región.

Otro de los aspectos donde se observan modos de gestión –por parte de los Encuentros– en cierto punto diferentes a las dominantes, es la *apertura del espacio a cualquier artista*: con más/menos trayectoria, de distintas estéticas y géneros, locales o de otras procedencias. Eso es común a los tres Encuentros.

En el caso del ENCSAA, los organizadores han sumado un criterio básico más, que debe ser cumplimentado por los músicos, bailarines, actores o talleristas aspirantes a presentar una propuesta: *haber participado al menos una vez en la experiencia en años anteriores*. Es decir, conocerla, saber cuáles son sus características autogestivas, de cooperación. Esto es un modo de evitar –al menos en parte– que lleguen personas que ‘arrastren’ las modalidades dominantes de otro tipo de espacios culturales: exigiendo desde un lugar individualista mejores condiciones para ‘su’ momento de visibilidad.

En el ECVD y el ERTND se dan distintas *prácticas de promoción entre las generaciones más jóvenes y en los grupos locales* para animar a los sujetos a presentar sus propuestas. Esta invitación se da por medio de instituciones e incluso por radios y otros medios. Observemos los relatos del músico referente de VdD, Leonardo Acuña, y de Analía Maschio, organizadora del ‘No Durmai’:

Apuntábamos a que la gente del Valle pudiera mostrarse (...). Y que se sumase la gente de afuera también, pero siempre tratando que la gente del Valle de Calamuchita. Y lo cumplimos (E32, 08/09/12).

Analía: Hay una promoción por parte de los mismos profes de que vengan y se sumen al evento, hay organizadores que son profes de escuelas. (...) y entonces eso también genera que los chicos año a año armen sus bandas. (...) Y la gente entiende el Encuentro desde este lugar. No viene a ver a Charly García, no viene a ver a un tipo que hace mil años está en escenarios grandes y que cobra miles de pesos. Sino que *viene a ver gente que hace y vive del arte y lo comparte desde ese lugar. Viene con esa tranquilidad* a dar una vuelta, mirar gente que a lo mejor conoce del trabajo, de la calle o del barrio y de repente hace arte y vive de esto y los descubre y se redescubre. Y creemos, sí, que el

‘No Durmai’ es *motivador para mucha gente que viene y que como ve lo que hacen otros se anima y años siguientes se presenta* (E21, 23/11/13).

Se destaca la intención de revalorizar y difundir la producción artística local y fomentar la participación de grupos jóvenes, aunque no sea la más convocante. Esta cuestión supone una lógica de funcionamiento muy diferente a las que regulan espacios más masivos de Córdoba como los festivales o peñas, que definen las grillas musicales con un criterio mercantilista.

Esa *identificación* entre sujetos comunes y anónimos –*los descubre y se descubre*, dice Analía– a diferencia de la distancia espectacular que generaría la presencia de un (o varios) ‘Charly García’ se constituye en un ‘puente’ que acerca. Y que torna más intercambiables los roles del artista con el del espectador. Roles que, en nuestras sociedades son, por lo general, estáticos, separando a los cuerpos a través de la frontera espacial que constituye el escenario.

De todos modos, incluso en los EC, la consagración en el sitio de visibilidad, en el centro de las miradas y la fama envuelve al músico con una imagen fetichizada. Esto también se observa en las palabras de Ruth en relación al grupo de bailarinas Casuarina, consagrado en los últimos años en el campo cultural cordobés en gran parte por su activa participación en los Encuentros Culturales: “Yo el primer año que bailamos estábamos con la Meli y decíamos “¡¡¡No nos vas a querer poner pegadas a Las Casuarinas!!!” (Risas) (E24, 20/10/14).

Si en otras instancias (especialmente en los talleres y los almuerzos) las formas vinculares se acercan en algunos aspectos a las formas de lazo social propias de sociedades pre-modernas –donde no había un ‘afuera’ de la escena, donde todo era experimentado como una vivencia integrada, no fragmentada– en torno a los escenarios esto se desvanece. O, al menos, se ve tensionado por la forma dominante al estilo festival.

#### **4.2. Entre la pasividad y el activo dinamismo: el público ‘abajo’ del escenario**

Abajo de los escenarios advertimos que el rol de público pasivo, característico de otras festividades, en el ENCSAA y el ECVD es –en parte– reconfigurado por la intensa actividad que supone el bailar (en el ERTND es muy esporádica y limitada esta práctica).

El numeroso público bailarín democratiza en cierto modo la relación entre el ‘arriba’ y el ‘abajo’ del escenario. Esto sucede, por ejemplo, con las permanentes prácticas de danzas que tradicionalmente son en pareja –como la chacarera o el gato– ejercidas *de modo grupal en rondas*, círculos que van de cinco o seis personas, hasta centenares. Esta es una apropiación concreta de la coreografía tradicional que no se observa en otros tipos de espacios culturales, aunque sí en las peñas que involucran a las socialidades de estos Encuentros (del Dúo Coplanacu, Trashumante, entre otras).

La forma de ronda es significativa en la medida en que en algún punto *des-focaliza el centro de las miradas* y todos los participantes pasan a estar en una posición equiparable a la de los demás. Es *dentro* de ella, en *el sitio en común*, compartido, donde está puesta la atención. Esto genera a su vez que el escenario, para estos bailarines, por momentos deja de ser el lugar concéntrico de las miradas. Porque *lo que pasa a importar más es ‘el grupo al que pertenezco’* en la danza: hacia allí está orientado mi cuerpo, siguiendo sus propias dinámicas en el bailar, interactuando con los demás en condiciones de paridad.

La ronda también es integradora; es decir, quienes no saben la pauta coreográfica (si corresponde vuelta entera, media vuelta, giro o zapateo, etc.) siguen a los demás en un juego de participación festiva y lúdica. La dinámica general aquí es la búsqueda de la experiencia placentera y de vinculación con los demás, ligadas a una vivencia de comunidad.

En las últimas ediciones se tornó frecuente en el ENCSAA la práctica ejercida por el público de subir al escenario y bailar allí arriba. Se da como momentos de ‘toma’ del escenario protagonizada no por ‘un fan’, como es frecuente en otros eventos, sino por decenas de personas que invaden –apretadas– el escaso espacio sobre las tablas para bailar.

Observemos algunas diferencias entre la experiencia del público-consumidor pasivo y aquel que se dispone a bailar, en el testimonio de José:

Pero cuando empiezo ir a las peñas, por ahí por el año 90 ya empieza el problema de que acá bailaban mucho, todas las peñas bailaban y *yo miraba, miraba y tomaba vino*. Así que en todas las peñas terminaba chupado, tomaba vino y me chupaba, porque claro, *no hacía nada*. Si me gustaba el músico, lo aplaudía. Y si no, me aburría y seguía tomando vino. Así que nunca terminaba muy bien y *con la bronca de no ser parte* de la peña, que *uno iba a ver y era de afuera*, porque los

demás se divertían todos. Yo estaba, pero estaba *de afuera, como un espectador, como si estuviera viendo una película* o algo así. *Como si estuviera frente al televisor.* (...)

Y me entero que andaba Valdivia por empezar a dar clases para adultos. (...) me anoté. (...) Cuando pude bailar un gato creo, una chacarera, después es al revés, *me tienen que mandar a sentar*, de la única forma que yo dejo de bailar. *No ando preguntando quién está mirando, cuántos me miran. Yo bailo, yo bailo para mí y la compañera que tengo, no bailo para los demás* (E27, 03/06/2010).

Expresa De Certeau: “Lo que se ve no se hace (...) Se es espectador y se renuncia a ser actor” (1999a: 37). La decisión de *anotarse* implicó, para el entrevistado, un salir del estado de pasividad, de aburrimiento y acercarse a la posibilidad del disfrute con los demás. Un asistir a la experiencia de jugar, de explorar la propia potencialidad poética, de ser actor por el mero placer de bailar. Por la alegría que provoca la corporalidad en actitud dinámica y juego comunitario.

### 4.3. La socialización de la danza durante el día

Tanto en el ENCSAA como en el ECVD hay una fuerte política socializadora de las danzas que se da de modo intencional a través de talleres formativos durante las jornadas diurnas. Y que habla del perfil educativo de estos Encuentros.

Es preciso traer a consideración los fuertes procesos culturales de apropiación de las danzas folklóricas en Córdoba, protagonizados por la socialidad de los Encuentros entre comienzos y mediados de los 90. Los usos que aquellos jóvenes empezaron a hacer del folklore estaban ligados a una concepción des-estereotipada del mismo, a la búsqueda del potencial exploratorio, expresivo y comunicativo de la danza, a la unidad entre el arte y la vida cotidiana y a la socialización del bailar.

Recordemos las palabras de Karina: “Fue *sin querer queriendo* generar una metodología donde 200 personas pudieran aprender *algo básico*, se llevaran un gato, se llevaran una chacarera” (E2, 05/02/12). Era una apuesta democratizadora de la danza, en tanto sacaba la acción de bailar de la órbita de los artistas profesionales para devolverla a las personas comunes.

Aquella búsqueda sigue presente en la actualidad. Observemos la siguiente imagen del taller “Bailar los ritmos de la tierra”, coordinado

por K. Rodríguez y A. Corso en el 20° ENCSAA, y las palabras de la profesora en danzas africanas, Mónica Frassón:

Se invitó a conformar una ronda acompañando la música que ya estaba en el aire. La consigna era simplemente marcar el ritmo con los pies. Era un ritmo de huayno, pero recién a la media hora de empezar se dijo que era un huayno. Aldo citó en el momento a Silvia Zerbini, cuando ella habla de la danza popular: 'no puede ser difícil; es sentir lo que llevamos dentro'.

Luego los talleristas propusieron a los participantes elaborar una 'apacheta'<sup>2</sup>, a modo de ofrenda a la 'pachamama', con distintos elementos de la naturaleza que simbolizaran afecto y agradecimiento (NdC10, 11/12/11).

Entonces es como que en el bailar con el grupo, la unión es lo que uno busca. Unirse, no desunirse y cada uno haga la suya. Da tanto placer y tanta conexión que en realidad ¡nos unimos desde nuestra esencia! *Desde el movimiento que es lo más esencial y primitivo*. Una nace y se mueve. Lo primero que hace es sacar un sonido y moverse. No piensa desde el lugar racional. Lo primero que hace es eso. Entonces, nos pone en *un lugar desinteresado, en un lugar relajado*, un lugar natural y un lugar intrínseco, es como una necesidad intrínseca el moverse, el bostezar... (E14, 11/12/11).

Se fomenta la conexión con el movimiento corporal instintivo, con esa capacidad intrínseca, como expresa Frassón, común a todo ser humano y anterior a la capacidad racional. En la transmisión de huayno no hubo una explicación previa verbal-racional respecto a este ritmo, sino que empezó a ser ejercido por los cuerpos y recién luego conocido desde un saber intelectual: esto es un huayno.

Los talleres en los EC nunca delimitan quiénes pueden participar. Eso genera que participen quienes desde hace tiempo 'saben' bailar y quienes no tienen ninguna experiencia. No se habla en términos de movimientos 'correctos' o 'incorrectos', cuestiones que favorecen comodidad y apertura para los cuerpos in-expertos. Así, son muchas las personas que empiezan a bailar chacareras, gatos y otras danzas en estos eventos.

Hay en este tipo de modalidad de transmisión de la danza un adiestramiento conquistado a lo largo del tiempo, desde las primeras búsquedas del MAPA, en un comienzo más espontáneas, luego reflexivas.

Se trata de una apertura que parte de una cierta confianza en las posibilidades de la creación desde lo corporal.

En esta forma pedagógica se deja gran espacio para la imaginación, la libertad y la creación de movimientos de los participantes. Esto puede pensarse desde el principio de la *especificación incompleta*, analizado por Sennett, que sería complementada con la *reconfiguración* o la *improvisación* por parte de los sujetos, con gestos desde *dentro* del grupo y no desde *fuera*.

Mientras menos información, explicación o descripción se brinde respecto a qué hacer, los sujetos parecieran encontrarse frente a la posibilidad de *completar* eso que parece *incompleto*; acudiendo a su propia *poiesis*. Y de ahí surge la *novedad* en las artes de hacer, que emana de los propios participantes y la guía de los talleristas, como creación que involucra a *todos* ellos.

Esto está ligado a la búsqueda de una *experiencia ritual de comunidad* y de alegría, más que a la excelencia en los movimientos. Expresa Frassón al respecto: “Este no-juicio del que baila por primera vez y baila borracho. No enjuiciar (...) En algún momento somos todos iguales” (E14, 11/12/11).

Estas posibilidades que ocurren en estos ambientes parecieran generar así, tomando las palabras de la entrevistada, *momentos en que somos iguales*. Donde se esfuman las distancias entre artistas/no artistas, porque no hay un centro de la mirada y todos forman parte activa, dinámica.

En este capítulo IV hemos intentado componer algunas imágenes de los Encuentros Culturales, con el fin de poner en análisis las formas de vinculación que suponen las artes de hacer de los sujetos y grupos en los distintos espacios. Escenas que nos permitieron analizar el sentido propio de muchas prácticas donde los cuerpos aparecen activos: jugando, danzando, construyendo o en una *pasividad para el diálogo* sobre *cuestiones vitales*. El estar-con-los-demás se presenta como el motor principal de la acción, por el que amerita el gasto de energías físicas, de tiempo y de dinero. Produciendo desplazamientos de las lógicas productivistas propias de las sociedades capitalistas en que vivimos.

Estas escenas componen –junto con otros rasgos– la *forma-encuentro*, que identificamos con contornos, límites y posibilidades permeables. Por la misma gestión particular de cada experiencia que habla de un fenómeno que es plural.

## Notas

1 La cuestión de los partos por mucho tiempo estuvo acotada al ámbito privado, al hogar, a la familia, considerada tabú y delegada al saber autorizado de los médicos. Nuestras sociedades fragmentadas suponen la pérdida del diálogo y la comunicación cara a cara sobre estas cuestiones. A raíz del activismo de organizaciones de mujeres y las discusiones y el panorama que se abrieron con la sanción de la ley 25929 (promulgada en septiembre de 2004), el debate en los últimos años empezó a ocupar distintos espacios. Y encontró *eco* en el ámbito del ENCSAA. En la instancia dialógica, se hablaba de las formas de intervención y control de los propios cuerpos de las mujeres, sus deseos y partos por parte de las instituciones de salud con criterios mercantilistas.

2 La 'apacheta' constituye un montículo de piedras y objetos (hojas de coca, cigarros, etc.) que se colocan de forma cónica una encima de la otra, a modo de ofrenda ritual a la madre tierra y otras deidades de los pueblos originarios andinos.



## Conclusiones

*Es de creer que las pasiones dictaron los primeros gestos y que arrancaron las primeras voces... No se comenzó por razonar sino por sentir. Para conmover a un joven corazón, para responder a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, lamentos. He aquí las palabras más antiguas inventadas y he aquí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas... He aquí cómo el sentido figurado nace antes que el literal, cuando la pasión fascina nuestros ojos y la primera noción que nos ofrece no es la de la verdad.*

Rousseau, en Bordelois (2006: 13)

*Yo por ahí digo en las clases: bueno, experimentemos este lugar. Qué se siente bailar acá, qué se siente mover sólo la parte de arriba, qué se siente mover todo el cuerpo (E14, 11/12/11).*

A lo largo de esta investigación nos hemos ocupado de caracterizar e interpretar el fenómeno de los Encuentros Culturales en la Córdoba actual, poniendo especial atención en las artes de hacer de los sujetos en las distintas esferas de participación. Hemos procurado identificar —en la opacidad del quehacer cultural cotidiano— las lógicas de sus prácticas en estos eventos festivos y las formas de vinculación interpersonal que se propician.

Los Encuentros Culturales se configuraron en el entramado de esta pesquisa como particulares escenarios de indagación que nos permitieron examinar las búsquedas y los intereses de determinados sectores sociales de Córdoba, especialmente urbanos y de clase media universitaria, pero también de grupos pueblerinos de las regiones que acunan a los Encuentros.

Los objetivos que nos habíamos planteado y que fueron guías de la indagación apuntaban a: historizar el fenómeno, identificar y analizar

las modalidades de apropiación del espacio y del tiempo de los distintos grupos, las formas de vinculación entre los sujetos y de los sujetos con las cosas y, por último, el análisis de las tensiones que se expresan en los espacios-tiempos de encuentro en relación a las tendencias dominantes de la mercantilización y la espectacularización en las sociedades contemporáneas.

La táctica teórica construida para desarrollar estos objetivos nos permitió un abordaje dinámico, profundo y relacional de ciertos pliegues, repliegues y despliegues de las experiencias, advirtiendo sobre las tensiones entre las fuerzas instituidas e instituyentes actuantes en el objeto de estudio. Los aportes de los autores y la historización del fenómeno posibilitaron indagar, de manera diacrónica y sincrónica, tres ángulos interdependientes en el quehacer cultural –macro, meso, micro– que viabilizaron un análisis de las modalidades de las prácticas de sujetos y grupos en relación a las políticas y condiciones estructurales y coyunturales de existencia a nivel macro.

La especial mirada en el plano meso nos posibilitó una rica y profunda comprensión respecto a cómo actúan los distintos entornos institucionales al favorecer determinadas vivencias y desalentar otras. En la caracterización de los formatos de cada tipo de espacio cultural –festivales, Encuentros, competencias, academias, talleres– se advirtieron diferencias entre sus formas de organización (más/menos especificada, más/menos regulada), las formas de vinculación propiciadas (más/menos competitivas o cooperativas, ego o *locus*centradas) y las modalidades de participación posibles (acotadas a una butaca en el público o participaciones más plenas en diversas instancias, con mayor libertad de movimiento) con el impacto que estas diferentes experiencias tienen sobre la sensibilidad de los sujetos.

El esfuerzo realizado de reconstrucción de la historia del fenómeno nos permitió echar luz respecto a una época particular de la cultura en Córdoba sobre la que hasta el momento poco se conocía. Han emergido –a partir del tratamiento de los documentos disponibles y de los relatos orales– espacios culturales y actores individuales y colectivos con un intenso dinamismo y protagonismo en el hacer cultural de las distintas etapas desde la reapertura democrática, especialmente ligados al campo del folklore.

Dimos cuenta de cómo el regreso de la democracia habilitó una experiencia de apertura de espacios y un ambiente de libertad en contraste

con la experiencia de represión de la dictadura inmediatamente anterior. En dicho contexto, en Córdoba, el folklore argentino vivió un momento de efervescencia nueva, de la mano de propuestas ligadas a la renovación en la música y de nuevas exploraciones en la danza (como un hito en 1988, el evento El Chacarerazo, donde participaron Los Santiagueños, con la presencia del bailarín Juan Saavedra). De este impulso se nutrió lo que hemos llamado, siguiendo un término nativo de protagonistas de aquel entonces: la ‘movida periférica’, que se alimentaba en espacios de la ciudad de Córdoba sobrevivientes de la dictadura y que luego se enlazaría con experiencias nacientes en otros lugares del interior provincial.

Los 90 en materia de política cultural –mediante el desfinanciamiento público y la asunción por parte del Estado provincial del papel de auspiciante de las actividades– representó el ingreso indiscutido de los intereses empresariales en los asuntos culturales y su mercantilización. Los festivales veraniegos aparecen como expresiones que se van adaptando sin resistencia a estas nuevas lógicas co-impulsadas por Estado y mercado, evidenciando transformaciones que se potencian con la irrupción del fenómeno del folklore joven. Allí pasa a encastrar perfectamente el modo exponente de la racionalidad del sistema: el espectáculo. Sin embargo, es bajo estas mismas condiciones contextuales –en el interior del país– que surge el Movimiento de Artistas Populares Argentino. Su irrupción habla de una socialidad en busca de formas de estar y vivir el arte a contrapelo de los circuitos pre-configurados de circulación para y por el consumo-espectáculo.

Con la historización hemos podido dar cuenta de las condiciones políticas, económicas y culturales que posibilitaron y constriñeron –al mismo tiempo– el surgimiento de este tipo particular de espacio cultural: los Encuentros. Su nacimiento, en los 90, coincidió con el potente proceso de re-significación y/o descreimiento de algunas autoridades heredadas, instituidas, en el campo del folklore; especialmente con la misma idea inmóvil de ‘autoridad’ o de ‘lo instituido’ que supone cerrazones mentales e institucionales, obturaciones en la sensibilidad y en la creación. Mandatos –antes legitimados– pasaron a carecer de significado para los sujetos. Las autoridades más fuertes que perdieron credibilidad en aquellos años fueron el ímpetu tradicionalista y conservador –heredado del paradigma clásico del folklore– y el carácter competitivo y mercantil de los eventos.

En la introducción del trabajo nos preguntábamos sobre *las impron-*

*tas singulares y las búsquedas que se expresan en la actualidad en las formas de participación y de relación que tienen lugar en el marco de los Encuentros Culturales en Córdoba* y adelantábamos una respuesta general a este interrogante, diciendo que: *en los entornos de Encuentro pueden ser identificadas expresiones de nuevas formas de socialidad portadoras de una racionalidad sensible, tensionada y entrelazada con las tendencias dominantes de mercantilización-espectacularización en nuestras sociedades.*

Creemos haber dado cuenta detenidamente de estas tendencias diferentes, convivientes en los Encuentros Culturales. Ellos supusieron –desde su surgimiento– la búsqueda de otras experiencias posibles basadas en nuevas constelaciones de referencia más allá de la tonalidad monocromática del capital. Nuevos consensos fueron construyéndose con el tiempo y parecen aún en la actualidad, algunos de ellos, reunir gran adhesión entre los participantes. Aunque también, como hemos distinguido en torno a diversas aristas del problema de investigación, se advierten prácticas reproductoras de las lógicas dominantes, tendencias fuertemente marcadas por la mercantilización y la separación espectacular.

En este sentido, entre los consensos que ‘encarnan’ los Encuentros Culturales reconocemos la marca característica de las socialidades, según Maffesoli, que alude a “una lógica de la conjunción (y...y), más que de una lógica de la disyunción (o...o)” (1990: 13). Es decir, son espacios habilitantes, abiertos, que admiten procesos polisémicos, de mezcla de tendencias diferentes.

Las reflexiones de Michel Maffesoli sobre las socialidades de nuevo tipo fueron sumamente fértiles para la indagación de las búsquedas de otras formas de vivir el tiempo y el espacio y las fuertes tendencias a la grupalidad evidentes en los grupos de los Encuentros.

En el plano de lo espacial –siguiendo la aguda distinción teórica propuesta por Michel de Certeau entre “lugar” y “espacio”– hemos podido poner en tensión las modalidades diferenciadas que los grupos participantes emplean en sus apropiaciones contingentes de los lugares ajenos. Si en el *lugar* la regulación del orden, de la propiedad privada de la tierra y la organización diferenciada del circular de las clases para su no-contacto supone alambrados, tranqueras, candados, fronteras que separan estratégicamente a los cuerpos, los Encuentros –en sus apropiaciones particulares– exponen la apertura, la mezcla, como decíamos, y el intercambio.

El *espacio*, en tanto *lugar practicado*, supone *usos* –por parte de los

grupos— que crean *órdenes* propios: los sujetos y grupos delimitan, fundan sectores, bautizan rincones que son significativos según sus búsquedas y experiencias comunes. Los limpian, los embellecen, cambian objetos de lugar, agregan otros. Se trata de una transformación ritual del lugar que convierte el *caos* en *cosmos*, principio que re-establece una y otra vez —año a año— la armonía para los habitantes temporales del sitio. Estas acciones adquieren valor cultural especial para ellos porque se trata de prácticas repetitivas que afirman el *ethos* en común: los nombres propios, las costumbres, las secuencias conocidas y queridas por todos vuelven a congregarlos y a identificarlos una y otra vez. Y reafirman la búsqueda de volver-a-estar-juntos, en una vivencia cíclica del tiempo.

Estas prácticas repetitivas que buscan re-editar la experiencia compartida en el *pasado* expresan también un deseo proyectado hacia el *futuro*. Las prácticas de cuidado y protección de la naturaleza afirman esta intención. Aparece la búsqueda de lograr que *persista* el espacio co-habitado, *que se mantenga* lo vivido y sentido durante la ausencia del grupo para posibilitar la *continuidad* de la experiencia al año siguiente. Se da en esta concepción cíclica del tiempo, siguiendo a Maffesoli, una experiencia de *proximidad* entre la *naturaleza* y la *cultura* (2001: 20).

Estas artes de hacer rituales y lúdicas sobre el lugar y de cercanía con la naturaleza expresan un tipo de racionalidad que excede las corrientes motivaciones y formas mercantiles. Lo que moviliza a los cuerpos —en gran parte de los grupos participantes— constituye un *fondo de tipo comunitario*. Por lo que muchas de las *marcas* que imprimen en el territorio demuestran la tendencia a la grupalidad, a lo colectivo, al calor de los demás, anclada en el territorio.

Las artes de hacer de las socialidades participantes en los Encuentros Culturales exhiben un fuerte *carácter localista*, de apego a los lugares donde se desarrollan, que se expresa en el despliegue de acciones tendientes a acercar a grupos de vecinos o instituciones. En el caso del Encuentro de Villa del Dique el ámbito de la ciudad es apropiado de un modo plástico, a través de actividades que se consuman en diversos entornos asociativos como escuelas, centros de jubilados, entre otros. Especialmente en el Encuentro de San Antonio el localismo está ligado a un tipo de *vinculación con la naturaleza de respeto, cuidado y afecto*, en el sentido expuesto párrafos arriba. Esto manifiesta una continuidad en relación a una forma de vida en general de los miembros de la organización y el círculo cercano de participantes durante todo el año en sus

ámbitos de vida (en Punilla, Sierras Chicas, Traslasierra, Calamuchita, ciudad de Córdoba). Y está ligado, en algunos casos, a una concepción de la tierra como un *ser sagrado* –la *pachamama*– que se nutre de la cosmovisión de los pueblos andinos. En este modo de relación con el ambiente se expresan distancias manifiestas con las políticas dominantes de consumo mercantil que entienden a la naturaleza como recurso a ser explotado al servicio de fines privados.

El Encuentro Río Tercero No Durmai efectúa un tipo de *uso* diferente del lugar. Se da una *apropiación colectiva de la plaza principal* que propicia una dinámica circulatoria de miles de personas que pasan, se detienen por un momento y continúan la marcha en el marco de sus vidas cotidianas. Convertido en el evento cultural más importante de la ciudad, el ‘No Durmai’ congrega a grandes sectores de la población en ese ámbito público desde lógicas no discriminatorias y expresivas de otros modos de estar-juntos (por la gratuidad de las actividades, las formas cooperativas del hacer, la promoción de producciones locales, entre otras). Las personas son atraídas especialmente por la feria de artesanos y el espectáculo sobre los escenarios –ámbitos que reproducen, más que otros, las lógicas espectaculares– pero al estar ahí se encuentran con propuestas que habilitan otro tipo de participaciones y de encuentros, compartiendo en proximidad con otros vecinos un espacio-tiempo festivo.

La dinámica circulatoria característica del ‘No Durmai’ está ligada a la forma de apropiación que hemos llamado de ‘visitantes’ –presente en los tres Encuentros–, que alude a los itinerarios que solo expresan una valoración del momento nocturno, el más ‘festivalero’. Estos suelen reproducir la experiencia dominante en otros eventos comerciales del circuito cordobés de espectáculos: trayectorias que se acercan a partir de una atracción hacia *la figura del artista-estrella* y que detentan una *disposición pasiva* hacia la *escena concéntrica* de las miradas que constituye el escenario. Nuevamente aquí se evidencia la pluralidad en los *usos* de los espacios-tiempos de Encuentro.

En los tres casos el localismo expresa un *apego al territorio* y una intervención activa y creativa en él. Una inquietud, por parte de las sociedades, en ser partícipes del devenir cultural de sus ámbitos de pertenencia.

En relación a lo temporal, observamos en ciertos grupos –especialmente en el Encuentro de San Antonio, pensado y organizado para que la gente se *detenga* y co-habite el espacio-tiempo– experiencias de aban-

dono de la autoridad cultural que constituyó (constituye todavía) el realce del futuro –monocromo, lineal, veloz, mensurable– que está en la base del gran proyecto moderno del progreso. En determinadas instancias pareciera ponerse en ‘pause’ el tic tac de este ‘reloj’ dominante. Esto predispone a una actitud lúdica que, como advierte Huizinga, lleva a los sujetos a actuar ‘como si’ fuesen libres de las coerciones externas, porque el ‘tablero’ de juego es sentido y vivido como situado ‘por fuera’ de la vida ordinaria y, por lo tanto, por fuera del mandato del tiempo-mercancía del capitalismo, objeto a ser controlado, medido y ‘exprimido’ para y por el consumo, a partir del mandato de ‘trabajar para poder producir para poder comprar’.

De esta manera, ‘dentro’ del juego se dan vivencias plenas del momento presente con una acentuación festiva de *cada instante*, donde *cobran jerarquía los placeres de los sentidos*: se come, se bebe, se descansa, se conversa, se reencuentran físicamente muchos afectos, se abrazan. Las prácticas de los sujetos se realizan en relación a la *satisfacción* que producen. Los estados de alegría acompañan incluso las jornadas de intenso trabajo físico porque dichas prácticas son realizadas a partir del deseo, del querer. Decididas por uno mismo y con los demás, libremente. Ocurre lo que sugiere Sennett: son las sensaciones de placer, de informalidad y de libertad las que propician la comprometida participación y cooperación de los sujetos en los proyectos colectivos (2012: 381).

En lugar del hombre racional, serio, desmembrado y seguro de sí mismo en el que se basa la Modernidad aparece en los Encuentros –de modo intersticial– el modelo del niño jugueteón y su actitud cómica, lúdica, ambigua por momentos. Sensibilidad habitualmente contenida y disciplinada por las políticas de los cuerpos y las emociones encarnadas en las instituciones de lo social que afloran –como sucedía con “la segunda vida del pueblo” en el carnaval de la Edad Media (Bajtín, 1987)– en estos espacios-tiempos excepcionales que son los Encuentros. Se juega, seriamente, a explorar otras *formas posibles* desde el disfrutar-juntos.

Se da una afirmación de la vida en el ‘ahora’, una atención plena a lo singular del instante en un movimiento intensivo. De ahí prácticas que advierten sobre vivencias del tiempo –y del espacio– *en lentitud*. Es decir, en conexión con los estímulos del aquí y ahora, en presencia física implicada y atenta. Este *detenimiento* habilita vivencias de juego compartido inter-generacional, instancias de reflexión colectiva sobre asuntos importantes de la vida de los grupos. El *detenerse juntos*, en el mismo

espacio-tiempo, constituye una oportunidad fundamental. Ya que posibilita una situación inversa a la circulación, que es el mandato dominante: circular, no parar. Porque el circular impide el encuentro. Por ende, el detenerse lo posibilita.

Las modalidades lúdicas, rituales, contingentes y diversas de utilización del espacio y del tiempo configuran experiencias donde el tipo de lazo social dominante también se ve transformado. Los fenómenos del individualismo, lo privado, el egoísmo, la separación y fragmentación propios de la ley mercantil-espectacular en nuestras sociedades contemporáneas son por momentos desatendidos, desdeñados por muchos grupos que acentúan de diversas maneras el ‘nosotros’: la lógica del afecto re-ubica a las cosas en un lugar subordinado.

Las búsquedas de los Encuentros en torno a la preparación comunitaria de los alimentos y la experiencia de comer juntos expresan profundamente estas ‘tomas de distancia’ de las dinámicas dominantes. La venta de ‘comida al costo’ y la entrega del alimento sin costo en el Encuentro de Villa del Dique suponen una disrupción de la modalidad mercantil, acercándose a las prácticas del don y la reciprocidad. Cuando lo importante es comer-juntos hay cosas para los sujetos y no sujetos para las cosas. ‘Dentro’ de los contornos de Encuentro los alimentos dejan de estar a merced del mercado, se desvanecen en tanto bienes de cambio para manifestarse en un *uso compartido* con los demás. Estos almuerzos son espacios abiertos, inclusivos, que evocan ciertas formas de lazo social pre-capitalistas en los que no había un ‘afuera’ para el comer. Se recuperan y re-editan vivencias comunitarias del pasado que remiten a un núcleo persistente de lo popular: una forma especial de contacto en proximidad e integración entre individuos habitualmente separados en sus vidas cotidianas.

El futuro aparece así –por fugaces instantes– descolonizado por la lógica del afecto, por prácticas del querer dedicadas a ‘otro’ o al ‘nosotros’, al placer de ‘estar-juntos’ que destituyen el gobierno de la mercancía. Porque no ‘cierran’ económicamente. Porque son gastos improductivos, de despilfarro de energías corporales, de tiempo, de dinero no justificados por la utilidad. Que tienen fin en sí mismos –como en el juego– y que fundan vivencias soberanas.

Sin embargo, hay –como hemos señalado– tendencias divergentes. Búsquedas que escogen el ‘comer rápido’ personal o en micro-grupo de pertenencia, enfatizando la lógica mercantil y fragmentaria. La forma-

buffet en los momentos nocturnos en los Encuentros reproduce separaciones físicas, desiguales accesos a comidas diferenciadas por sus costos y la dinámica cliente-vendedor, mediada por la acción mercantil. Aunque también aquí hay una transformación: la recaudación que se persigue no es para acumulación personal egoísta, sino para garantizar la continuidad del estar-juntos en los siguientes años.

A su vez, hay quienes *no pueden* ejercer este tipo de vivencias; participaciones condicionadas por la situación económica que advierte sobre la desigualdad en las oportunidades. Se dan en estos casos formas de estar limitadas a la modalidad perceptiva y pasiva de *ver* y a la acción de *vender* –como medio de subsistencia– sin poder participar activamente en las demás instancias. Por más que los Encuentros logren transformar, en ciertos aspectos, la dinámica mercantil –por ejemplo, con la venta de alimentos ‘al costo’ y la gratuidad– las lógicas excluyentes, desiguales y discriminatorias del sistema capitalista ejercen de modo ineludible la separación clasista.

Los nuevos consensos en relación a formas otras de vinculación social también se expresan en las búsquedas por redefinir ciertos mecanismos de las experiencias espectaculares de los festivales que, en los Encuentros, acontecen en torno a los escenarios. Se dan políticas tendientes a democratizar y desapropiar ciertos roles ligados al uso del micrófono. La práctica de promoción de la posibilidad de participar en los escenarios destinada a las generaciones más jóvenes y los grupos locales, en algunos Encuentros, está orientada también en el sentido de buscar que los roles del ‘abajo’ y del ‘arriba’ del escenario se tornen más intercambiables. Se dan así experiencias que se corren de las modalidades dominantes en otros espacios organizados en base a criterios mercantilistas de confección de las grillas con los músicos ‘más taquilleros’. A su vez, se utilizan criterios equitativos en la distribución del tiempo sobre los escenarios para los artistas. Sin embargo, la lógica del ‘aparecer’ propicia comparaciones, competencias, desencuentros y malestares. Está ligada a lo propio, lo ego-centrado, la necesidad de formar parte –aunque sea por un pequeño momento– de ese lugar concéntrico de las miradas.

Estas tensiones se profundizan en las experiencias que se han constituido –de algún modo– en espacios de consagración de artistas (el Encuentro de San Antonio y el ‘No Durmai’), por las dimensiones crecientes de convocatoria de público y, en el primer caso, por la fama de los artistas que suelen estar presentes. Aunque, cabe destacar, sus escenarios no cons-

tituyen trampolines a la fama masiva como otro tipo de eventos (ej. el Festival de Cosquín). Los ámbitos de escalas de interacción menores, como el Encuentro de Villa del Dique, suponen experiencias más armónicas, con menos conflictos entre los sujetos y grupos.

Fundar espacios-tiempos propios en lugares ajenos otorga a los sujetos la oportunidad de correr ciertos límites, actualizar otros y elegir –con ciertos márgenes de autonomía– *pautas de convivencia* que regulen la actividad. En los Encuentros estas pautas *expresan una visión del mundo ideal*, una manera de coordinar el estar-juntos de modo cooperativo, equitativo, en armonía con el ambiente natural, ejerciendo la seguridad comunitariamente (prescindiendo del control policial) y poniendo límites contingentes a la mercantilización de la vida. También las formas en que son administradas estas pautas demuestran otras búsquedas: sin obligatoriedad, coerción ni direccionando uniformidad en las prácticas. Son reglas que expresan acuerdos explícitos y, en algunos casos, tácitos, acordes a la voluntad constructiva de los grupos que –aunque se adviertan elusiones y transgresiones de las mismas– reúnen gran adhesión entre los participantes. Sin embargo, quien controla las leyes del juego del lugar condiciona y limita la autonomía de los grupos. Por lo que estos deben adecuarse y atender permanentemente los requerimientos del ‘afuera’.

Queremos retomar la caracterización de Huizinga respecto al juego, en especial a su propiedad de “alteridad”. El autor afirma que este atributo supone que el juego no es la vida corriente, que es ‘lo otro’; y que esta se haya suspendida mientras se juega. Sin embargo, el juego es lo separado-inseparable, irrealiza-la-realidad y, en este sentido, la hace jugar. El autor señala que el juego prolifera en los impulsos que excita y desarrolla, *penetrando la vida real misma*: proporcionándole modelos e ideales, imprimiéndole tensión y movimiento, aportando estilo. Adviene, así, en auténtica infraestructura social. El ‘inútil por esencia’ se convierte en creador, en resorte primordial de civilización al impregnar anímicamente la propia existencia.

Con esto queremos señalar que, probablemente, las vivencias de comunidad desarrolladas en las situaciones de Encuentro vayan sedimentando en la memoria sensorial de los sujetos estos modos-otros de estar-juntos. Es decir, las vivencias tal vez no se agoten en el espacio-tiempo, sino que pueden estar penetrando –de modo sutil e intersticial– la vida cotidiana de los sujetos.

“Experimentemos este lugar. Qué se siente bailar acá, qué se siente mover solo la parte de arriba, qué se siente mover todo el cuerpo”, invita la bailarina Mónica Frassón en sus clases de danzas africanas. Más allá del ejercicio puntual en la danza al que se refiere, tomamos dicho fragmento de su discurso porque consideramos que algo semejante buscan los Encuentros, tal vez no intencionalmente: el experimentar qué se siente en determinados *lugares-otros* de maneras de vivir, de relacionarse, de convivir, de jugar, de concebir el espacio, el tiempo, la seguridad, al vecino, a la naturaleza.

Si en ‘el afuera’ el mercado vuelve todo mercancía, paquete de experiencia, cuerpos colonizados por su aislamiento y su sometimiento al devenir que todo convierte en fetiche —pensemos en la forma cada vez más mercantilizada en que se desarrollan en la actualidad el Festival de Cosquín y el de Jesús María, por nombrar algunos— en las experiencias de Encuentro se dan, como hemos visto, algunas vivencias-otras que se desfasan de estas lógicas culturales basadas en el lucro y lo privado. Si en el afuera —como tantos discursos sostienen— el individualismo domina todos los órdenes, aparecen en los Encuentros tendencias muy potentes al ‘nosotros’. Líneas de fuga en marcos reducidos, días robados al contínuum del ‘siempre será así’ que re-estructuran el horizonte porque re-humanizan a los sujetos en *situaciones* comunitarias donde se comparte en proximidad, restituyendo formas de sensibilidad plenas e integradas con los demás que suponen instantes de descolonización del futuro. Podemos decir que se trata de experiencias de construcción, de creación de acontecimientos donde los sujetos recuperan su capacidad de agencia sobre el mundo y se apropian de la historia.

Muchas de las artes de hacer en estos Encuentros Culturales no se fundan en el tipo de racionalidad único, dominante en nuestras sociedades contemporáneas. Sino que suponen una estética del sentimiento, una forma emocional profundamente corporizada que privilegia el disfrute de los sentidos con los demás; estar-juntos que se vive apasionadamente. Ahí está, creemos, el ‘tono’ propio de estos espacios, su unidad de estilo que los diferencia de otros, a pesar de la heterogeneidad y complejidad de experiencias que suponen. Algunas de las palabras con que los sujetos nombran a estos sentires también están en sintonía con esta forma emocional, según se expresa en las encuestas y se repite en las entrevistas: encuentro, re-encuentro, compartir, libertad, alegría, unión, abrazos, amor, a pulmón, entre otras.

Palabras y prácticas que, como hemos observado, encuentran su conexión con los primeros gestos, las primeras voces a las que alude Rousseau en la cita con que empezamos estas conclusiones:

No se comenzó por razonar sino por sentir. (...) He aquí las palabras más antiguas inventadas y he aquí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas... He aquí cómo el sentido figurado nace antes que el literal, cuando la pasión fascina nuestros ojos y la primera noción que nos ofrece no es la de la verdad (Rousseau en Bordelois, 2006: 13).

Algo de aquella humanidad primera está presente en estas vivencias de Encuentro. Lo más negado, cosificado y mercantilizado a lo largo de la experiencia moderna que retorna en toda su materialidad: el cuerpo, los sentimientos, los deseos y la necesidad cercana del otro.

## Bibliografía

- Abad Montesinos, Jaime (2012). “Guy Debord: el espectáculo, la mercancía y la inversión de la realidad”. *Cuadernos de Materiales, Revista de Filosofía*, N° 24. Facultad de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bataille, George (2009). *La parte maldita*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Bayardo, Rubens (2005). “Políticas Culturales y Cultura Política”. *Argumentos, Revista de Crítica Social*, N° 5. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones*. España: Taurus.
- Boito, María Eugenia (2010a). “Exploraciones sobre las regulaciones del sentir/experimentar clasista ante expresiones de necesidad: la operatoria hegemónica de la sutura solidaria trans-clasista”. En Adrián Scribano y Pedro Lisdero (Comps.), *Sensibilidades en juego: miradas múltiples desde los estudios de los cuerpos y las emociones*. Córdoba: Editorial CEA-CONICET. [En línea] <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1424/Sensibilidades%20en%20Juego.pdf?sequence=1>
- Boito, María Eugenia (2010b). “Estados de sentir en contextos de mediatización y mercantilización de la experiencia. Intentos por precisar una lectura materialista de las sensibilidades”. En José Luis Grosso y María Eugenia Boito (Comps.), *Cuerpos y emociones desde América Latina*. Córdoba: CEA-CONICET, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades,

- Universidad Nacional de Catamarca. [En línea] <http://www.accioncolectiva.com.ar/sitio/libros/CuerpoyEmociones.pdf>
- Boito, María Eugenia (2011). “La tautología del solidarismo en el Bicentenario: Argentina abraza a Argentina”. En Adrián Scribano y Jonatas Ferreira (Comps.), *Corpo sem concerto: diferenças, desigualdades, desconformidades*. Pernambuco: Editorial Universidade Federal de Pernambuco.
- Boito, María Eugenia (2012). *Solidaridad-es y crueldad-es de clase. El “Orden solidario” como mandato transclasista y la emergencia de figuras de la crueldad*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Estudios Sociológicos. Buenos Aires: Editorial CIES. [En línea] [http://issuu.com/cieseditora/docs/solidaridades\\_y\\_crueldades/3](http://issuu.com/cieseditora/docs/solidaridades_y_crueldades/3)
- Boito, María Eugenia y Espoz, María Belén (2012a). “Ciudad(es) colonial(es): convergencia de órdenes de disciplinamiento y control en la regulación del espacio-tiempo y las sensibilidades”. *Revista Espacios Nueva Serie*, N° 7, Estudios de Biopolítica, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- Boito, María Eugenia y Espoz, María Belén (2012b). “Poder, Territorio y construcción de entorno: consideraciones políticas y metodológicas de los abordajes sobre los cuerpos y las emociones”. *Revista Brasileira de Sociologia das Emoções (RBSE)*, Vol. 33, N° 11. Universidade de Joao Pessoa, Paraíba. [En línea] <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/BoitoEspozDos.pdf>
- Boito, María Eugenia y Espoz, María Belén (2013). “Urbanismo estratégico y experiencias de desplazamientos clasistas en la ciudad. Córdoba (2012-2013)”. En Margarita Camarena Luhrs (Coord.), *Diálogos Transdisciplinarios IV. Circulaciones materiales y simbólicas de América*. Cuadernos de Investigación, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro.
- Boito, María Eugenia y Espoz, María Belén (Comps.) (2014). *Urbanismo Estratégico y Separación clasista. Instantáneas de la ciudad en conflicto*. Rosario: Editorialismo de base, Editorial Puño y Letra.
- Boito, María Eugenia; Espoz, María Belén y Michelazzo, Cecilia (2015). “Una relectura de la noción de espectáculo a propósito de las experiencias en los entornos tecnológicos”. *Sociedad y Discurso*, N° 27. Universidad de Aalborg, Dinamarca.

- Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Editorial Libros del Zorzal.
- Brunner, Joaquín (1985). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: Editorial FLACSO. [En línea] [http://200.6.99.248/~bru487cl/files/libros/Un\\_Espejo\\_Trizado/Un\\_Espejo\\_Trizado\\_Libro\\_Completo.pdf](http://200.6.99.248/~bru487cl/files/libros/Un_Espejo_Trizado/Un_Espejo_Trizado_Libro_Completo.pdf)
- Campise, Silvina Anabel; Díaz, María Aurelia y García Marengo, Carolina (2009). *Espacios Culturales. Una lectura de las dinámicas, posibilidades y restricciones de la cultura en Córdoba*. Trabajo Final de la Carrera de Comunicación Social. Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba. Registro de autor: Expediente N° 822536. SALAC-Personería jurídica N° 9105 Serie "A"; Febrero de 2010, inédito, Córdoba.
- Cena, Rebeca (2014). "Des-sueldarse/des-soldarse: creación musical e intersticialidad. Batucadas de los Carnavales Villanovenses". En Graciela Magallanes, Claudia Gandía y Gabriela Vergara (Comps.), *Expresividad, creatividad y disfrute*. Buenos Aires: Editorial Científica Universitaria Universitas, Estudios Sociológicos.
- Cena, Rebeca; Chahbenderian, Florencia y Dettano, Andrea (2015). "Estado, políticas sociales, políticas de la felicidad, intervención e inclusión". En Adrián Scribano (Dir.), *Los estudios sociales sobre cuerpos y emociones en Argentina: un estado del arte*. Buenos Aires: Editorial Estudios sociológicos.
- Cervio, Ana (2010). "Recuerdos, silencios y olvidos sobre 'lo colectivo que supimos conseguir'. Memoria(s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad social". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N° 2, Año 2, abril, Grupo de Investigación sobre Sociología de las Emociones y los Cuerpos (IIGG-UBA) Unidad Ejecutora CEA-CONICET. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. [En línea] <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewFile/59/42>
- Davis, Flora (2004). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debord, Guy (1988). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Editorial La Marca.

- De Certeau, Michel (1999a). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- De Certeau, Michel (1999b). *La escritura de la historia*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Editorial Universidad Iberoamericana. [En línea] [http://books.google.es/books?id=iKqK5OfkLnUC&printsec=front-cover&source=gbs\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=iKqK5OfkLnUC&printsec=front-cover&source=gbs_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- De Certeau, Michel; Giard, Luce y Mayol, Pierre (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Editorial Universidad Iberoamericana.
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio-discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Editorial Recovecos.
- Díaz, Claudio; Díaz, Natalia y Páez, Florencia (2012). *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: Editorial Eduvim.
- Díaz, Natalia y Díaz, Claudio (2015). “Cuando la música se vuelve cuerpo: una propuesta para pensar una articulación necesaria”. En Claudio Díaz (Comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y lucha simbólica*. Córdoba: Editorial Recovecos.
- Díaz, Natalia E. (2015). “La Argentinidad al palo: el folklore en los años 90”. En Claudio Díaz (Comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y lucha simbólica*. Córdoba: Editorial Recovecos.
- Díaz Llorente, Federico (2012). “Música y gasto festivo. Un acercamiento exploratorio”. En Adrián Scribano, Graciela Magallanes y María Eugenia Boito (Comp.), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.
- Díaz Llorente, Federico (2014). “Ejecución musical y prácticas intersticiales en sectores populares. El caso de la batucada Manos de Fuego de la ciudad de Villa Nueva”. En Graciela Magallanes, Claudia Gandía y Gabriela Vergara (Comps.), *Expresividad*,

- creatividad y disfrute*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos, Editorial Científica Universitaria Universitas.
- Dosse, François (2003). *Michel De Certeau: el caminante herido*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- Emirbayer, Mustafa (1997). “Manifiesto en pro de una sociología relacional”. *Revista en Ciencias Sociales*, N° 4, ICESI, Ed. Universidad, Santiago de Cali.
- Fernández Latour de Botas, Olga (2008). “Danza Argentina”. En *Historia General de la Danza Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ferrer, Christian (1996). *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Colección Puñaladas.
- Foucault, Michael (1975). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI Argentina SA.
- Gandía, Claudia (2014). “Del carácter artesanal y lúdico de las manifestaciones expresivas creativas colectivas en situación de carnaval”. En Graciela Magallanes, Claudia Gandía y Gabriela Vergara (Comps.), *Expresividad, creatividad y disfrute*. Córdoba: Editorial Universitas.
- Giard, Luce (2006). “Introducción a una lectura de Michel De Certeau”. En Carmen Rico de Sotelo (Coord.), *Relecturas de Michel De Certeau*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- González Requena, Jesús (1995). *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Hirose, María Belén (2011). “Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina”. En María Julia Carozzi (Coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. La Plata: Ediciones Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata, Editorial Gorla.
- Huizinga, Johan (2012). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jappe, Anselm (1998). *Guy Debord*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lander, Edgardo (Comp.) (2003). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ed. CLACSO.

- Lomnitz, Larissa Adler de (1983). *Cómo sobreviven los marginados*. México: Editorial Siglo XXI.
- Maccioni, Laura (2000). “Políticas Culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba”. *Revista Estudios*, N° 13. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Maffesoli, Michel (1977). *Lógica de la dominación*. Barcelona: Península.
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Editorial Icaria.
- Maffesoli, Michel (1997). *Elogio de la razón sensible*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Maffesoli, Michel (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Magallanes, Graciela (2012). “Disfrute, práctica intersticial y gasto festivo”. En Adrián Scribano, Graciela Magallanes y María Eugenia Boito (Comps.), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Magallanes, Graciela; Gandía, Claudia y Vergara, Gabriela (Comps.) (2014), *Expresividad, creatividad y disfrute*. Buenos Aires: Editorial Universitas.
- Marx, Karl (1975). *El Capital*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Marx, Karl (1999). *Manuscritos económico filosóficos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Maurutto, Geraldine (2010). *Quehaceres legados... Lo popular en el Encuentro Nacional Cultural San Antonio de Arredondo*. Trabajo Final del Instructorado en Danzas Folklóricas. Córdoba. Inédito.
- Nachmanovitch, Stephen (2011). *Free Play. La improvisación en la vida y el arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós, Entornos 1.
- Páez, Florencia María (2015). “La cultura en tanto *prácticas plurales*. Pensando desde Michel De Certeau ciertos cambios suscitados en la danza folklórica en la Argentina de ‘los noventa’”. En Eugenia Boito (Comp.), *Lo popular en la experiencia contemporánea. Emergencias, capturas y resistencias*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo.
- Páez, Florencia María y Díaz, Natalia (2013). “Género, generaciones y raíces culturales en acción: mujeres haciendo muñecas”. *Revista*

- Cuadernos Interculturales*, Vol. 11, N° 20. Editorial Universidad de Playa Ancha, Viña del Mar. [En línea]
- Quijano, Anibal (2000). “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World-Systems Research*, Vol. 2 Summer/Fall, pp. 342-386. Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I. Santa Cruz.
- Ramos, Silvina (1984). “Las relaciones de parentesco y ayuda mutua en los sectores populares urbanos: Un estudio de caso”. *Estudios Cedes*, Vol. 1, N° 1. Universidad del Salvador, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Rodríguez Eguizábal, Ángel Blas y Trabada Crende, Xosé Elías (1991). “De la ciudad al campo: el fenómeno social neorruralista en España”. *Política y Sociedad*, N° 9. Madrid: Editorial CEMIC.
- Rousseau, Jean-Jacques (1993). *El contrato social* (Libro Segundo). Barcelona: Altaya.
- Sánchez Aguirre, Rafael (2010). “Música e identidad colectiva en San Andrés Isla”. *A contratiempo, Revista de Música en la Cultura*, N° 15. Ministerio de Cultura, Universidad Externado, Colombia.
- Santos, Boaventura de Souza (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Editorial Siglo XXI, CLACSO.
- Scribano, Adrián (2009). “A modo de Epílogo. ¿Por qué una mirada sociológica de los cuerpos y las emociones?”. En Carlos Figari y Adrián Scribano (Comps.), *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología de los cuerpos y las emociones*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Scribano, Adrián (2012). “La fiesta como práctica intersticial: huellas teóricas”. En Adrián Scribano, Graciela Magallanes y María Eugenia Boito (Comps.), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.
- Scribano, Adrián (2013a). *Encuentros creativo expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Editorial Estudios Sociológicos.
- Scribano, Adrián (2013b). “Cuerpos y emociones en El Capital”. *Revista Nómadas*, N° 39. Universidad Central, Bogotá.

- Scribano, Adrián (2014). “El don. Entre las prácticas intersticiales y el solidarismo”. *Revista Sociologías*, N° 36. Porto Alegre. [En línea] <http://www.scielo.br/pdf/soc/v16n36/1517-4522-soc-16-36-0074.pdf>
- Scribano, Adrián y Boito, Eugenia (2012a). “Fiesta y amor”. En Adrián Scribano, Graciela Magallanes y María Eugenia Boito (Comps.), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.
- Scribano, Adrián y Boito, Eugenia (2012b). “Experiencias festivas: una recuperación teórico-metodológica”. En Adrián Scribano, Graciela Magallanes y María Eugenia Boito (Comps.), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.
- Scribano, Adrián; Magallanes, Graciela y Boito, María Eugenia (Comps.) (2012), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.
- Sennett, Richard (2009). *El Artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, Colección Argumentos.
- Sennett, Richard (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Seveso Zanin, Emilio (2012). “Sensibilidad y pobreza, entre experiencias y prácticas clasistas”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, RELACES*, N° 9. Córdoba: Editorial CIECS/CONICET. [En línea]
- Trimano, Luciana (2014). “Las condiciones formales del cambio cultural en la ruralidad. El análisis de un caso en el Valle de Traslasierra, Córdoba, Argentina”. *Question, Revista Especializada en Comunicación y Periodismo*, Vol. 1. La Plata. [En línea] <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/191>
- Trimano, Luciana (2015a). “Integración social y nueva ruralidad: ser ¿hippie? en el campo”. *Revista de Antropología Social*, Vol. 24. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Trimano, Luciana (2015b). “Nuevas corrientes migratorias: desplazamiento residencial y transformación social en la ruralidad”. *Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad

- de Buenos, Aires, Buenos Aires. [En línea] <http://www.academica.org/000-061/979>
- Valencia Murcia, Fernando y Correa García, Andrés (2006). “Ayuda mutua e intercambio: hacia una aproximación conceptual”. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, Vol. 4, N° 2. Bogotá: Universidad de San Buenaventura.
- Vergara, Gabriela (2012). “Gasto festivo y temporalidad: la felicidad en un presente que des-coloniza el futuro”. En Adrián Scribano, Graciela Magallanes y María Eugenia Boito (Comps.), *La fiesta y la Vida: estudio sobre una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Editorial CICCUS.
- Vergara Mattar, Gabriela y Seveso Zanin, Emilio (2012). “¿Qué ves cuando me ves? Expulsión, precariedad corporal y sensibilidad. Percepciones y emociones sobre prácticas de denegación social en cartoneros y beneficiarios estatales de las ciudades de Córdoba y San Luis”. *2<sup>nd</sup> ISA Forum of Sociology: social justice and democratization*. International Sociological Association. Buenos Aires.
- Vieytes, Rut (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad. Epistemología y técnicas*. Buenos Aires: Editorial De las Ciencias.
- Virilio, Paul (2003). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Weber, Max (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, Ludwig (1975). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Universidad.
- Wittgenstein, Ludwig (1988). *Investigaciones Filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zemelman, Hugo (2007). *Pensamiento y producción de conocimiento. Urgencias y desafíos en América Latina*. México: Instituto Politécnico Nacional, Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina, A.C.

## Otras fuentes consultadas

- Carta Abierta de Rafael Touriño Cantos, Villa del Dique, 2000. Documentos históricos, ECVD. Inédito.
- Diario de Sesiones de la Legislatura Provincial de Córdoba, sesión del 12/12/83.
- Documentos históricos del ECVD. s/f. Inéditos.
- Estatuto del Encuentro Competitivo de Villa del Dique. 1991-1993. Inédito.
- Fundunklián, Andrés (2010, 02 de septiembre). “Empeñadísimos”. *La Voz del Interior*. [En línea] <http://vos.lavoz.com.ar/content/empenadisimos-2>
- Informe de beca de extensión: “Desde los talleres universitarios de folclore hacia la comunidad, una experiencia que se multiplica”. Becaria: Karina Rodríguez. Directora: Lic. Liliana Vanella. Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Córdoba, 1999. Inédito.
- Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María (2009). Informe “La identidad y los discursos sociales en épocas de la transición democrática: Villa María-Córdoba; 1983-1987-1991”, Carlos Gazzera (director), Villa María. Inédito.
- Manifiesto fundacional del Movimiento Nuevo Cancionero (1963). [En línea]
- Programa Nacional de Democratización de la Cultura (PRONDEC) (1986). Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires. [En línea] <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003189.pdf>
- Revistas *Encuentro*. Números correspondientes a las ediciones de 1994, 1997, 1998, 1999, 2000, 2011 y 2016. Producción y edición autogestivas e independientes del Encuentro Cultural de San Antonio de Arredondo. Inédito.
- Sitio oficial del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. <http://encuentroculturalsanantonio.blogspot.com.ar/>

## Anexo: Entrevistas

- E1: Entrevista con Alejandro 'Curita' Sánchez. Músico referente del ENCSAA, habitante de San Antonio. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 03/01/11.
- E2: Entrevista con Karina Rodríguez y Aldo Corso. Rodríguez es bailarina, profesora en danzas y licenciada en Ciencias de la Educación. Corso es músico, bailarín y profesor en danzas. Ambos, habitantes de Unquillo, son referentes del ENCSAA desde sus orígenes. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 05/02/2012.
- E3: Entrevista con Alejandro 'Curita' Sánchez y Mariana Valle. Valle es educadora y artista textil. Son vecinos de San Antonio de Arredondo. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 13/01/2011.
- E4: Entrevista con Jorge Valdivia y Alejandro 'Curita' Sánchez. Valdivia es bailarín, portero de escuela y referente del ENCSAA desde sus orígenes. Vecino de San Antonio de Arredondo. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 13/01/2011.
- E5: Entrevista con Cecilia Iglesias. Oriunda de San Luis, se graduó en la Licenciatura en Comunicación Social de la UNC y se desempeña como profesora en una universidad de México, donde reside. Fue activa participante del Encuentro de Villa del Dique en los últimos años de los 90 y militante de la Universidad Trasmunte. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 07/09/2012.
- E6: Entrevista con Olga Marin. Madre de alumnos de la Escuela de Danzas Folklóricas de Villa del Dique; integrante de la Comisión de Padres en aquel entonces; vecina de Villa del Dique. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 09/09/2011.

- E7: Entrevista con Roberto 'Chiqui' La Rosa. Bailarín, profesor en danzas y referente del ENCSAA y del ECVD. Oriundo de Villa del Dique, vecino de la Ciudad de Córdoba. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 07/09/12.
- E8: Entrevista con Silvia Zerbini. Bailarina y profesora en danzas folklóricas, reconocida a nivel nacional. Referente del ENCSAA desde sus orígenes y del MAPA. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 29/08/11.
- E9: Entrevista con Alejandro 'Curita' Sánchez. Músico referente del ENCSAA, habitante de San Antonio. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 01/12/2010.
- E10: Entrevista con Karina Rodríguez. Bailarina, profesora en danzas y licenciada en Ciencias de la Educación. Habitante de Unquillo, referente del ENCSAA desde sus orígenes. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 09/11/2012.
- E11: Entrevista con Karina Rodríguez. Bailarina, profesora en danzas y licenciada en Ciencias de la Educación. Habitante de Unquillo, referente del ENCSAA desde sus orígenes. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 05/02/12.
- E12: Entrevista con Jorge 'El Negro' Valdivia. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 23/05/09.
- E13: Entrevista con Alejandro 'Curita' Sánchez. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 17/11/10.
- E14: Entrevista con Mónica Frassón. Bailarina, profesora en danzas y participante del ENCSAA en sus orígenes y en la actualidad. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 11/12/11.
- E15: Entrevista con Beco, Carmen y Jimena Sánchez. Familia participante del ENCSAA desde sus primeras ediciones. Miembros de la Comisión de Padres en sus orígenes. Entrevistó: Geraldine Maurutto. Fecha: 17/06/10.
- E16: Entrevista con Maximiliano Ibáñez. Poeta, educador y referente actual del ENCSAA, participante desde sus orígenes. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 25/02/2011.
- E17: Entrevista con Aldo Corso. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 20/08/2011.

- E18: Entrevista con Roberto Cantos y Julio Paz. Músicos miembros de Dúo Coplanacu y participantes del ENCSAA. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 16/08/2011.
- E19: Entrevista con Fernando Badino. Músico y profesor de música, referente del ERTND, habitante de Río Tercero. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 07/09/12.
- E20: Entrevista con Marianela Chamella y Melisa Gaitán. Músicas y organizadoras del ERTND. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 16/04/11.
- E21: Entrevista con Analía Maschio. Comunicadora Social y organizadora del ERTND. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 23/11/13.
- E22: Entrevista con Patricia Weht. Música, participante del ENCSAA, habitante de Río Ceballos. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 10/12/11.
- E23: Entrevista con Patricia Ronda y Pablo Rosalía. Miembros de la organización “Relatos del Viento” y participantes del ENCSAA. Habitantes de Colonia Caroya. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 13/02/2011.
- E24: Entrevista con David Navarro, Leonardo Acuña, Ruth Prado y Judith Jacob. Artistas y educadores, participantes del ECVD y el ENCSAA. Los tres primeros, organizadores del ECVD. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 20/10/14.
- E25: Entrevista con Guara Calvo. Comunicadora social y fotógrafa. Participante del ENCSAA y miembro de la organización del ERTND. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 05/10/14.
- E26: Entrevista con Karina Bustos, Virginia Ocaña y Luis Maldonado. Participantes del ENCSAA. Vecinos de Barrio Bella Vista. Entrevistó Florencia Páez. Fecha: 07/12/2012.
- E27: Entrevista con José Altamirano. Participante del ENCSAA. Vecino de Punilla Sur. Entrevistó: Geraldine Maurutto. Fecha: 03/06/2010.
- E28: Entrevista con María Cristina ‘Tita’ Ludueña y E. Ludueña. Participantes del ENCSAA y vecinas de San Antonio. Entrevistó Geraldine Maurutto. Fecha: 17/06/2010.
- E29: Entrevista con Mauricio Muchiutti. Miembro de Movimiento

- Campesino. Participante en el ENCSAA. Entrevistó Florencia Páez. Fecha: 11/12/2011.
- E30: Entrevista con Titi Rivarola y Paola Bernal. Músicos cordobeses participantes del ENCSAA. Entrevistó: Claudio Díaz. Fecha: 23/11/10.
- E31: Entrevista con Juan Pedrotti. Músico oriundo de La Rioja. Participante del ENCSAA. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 16/04/11.
- E32: Entrevista con Leonardo Acuña. Músico, profesor de música y referente del ECVD. Entrevistó: Florencia Páez. Fecha: 08/09/12.

### **Anexo: Notas de Campo**

- NdC1: Nota de campo 07/11/2010. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC2: Nota de campo 28/11/2011. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC3: Nota de campo 21/11/2010. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC4: Nota de campo 24/11/2013. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC5: Nota de campo 17/12/2013. Jornada del XXIII ENCSAA.
- NdC6: Nota de campo 12/09/2011. Jornada del XI ECVD.
- NdC7: Nota de campo 06/09/2012. Jornada del XII ECVD.
- NdC8: Nota de Campo 07/12/2014. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC9: Nota de Campo 13/09/2013. Jornada del XIII ECVD.
- NdC10: Nota de campo 11/12/2011. Jornada del XXI ENCSAA.
- NdC11: Nota de campo 26/11/2011. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC12: Nota de campo 28/11/2011. Jornada de 'la previa' ENCSAA.
- NdC13: Nota de campo 14/09/13. Charla sobre la historia del Encuentro Cultural de Villa del Dique. Villa del Dique.
- NdC14: Nota de campo 11/12/10. Registro Taller de Ambiente, XX ENCSAA.
- NdC15: Nota de campo 10/12/11. Registro de "Charla entre fotógrafos", XXI ENCSAA.

## Colección Tesis

### Títulos publicados

Educación y construcción de ciudadanía. Estudio de caso en una escuela de nivel medio de la ciudad de Córdoba, 2007-2008

**Georgia E. Blanas**

Biocombustibles argentinos: ¿oportunidad o amenaza? La exportación de biocombustibles y sus implicancias políticas, económicas y sociales. El caso argentino

**Mónica Buraschi**

El foro virtual como recurso integrado a estrategias didácticas para el aprendizaje significativo

**María Teresa Garibay**

Género y trabajo: Mujeres en el Poder Judicial

**María Eugenia Gastiazoro**

Luchas, derechos y justicia en clínicas de salud recuperadas

**Lucía Gavernet**

La colectividad coreana y sus modos de incorporación en el contexto de la ciudad de Córdoba. Un estudio de casos realizado en el año 2005

**Carmen Cecilia González**

“Me quiere... mucho, poquito, nada...”. Construcciones socioafectivas entre estudiantes de escuela secundaria

**Guadalupe Molina**

Estrategias discursivas emergentes y organizaciones intersectoriales. Caso Ningún Hogar Pobre en Argentina

**Mariana Jesús Ortecho**

El par conceptual pueblo - multitud en la teoría política de Thomas Hobbes

**Marcela Rosales**

Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femeninas

**María Magdalena Uzín**

Literatura / enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina

**Alicia Vaggione**

El bloquismo en San Juan: Presencia y participación en la transición democrática (1980-1985)

**María Mónica Veramendi Pont**

“Se vamo’ a la de dios”. Migración y trabajo en la reproducción social de familias bolivianas hortícolas en el Alto Valle del Río Negro

**Ana María Ciarallo**

La política migratoria colombiana en el período 2002-2010: el programa Colombia Nos Une (CNU)

**Janneth Karime Clavijo Padilla**

Radios, música de cuarteto y sectores populares. Análisis de casos. Córdoba 2010-2011

**Enrique Santiago Martínez Luque**

Soberanía popular y derecho. Ontologías del consenso y del conflicto en la construcción de la norma

**Santiago José Polop**

Cambios en los patrones de segregación residencial socioeconómica en la ciudad de Córdoba. Años 1991, 2001 y 2008

**Florencia Molinatti**

Seguridad, violencia y medios. Un estado de la cuestión a partir de la articulación entre comunicación y ciudadanía

**Susana M. Morales**

Reproducción alimentaria-nutricional de las familias de Villa La Tela, Córdoba

**Juliana Huergo**

Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz

**Cristian Cardozo**

Enseñar Tecnología con TIC: Saberes y formación docente

**María Eugenia Danieli**

De vida o muerte. Patriarcado, heteronormatividad y el discurso de la vida del activismo "Pro-Vida" en la Argentina

**José Manuel Morán Faúndes**

El neoliberalismo cordobés. La trayectoria identitaria del peronismo provincial entre 1987 y 2003

**Juan Manuel Reynares**

Lógica del riesgo y patrón de desarrollo sustentable en América Latina

Políticas de gestión ambientalmente adecuada de residuos peligrosos en la ciudad de Córdoba (1991-2011)

**Jorge Gabriel Foa Torres**

Marxismo y derechos humanos: El planteo clásico y la revisión posmarxista de Claude Lefort

**Matías Cristobo**

El software libre y su difusión en la Argentina. Aproximación desde la sociología de los movimientos sociales

**Agustín Zanotti**

Democracia radical en Habermas y Mouffe: el pensamiento político entre consenso y conflicto

**Julián González**

Las formas de hacer política en las elecciones municipales 2007 de Villa del Rosario

**Edgardo Julio Rivarola**

El Partido Nuevo de Córdoba. Origen e institucionalización (2003-2011)

**M. Virginia Tomassini**

El turno noche: tensiones y desafíos ante la desigualdad en la escuela secundaria. Estudio etnográfico en una escuela de la provincia de Córdoba

**Adriana Bosio**

La integración de la región norte de San Juan y la IV Región de Chile  
(La Serena y Coquimbo)

**Laura Agüero Balmaceda**

“No era solo una campaña de alfabetización”. Las huellas de la CREAM en Córdoba

**Mariana A. Tosolini**

¿Qué es la escuela secundaria para sus jóvenes? Un estudio sociohermenéutico sobre sentidos situados en disímiles condiciones de vida y escolaridad

**Florencia D'Aloisio**

Estrategias de organización político-gremial de secundarios/as: prácticas políticas y ciudadanía en la escuela

**Gabriela Beatriz Rotondi**