

# Creatividad en conflicto

## Perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis

---

OLAF KALTMEIER,  
WILFRIED RAUSSERT  
Y MATTI STEINITZ  
(COORDS.)







## **Creatividad en conflicto**

Doi: 10.54871/ca24cc70

Creatividad en conflicto : perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis / Olaf Kaltmeier ... [et al.] ; Editado por Olaf Kaltmeier ; Wilfried Raussert ; Matti Steinitz. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Guadalajara : CALAS, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-813-787-2

1. Creatividad. 2. Mujeres. I. Kaltmeier, Olaf, ed. II. Raussert, Wilfried, ed. III. Steinitz, Matti, ed.

CDD 305.409

Otros descriptores asignados por CLACSO:  
América Latina/Creatividad/Crisis

Arte de tapa: Ezequiel Cafaro

Corrección de estilo: María José Rubin

Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

# **Creatividad en conflicto**

Perspectivas interdisciplinarias  
desde las Américas en contextos de crisis

**Olaf Kaltmeier, Wilfried Raussert y Matti Steinitz**  
(eds.)



**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales  
Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

**CLACSO Secretaría Ejecutiva**

**Karina Batthyány** - Directora Ejecutiva

**María Fernanda Pampín** - Directora de Publicaciones

**Equipo Editorial**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory y Marcela Alemandi** - Producción Editorial



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a [libreria.clacso.org](http://libreria.clacso.org)

*Creatividad en conflicto. Perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis* (Buenos Aires: CLACSO, julio de 2024).

ISBN 978-987-813-787-2



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

**CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**

**Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875

<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Con el apoyo de:



**Federal Ministry  
of Education  
and Research**

# Índice

Introducción.....	9
<i>Wilfried Raussert, Olaf Kaltmeier y Matti Steinitz</i>	
Avances en la teoría e investigación de la creatividad. Un manifiesto sociocultural.....	23
<i>Vlad Petre Glăveanu et al.</i>	
El disputado terreno de la creatividad.....	35
<i>George Yúdice</i>	
De la universidad a la pluriversidad. Creatividad y crisis de la producción académica de conocimiento .....	69
<i>Olaf Kaltmeier</i>	
Creando horizontes de vida. La experiencia organizativa y de liderazgo de comunidades campesino-mineras de Anorí, Colombia. Reflexiones y desafíos para la universidad .....	83
<i>Zayda Sierra, José David Hernández Gandía, Hader Calderón-Serna y Margarita Pérez-Osorno</i>	
Creatividad colaborativa en el espacio público y flujos artísticos radicales del Sur al Norte. De sandinistas y zapatistas al Occupy Wall Street.....	107
<i>Wilfried Raussert</i>	
La expresión de las que tienen voz. Las mujeres indígenas en los ensayos, los testimonios y las teorías .....	131
<i>Andrea Ivanna Gigena</i>	
Creatividades populares (en la perpetua crisis latinoamericana). El eterno retorno de la inventiva y la supervivencia –y la verdadera historia del alambre en el transbordador Columbia– .....	157
<i>Pablo Alabarces</i>	

Pixar: la dominación de la industria creativa en la era posfordista.....	177
<i>Stephen Joyce</i>	
Creatividades artística, científica y cinematográfica entrelazadas en la reparación social de experiencias traumáticas.....	197
<i>Bruno López Petzoldt</i>	
¡Fuera de la caja! Formas creativas de utilizar las herramientas digitales en las clases de música.....	217
<i>Johannes Voit</i>	
Sobre autores y autoras.....	243

# Introducción

*Wilfried Raussert, Olaf Kaltmeier y Matti Steinitz*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70a

El término creatividad está ampliamente asociado a la producción individual de obras de arte. En contraste, este volumen editado se propone explorar el papel de la creatividad como concepto analítico y como factor clave para las transformaciones sociales y culturales que han marcado diversos contextos de crisis en las Américas. Desde perspectivas múltiples como los estudios culturales, la historia, la sociología, la antropología social, los estudios de género y los estudios de los medios de comunicación, los artículos de este volumen se acercan a diferentes dimensiones de la creatividad como impulsora de importantes cambios sociales y culturales. Basándonos en las premisas del nuevo campo interdisciplinario de los estudios sobre la creatividad, que centra la creatividad en la investigación de lo social, exploramos la práctica creativa como fuerza social e innovadora. A nuestro entender, la creatividad nos inspira a pensar fuera de la caja, a crear relaciones entre opuestos y a trascender las estructuras binarias. Al poner el foco sobre prácticas y acciones creativas que van más allá de la creación individual y que tienen un amplio impacto público, queremos abrir un espacio de diálogo sobre las siguientes preguntas centrales: ¿Cómo puede entenderse y explorarse la creatividad como práctica social? ¿Qué interdependencias existen entre la creatividad y lo social? ¿Cuáles

son los marcadores históricos y los cambios en la relación entre la creatividad y lo social? ¿Quiénes son los principales agentes de la creatividad?

La creatividad describe básicamente un proceso creativo que puede tener lugar en diferentes niveles: cognitivo, físico, orientado a la acción, afectivo, etc. Clásicamente, la creatividad se asociaba a la creatividad artística y, en el Romanticismo, a la idea de genio artístico. Hoy en día, como resultado de un proceso de democratización, el concepto también se asocia a la acción creativa cotidiana: cocinar, enseñar, entrenar, el diseño urbano, la jardinería, etc. La creatividad desempeña un papel, sobre todo, en la transformación virtual de las sociedades contemporáneas y acompaña los nuevos desarrollos tecnológicos, especialmente en la comunicación, el control y la producción. La creatividad también está fuertemente implicada en los procesos políticos que tienen que ver con el cambio, la afirmación del poder y su obtención, y que no pueden ser capturados en estructuras de pensamiento binarias. Más bien, la creatividad desencadena procesos de transformación que conducen a nuevas alianzas y demarcaciones en los campos políticos. Con el avance del cambio climático, comienza también, en los ámbitos ecológico y económico, una competencia creativa por el diseño de la producción de energía alternativa, la distribución de recursos y las formas de vida y economía sostenibles. Con el término “creatividad en conflicto” abordamos conscientemente el concepto en el contexto de los conflictos sociales, las crisis y las incertidumbres que dominan la actual situación política mundial. Entendemos la creatividad, por un lado, como una sensibilidad sismográfica a la crisis; por otro, como una reacción a la inseguridad y la amenaza; y, finalmente, también como un factor clave para la renovación del entorno, la sociedad y la producción cultural. Dentro de este espectro y campo de tensión, el objetivo es comprender y analizar la creatividad como pensamiento y acción tanto individual como colectiva.

Partimos de la puesta en común de dos supuestos: que las prácticas creativas –ya sean individuales o colectivas– siempre están relacionadas con un “otro” y que la alteridad está fuertemente relacionada con la sociabilidad (Waldenfels, 2015). Con este marco, parece muy prometedor explorar estas dinámicas en contextos que están tan fuertemente moldeados por la diversidad étnica, cultural y social, como las Américas. La creatividad como práctica social en contextos interamericanos está constantemente renegociada y marcada por la historia colonial y neocolonial y por las luchas de poder locales, regionales y hemisféricas desplegadas como parte de esa historia. El filósofo Martin Buber (1992) afirma que la cultura tiene dos caras: creatividad y tradición, revolución y conservadurismo. Así pues, la creatividad puede verse como una práctica de interacción continua llena de tensión y reciprocidad: la columna vertebral de una sociedad y una cultura vitales y dinámicas. El desarrollo y el cambio social son siempre intersubjetivos y comunitarios. Argumentamos aquí que la práctica creativa adquiere sentido en las estructuras sociales al tiempo que da forma a estas estructuras: “La comprensión de la creatividad debe pasar por las condiciones sociales y existenciales que son su fundamento” (Friedman, 2001, p. 49). Es especialmente en los espacios abiertos, los vacíos y las zonas intersticiales que definen el hemisferio occidental donde se despliega la creatividad (Lavie, 1993). En estos contextos, este volumen explora las formas en que la acción creativa es llevada a cabo tanto por individuos como por grupos y cómo es moldeada por las invenciones tecnológicas y sus apropiaciones innovadoras por parte de la cultura popular, las creaciones artísticas, la creación de imaginarios, ideas, conceptos, nuevas direcciones en la educación y las diversas formas de interacciones entre el hombre y su entorno.

La creatividad, en sus diversas facetas, ha configurado la historia colonial de las Américas desde la opresión hasta la liberación, desde la independencia política hasta la cultural, desde la dependencia económica hasta el diálogo económico. En su desarrollo histórico y

composición social, las Américas híbridas con sus múltiples zonas de contacto han demostrado su inmenso potencial de creación de lo social a través de la revisión y mezcla de prácticas y tradiciones culturales y políticas y formas horizontales de producción de conocimiento. Una visión hemisférica de la creatividad y lo social en las Américas proporciona un punto de partida ideal para repensar lo social en contra de las suposiciones posmodernas de que lo social está muerto. Por un lado, esta tesis se basa en el inventario históricamente bien fundado de que las sociedades tanto en América Latina como en América del Norte se basan en conceptos utópicos de sociedad (Quijano y Wallerstein). Por otra parte, tanto en las reivindicaciones de “convivencia” de los grupos latinoamericanos como en la política “comunitaria” de la historia de Norteamérica (especialmente en EE. UU.), la comunitarización ha desempeñado repetidamente un papel central en la redefinición de la convivencia social (Sacvan Berkovitch, Richard Slotkin, Aníbal Quijano).

La creatividad de los actores sociales –tales como activistas, intelectuales, artistas, políticos, músicos– y el uso creativo de nuevos medios de comunicación siempre han sido factores decisivos en la articulación e hibridación de imaginarios sociales, como se manifiesta en narrativas fundacionales elaboradas en el contexto de movimientos independentistas y revoluciones en los siglos XVIII y XIX o utopías sociales que vislumbran a las Américas como un laboratorio de modernidad, sea como un sitio para el surgimiento de una “raza cósmica”, sea para la visión guevarista del “hombre nuevo” en el siglo XX. En el siglo XXI, las reinventiones creativas de los imaginarios sociales previos y las impugnaciones de las construcciones sociales del “Otro” racializado y de género que estos representaban (Arce, 2017; Parrini, 2007) han sido constitutivas de los movimientos sociales y manifestaciones culturales de los pueblos afrodescendientes e indígenas, LGBTQI y activistas de derechos humanos. Estos movimientos han estado a la vanguardia de las luchas contra la actual reacción hemisférica de populistas de derecha, evangélicos ultraconservadores y supremacistas blancos,

cuyo reciente resurgimiento también se relaciona con readaptaciones creativas de ideologías históricas de exclusión a las realidades digitales del siglo XXI (Roth, 2021).

Sin embargo, la creatividad no solo ha sido usada en contextos de emancipación social. Desde diversas líneas de pensamiento, la creatividad ha sido asociada con el espíritu empresarial del capitalismo. Cabe recordar las actividades pioneras de Benjamin Franklin, que ya había promovido el espíritu de investigación, el interés por la tecnología y el espíritu empresarial en la primera república de los Estados Unidos. A la hora de entender las industrias culturales del siglo XXI, la creatividad está inevitablemente vinculada a la expansión del comercio y el espíritu empresarial. En la economía cognitiva de finales del siglo XX, la idea es que la inventiva es la principal fuente de desarrollo económico. Schumpeter ya había sugerido que la creatividad solo es relevante cuando se transforma en un proyecto económico, momento que denominó “innovación”: “Así, tras un siglo de pensamiento económico, la innovación se convirtió en el verdadero motor del desarrollo, dejando la creación en un segundo plano” (Grefe, 2015, p. 16). Esta línea de pensamiento del uso económico de la creatividad ha ganado fuerza a finales del siglo XX, con las discusiones –también promovidas por la Unesco– en torno a la “industria creativa” (Yúdice, 2004) y su “clase creativa” (Florida, 2002) –ubicada en los Silicon Valley de las Américas– en el contexto de la globalización digital.

La continua y renovada relevancia de pensar creativamente sobre lo social se ha hecho patente mucho antes del estallido de COVID-19. Las actuales crisis ecológicas de los sistemas terrestres impulsaron a los geólogos a reivindicar la nueva era del Antropoceno, en la que la confianza en la credibilidad moral de las instituciones políticas y religiosas y de los mercados mundiales para gestionar los retos sociales y medioambientales más acuciantes no deja de disminuir. La creatividad produce significado social en tiempos en los que los canales de poder se han complicado aún más por una fragmentación de los espacios y esferas públicos y cuando

patrones aparentemente ocultos de control y vigilancia hacen que lo social parezca una burbuja movida por hilos invisibles (Canclini, 2020). La creatividad florece en el contexto de procesos de cruce de fronteras que proporcionan nuevas visiones sociales en tiempos de migración global, desplazamiento y reterritorialización (Kaltmeier y Raussert, 2019; Raussert, 2021). La creatividad inventa socialidades diversas, contrarresta la exclusión social y económica, refracta la formación de una identidad social más amplia, anima nuevas comunidades imaginadas, da forma a la memoria y el patrimonio colectivos y participa en la economía cultural multipolar del capitalismo tardío (Kaltmeier y Rufer, 2017).

Desde nuestro punto de vista, lo social se entiende como un encuentro procesual de manifestaciones diversas, tensas, conflictivas e históricamente cambiantes de comunalización y socialización. La importancia actual de las narrativas de lo social también se ve respaldada por dos desarrollos sociales estrechamente relacionados. El actual estallido de movimientos de base y otros movimientos sociales en las Américas que critican la globalización, pero también cuestionan el *statu quo* social (movimientos de indígenas, afrodescendientes y jóvenes indocumentados en Estados Unidos, Canadá y América Latina). Estos ejemplos ilustran la alta explosividad sociopolítica de lo social a través del contraste entre utopía y distopía. Los movimientos en cuestión también han demostrado que la creatividad y las innovaciones tecnológicas (Curley et al., 2021) no solo sirven como catalizadores del capitalismo y herramientas de control social, sino que también pueden ser útiles para hacer avanzar las causas de grupos contestatarios (por ejemplo, el uso de las redes sociales para difundir contenidos críticos como en #BlackLivesMatter y la utilización de los teléfonos móviles para documentar la violencia policial). Estos desarrollos deben analizarse tanto desde el punto de vista diacrónico como sincrónico. En América Latina, la rearticulación creativa de conceptos derivados de cosmologías indígenas como el *Sumak Kawsay* (buen vivir) desafía las imaginaciones individualistas y antropocéntricas de lo social. El cambio de

las condiciones globales está sacudiendo lo social en todo el mundo de múltiples maneras, mostrando la interconexión de lo humano, lo social, lo natural y lo tecnológico.

Al estudiar la creatividad en su múltiple relacionalidad en las Américas, este volumen introduce nuevas perspectivas en la investigación de la creatividad y promete nuevos conocimientos sobre el papel de los diversos actores y grupos actantes en la conformación de lo social. Las crisis relacionadas al estallido global de COVID-19, al cambio climático y a la persistencia de regímenes de jerarquización sobre la base de clase, raza y género demuestran la continua y renovada relevancia y necesidad de pensar creativamente en lo social. Las dinámicas y tensiones de las primeras décadas del siglo XXI, que se definen por el surgimiento de nuevos movimientos transnacionales y contrahegemónicos que se enfrentan al avance global de discursos nacionalistas, racistas y autoritarios muestran el papel clave de la creatividad y las innovaciones tecnológicas como herramientas en luchas sociales y culturales, tanto en Estados Unidos como en el Caribe y América Latina.

La idea de una *creatividad en conflicto* que orienta este volumen está designada a conceptualizar las contribuciones fundamentales de las prácticas creativas a las fuerzas de “liberación y emancipación, pero también a la opresión, la alienación y la destrucción del medio ambiente” (cita del texto de Glăveanu et. al. publicado en este volumen) que han dado forma a las crisis históricas y actuales del continente. El “manifiesto sociocultural” de Vlad Glăveanu y otros investigadores del campo joven de los estudios de la creatividad que abre esta antología introduce algunos supuestos claves que han servido como punto de partida común de las siguientes reflexiones sobre las diversas dimensiones de la creatividad como un fenómeno sociocultural. De acuerdo con los autores, también suponemos que la creatividad se destaca por su carácter relacional, o sea que “no existe una forma de creatividad humana que no se base en la interacción o el intercambio social directo”. Muy conscientes de las manifestaciones de “creatividad malévola” (Cropley y Cropley,

2019), como la mencionada mercantilización de la creatividad y el nuevo fenómeno de la derecha continental que intenta restablecer las estructuras de poder hegemónicas blancas y masculinas (Kaltmeier, 2019), queremos conceptualizar las Américas de nuevo para arrojar luz sobre el papel de la creatividad en las resistencias que se oponen a estas tendencias.

Los textos de esta antología corroboran la validez de una de las premisas del manifiesto: que la creatividad es clave para una mejor comprensión de los grandes cambios de paradigmas que modifican nuestros mundos –muchos de los cuales han sido impulsados desde las Américas–. Como demuestra la mayoría de los textos seleccionados de diversas disciplinas académicas, el hemisferio occidental es una región muy adecuada para estudiar cómo contactos, conflictos y colaboraciones entre grupos étnicos y sociales en los más variados contextos históricos y geográficos han contribuido a la emergencia de prácticas creativas.

Varios artículos de esta antología destacan el papel de la acción creativa en los debates académicos y las luchas sociales en torno a los regímenes de desigualdad que siguen configurando las realidades en el continente en las Américas, revelando la necesidad de prestar atención especial a las asimetrías de poder asociadas a lo que George Yúdice denomina el “disputado terreno de la creatividad”. Como observa Yúdice, al hacer hincapié en las controversias sobre el uso de la inteligencia artificial pero también en el significado de saberes no occidentales, las tensiones que existen entre las comprensiones individualistas, comunitarias y relacionales de la creatividad se reflejan en los debates sobre el reconocimiento de “otras formas de pensar y hacer inteligencia”.

Desde una perspectiva decolonial, el artículo de Olaf Kaltmeier argumenta en la misma dirección, criticando la geopolítica desigual y las pretensiones de vigencia universal que han caracterizado las formas occidentales de producción académica de conocimiento. Como alternativa, y en consonancia con recientes tendencias en los estudios latinoamericanos, Kaltmeier aboga por la necesidad

de una “producción con-creativa de nuevos tipos de conocimiento” basada en el diálogo entre investigadores con diferentes horizontes epistemológicos y la creación de espacios libres dentro de la universidad que funcionan como zonas de transgresión donde surgen los impulsos creativos decisivos.

Igualmente críticos con las visiones eurocéntricas de la creatividad humana como asunto de individuos brillantes, Zayda Sierra et al. nos animan a repensar la creatividad y la educación desde los movimientos sociales, proponiendo una epistemología del sur en la cual se reconocen formas alternativas de conocer y trabajar con grupos oprimidos. Como ejemplo de cómo la universidad y la sociedad pueden beneficiarse de estas perspectivas, presentan las experiencias organizativas y de liderazgo de comunidades campesino-mineras en Antioquia, Colombia, para resistir a la violencia y el desplazamiento generados por distintos intereses nacionales e internacionales en la extracción masiva de oro y el monocultivo de la coca en sus territorios.

Poniendo énfasis en las dimensiones interamericanas de la creatividad, Wilfried Raussert analiza cómo artistas ligados a movimientos contrahegemónicos, como los Sandinistas, los Zapatistas y “Occupy Wall Street”, desafían y modifican la esfera pública mediante la práctica del arte. En su artículo explora la movilidad de las ideas y prácticas creativas en el marco de colaboraciones entre artistas de Panamá, Nicaragua, México y Estados Unidos que adoptan una estética radical que define el arte como herramienta para el cambio social.

En su genealogía sobre las disputas por la representación epistémica de las mujeres indígenas en ensayos, testimonios y teorías, Andrea Ivanna Gigena, por su parte, define como creatividad teórica las expresiones novedosas y disruptivas que pudo detectar en textos con origen en el contexto boliviano y los ciclos de alta visibilidad feminista en Latinoamérica y el Caribe desde principios del siglo XX.

Moviendo el foco de atención a las décadas recientes, Pablo Albarces analiza lo que denomina como “creatividades populares” en el contexto de crisis y neoliberalismo en Latinoamérica. Según el autor, en esta coyuntura política, la creatividad subalterna debería constituir una potencia colectiva y emancipadora, pero parece haber sido clausurada hace más de treinta años, con el auge del neoliberalismo, reflejando las crisis sociales e intelectuales y limitándose ahora a la producción y el consumo de la música popular sin mantener alguna autonomía significativa.

En diálogo con este enfoque sobre la era neoliberal, el texto de Stephen Joyce se dedica a las interrelaciones entre explotación, comercialización y creatividad, y muestra que las innovaciones creativas no solo sirven para impulsar las luchas por la emancipación, sino que también son factores clave para los fines lucrativos de las empresas capitalistas. Desde una perspectiva crítica, el autor enfoca el papel central de la industrialización de la creatividad de los empleados en su análisis de los métodos de producción y el secreto del éxito de las películas animadas de Pixar Animation Studios.

La creatividad cinematográfica también es uno de los aspectos que Bruno López Petzoldt aborda en su artículo sobre el papel de las acciones creativas en los trabajos de reparación de experiencias traumáticas producidas por dictaduras, genocidios, crímenes de lesa humanidad y otras atrocidades que marcaron el pasado reciente en Latinoamérica. Según el autor, el cine constituye uno “de los más creativos agentes que colaboran sobremedida con la reparación de experiencias traumáticas, la dignificación humana y la construcción de memorias”.

El artículo final abre perspectivas desde la educación musical a través de las cuales podemos profundizar y ampliar nuestra comprensión de los enfoques multidisciplinares del campo de la creatividad. Animándonos a pensar “fuera de la caja”, Johannes Voit explora el potencial de las herramientas digitales para fortalecer la creatividad en las clases de música y la cuestión central de hasta

qué punto las actividades ofrecidas por las aplicaciones pueden favorecer el inicio de procesos creativos.

## **Bibliografía**

Arce, Yissel (2017). Lo común y lo diverso. A modo de presentación. En Eva Alcántara, Yissel Arce y Rodrigo Parrini (coords.), *Lo complejo y lo transparente. Investigaciones transdisciplinarias en Ciencias Sociales* (pp. 9-12). México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Buber, Martin (1992). *On Intersubjectivity and Cultural Creativity*. Chicago: University of Chicago Press.

Cropley, David H. y Cropley, Arthur J. (2019). Creativity and Malevolence: Past, Present and Future. En James C. Kaufman y Robert J. Sternberg (coord.), *Cambridge Handbook of Creativity* (pp. 677-690). Cambridge: Cambridge University Press.

Curley, Robert et al (2021). Technologies and Social Change in the Americas (Introduction). *FIAR*, (14.1), 6-9. <http://interamerica.de/current-issue/14-1intro/>

Florida, Richard (2002). *The Rise of the Creative Class*. Nueva York: Basic Books.

Friedman, Jonathan (2001). The Iron Cage of Creativity: An Exploration. En John Liep (ed.), *Locating Cultural Creativity* (p. 46-61). Londres: Pluto Press.

García Canclini, Néstor (2020). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos. Afrontar las crisis desde América Latina*. Bielefeld: Bielefeld University Press, CALAS y Universidad de Guadalajara.

Glăveanu, Vlad Petre et al. (2019). Advancing creativity theory and research: A socio-cultural manifesto. *The Journal of Creative Behavior*, 1(5), 741-745.

Greffe, Xavier (2015). *A economia artisticamente criativa*. São Paulo: Itaú Cultural e Editora Iluminuras. <http://d3n1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/03/Economia-artisticamente-criativa.pdf>

Howkins, John (2001). *The creative economy: How people make money from ideas*. Londres y Nueva York: Penguin.

Kaltmeier, Olaf (2019). *Refeudalización. Desigualdad, economía y cultura política en América Latina en el temprano siglo XXI*. Guadalajara, Bielefeld, San José, Quito y Buenos Aires: BiUP.

Kaltmeier, Olaf y Raussert, Wilfried (coords.) (2019). *Sonic Politics: Music and Social Movements*. Londres y Nueva York: Routledge.

Kaltmeier, Olaf y Rufer, Mario (coords.) (2017). *Entangled Heritages: Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America*. Londres y Nueva York: Routledge.

Lavie, Rosaldo R., Narayan, Kirin y Rosaldo, Renato (coords.) (1993). *Creativity/Anthropology. The Anthropology of Contemporary Issues*. Cornell: Cornell University Press.

Parrini, Rodrigo (2007). Migrant Bodies: Corporality, Sexuality, and Power Among Mexican Migrant Men. *Sexuality Research and Social Policy*, 4(3), 62-73.

Raussert, Wilfried (2021). *Off the grid: Art practices and public space*. Trier: WVT; Nueva Orleans: UNO.

Roth, Julia (2021). *Can Feminism Trump Populism? Right-Wing Trends and Intersectional Contestations in the Americas*. Trier: WVT; Nueva Orleans: UNO.

Waldenfels, Bernhard (2015). *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp.

Yúdice, George (2004). *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press.



# Avances en la teoría e investigación de la creatividad

## Un manifiesto sociocultural<sup>1</sup>

*Vlad Petre Glăveanu et al.*<sup>2</sup>

■ Doi: 10.54871/ca24cc70b

Un manifiesto se define como una declaración escrita de creencias y objetivos. Tiene el propósito de marcar un cambio conceptual dentro de un campo y ser generativo en términos de direcciones de investigación. Nuestro objetivo aquí es aprovechar avances realizados en los estudios de creatividad durante el siglo pasado y, sobre todo, las contribuciones aportadas por la investigación sociocultural. En particular, nuestro objetivo es construir un terreno común

<sup>1</sup> Este texto fue publicado originalmente en inglés en *The Journal of Creative Behavior*, 54(3), 741-745. Traducción al español, Zayda Sierra. Una primera versión en español fue publicada en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/unip/article/view/339652>

<sup>2</sup> Los investigadores que han participado en la redacción de este manifiesto son: Vlad Petre Glăveanu, Dublin City University; Michael Hanchett Hanson, Teachers College of Columbia University; John Baer, Rider University; Baptiste Barbot, Pace University; Edward P. Clapp, Harvard University; Giovanni Emanuele Corazza, University of Bologna; Beth Hennessey, Wellesley College; James C. Kaufman, University of Connecticut; Izabela Lebeda, University of Wrocław; Todd Lubart, Université Paris, Descartes; Alfonso Montuori, California Institute of Integral Studies; Ingunn J. Ness, Bergen University; Jonathan Plucker, Johns Hopkins University; Roni Reiter-Palmon, University of Nebraska at Omaha; Zayda Sierra, Universidad de Antioquia; Dean Keith Simonton, University of California Davis; Monica Souza Neves-Pereira, University of Brasilia; Robert J. Sternberg, Cornell University.

e invitar a la comunidad de personas que investigan la creatividad a reflexionar, estudiar y cultivar la creatividad como un fenómeno sociocultural.

Al mismo tiempo, este manifiesto se escribe con un sentido de urgencia, como respuesta al ritmo acelerado en la transición de la sociedad de la información a la sociedad de la posinformación, donde la vida física coexistirá con múltiples formas de inteligencia artificial antropomorfa y no antropomorfa, y la creatividad se convertirá en una necesidad para la dignidad y la supervivencia de la especie humana. Un aspecto clave de esta respuesta será la atención académica a las orientaciones sociorrelacionales, materiales, contextuales y del desarrollo humano por parte de distintos investigadores e investigadoras durante las últimas tres décadas. Los autores y autoras del manifiesto comparten las orientaciones y los supuestos que articula, pero no todos se identifican como teóricos socioculturales. Incluimos psicólogos que exploran la teoría del desarrollo, las prácticas organizativas, los sistemas sociales y las diferencias individuales, entre otros, y también hay especialistas fuera de la psicología. Sin embargo, todo el colectivo enfatiza la importancia de las proposiciones que se enumeran a continuación, que a menudo se enmarcan en la investigación sociocultural (incluso si no existe un “enfoque sociocultural” único y definitivo).

Las proposiciones presentadas en este manifiesto no representan una lista exhaustiva, pero constituyen un sistema teórico generativo, abierto y emergente. Cualquier proposición por separado puede pensarse de manera diferente y generar conversaciones fructíferas entre investigadores. Sin embargo, cuando se toman juntas tienen el poder de transformar nuestra comprensión de cómo, qué, cuándo, dónde y por qué las personas y las sociedades crean. “Romper” con cualquiera de estas orientaciones o complementarlas con otros puntos de vista no descalifica a investigadores ni a sus investigaciones de la perspectiva sociocultural (al menos en parte), así como sería igualmente problemático estar de acuerdo

ciegamente con los puntos aquí presentados y usarlos como casillas de verificación.

### **La creatividad es a la vez un fenómeno psicológico, social y material (físico y representado)**

Esta multidimensionalidad es importante porque creamos no como mentes aisladas sino como seres encarnados que participamos en un mundo sociomaterial. Incluso, si un solo estudio o intervención no puede abordar todas estas dimensiones de manera simultánea, las preguntas, los métodos, el diseño general y la interpretación de los hallazgos deberían considerar esta complejidad. Un desafío para el enfoque sociocultural es entretrejer varias dimensiones que históricamente han sido estudiadas de forma aislada o incluso en oposición entre sí, y abordar las razones disciplinarias, filosóficas, culturales y políticas de estas oposiciones. La integración de múltiples dimensiones también requerirá abordar o, al menos, reconocer la complejidad de perspectivas subyacentes a esas dimensiones, tales como el individualismo cultural y metodológico en los Estados Unidos y otros lugares (y las implicaciones políticas del individualismo versus “el colectivo”), la historia de la fragmentación disciplinaria, su separación y oposición (es decir, psicología versus sociología, lo individual versus lo social) y la posibilidad de adoptar nuevas perspectivas no opuestas entre sí.

### **La creatividad es una acción mediada culturalmente**

La creatividad y la cultura se entrelazan: la primera utiliza signos y herramientas que esta última pone a disposición para producir nuevos recursos culturales que han de facilitar futuros actos creativos. El lenguaje como un artefacto cultural juega un papel particularmente importante en la dinámica de la creatividad. La noción

de “cultura” no se usa aquí de manera reificada (al equipararla con un grupo étnico o país) o de manera politizada (al usar supuestas diferencias para crear y legitimar jerarquías). En la tradición sociocultural, la cultura y la mente son interdependientes y se dan forma continuamente. La cultura no es externa a la persona ni estática, sino que es constitutiva de la mente y de la sociedad al ofrecer los recursos simbólicos necesarios para percibir, pensar, recordar, imaginar y, en última instancia, crear. La noción de “acción creativa” trata de abarcar, en este contexto, lo psicológico, lo conductual y lo cultural. Ver a la creatividad como una forma de hacer o realizar algo no niega el papel desempeñado por el pensamiento creativo. Por el contrario, esta visión integra la cognición creativa y considera el pensamiento ideacional en sí mismo como una forma de “acción internalizada” con múltiples ecos y consecuencias comportamentales.

## **La acción creativa es en todo momento relacional**

No existe una forma de creatividad humana que no se base en la interacción o el intercambio social directo, mediado o implícito. Incluso cuando trabajamos en soledad, implícitamente desarrollamos y respondemos a las opiniones, conocimientos y expectativas de otras personas. Mientras crea, la persona puede convertirse de forma recurrente en su propia “audiencia” cuando se detiene y evalúa su proceso y resultados como lo harían los demás. Es importante tener en cuenta aquí que ello no implica decir que las personas siempre serán más creativas cuando trabajen juntas o en colaboraciones no explícitas. El elemento social no se debe romantizar: los conflictos personales, los estilos incompatibles y otros problemas pueden disminuir los esfuerzos creativos de la colaboración. Sin embargo, el desarrollo de la creatividad a lo largo de toda la vida no puede concebirse por fuera de las relaciones entre el ser y otras personas. Esto se expresa desde los primeros años en los episodios

del juego infantil y continúa a través de la vida en la forma en que colaboramos, competimos y confiamos en otros para la producción de novedades significativas.

### **La creación es significativa**

Los logros creativos no solo son nuevos y apropiados para una determinada tarea; pueden dar significado e incluso alegrar nuestra existencia y, como tales, son un distintivo clave de nuestra humanidad. Los actos creativos, en todos sus niveles de expresión y eminencia, ofrecen un legado que puede atenuar nuestra mortalidad inminente. Es importante recordar aquí que el valor de los actos creativos depende también de las perspectivas y posiciones sociales e históricas. La creatividad es un proceso que ha contribuido a la liberación y emancipación, pero también a la opresión, la alienación y la destrucción ambiental. El valor y el significado de la creatividad deben entenderse de manera contextual, tanto reconociendo las realidades de intenciones benévolas y malévolas, así como las formas complejas y no anticipadas en que afectan el mundo. Al mismo tiempo, es imperativo reflexionar sobre cómo la creatividad puede contribuir al desarrollo y el cultivo de aquellos valores y virtudes que llevan a vivir vidas significativas, pacíficas, sostenibles y sabias.

### **La creatividad es fundamental para la sociedad**

La innovación a gran escala puede llevar a cambios de paradigmas que modifican nuestros mundos. Sin embargo, en todos los niveles, las interacciones creativas, espontáneas e improvisadas forman la base de la sociedad humana, desde la sociabilidad cotidiana hasta los momentos más intensos de cambio social. Más allá de los dominios “tradicionales” (socialmente reconocidos) de la creatividad,

como la ciencia, la invención, el diseño o las artes, la sociedad en sí misma –esto es, el construir, mantener y renovar constantemente nuestra vida en comunidad– debe considerarse como un campo de creatividad. Esta observación nos hace ser más conscientes de la creatividad usualmente inadvertida que alimenta las interacciones sociales, las instituciones y los movimientos sociales. La creatividad no solo conduce al progreso social a través de notables invenciones y descubrimientos, sino que también está presente (si no principalmente) al cambiar la forma en que las personas se relacionan con el mundo, los demás y consigo mismas, permitiéndoles ser más flexibles y abiertas hacia lo nuevo y, al menos en principio, frente a diferentes perspectivas.

## **La creatividad es dinámica en sus significados y prácticas**

La comprensión y la práctica de la creatividad varían a lo largo del espacio y el tiempo, por lo que no podemos operar con una definición única y reduccionista de este fenómeno. La novedad y la originalidad, el valor y la pertinencia de la creatividad tienden a considerarse indicadores que varían según las culturas. Aun así, como con cualquier definición, este concepto también se construye dentro de un tiempo histórico y un contexto geográfico determinados (en particular, a finales de la Modernidad en Occidente). Esta realidad no hace que nuestras conclusiones sean menos válidas, sino que nos anima a reconocer que los juicios sobre la creatividad son dependientes del contexto y, en consecuencia, a explorar no solo lo que *es* creativo sino *por qué* llamamos a algo o a alguien creativo (o no). Un enfoque dinámico de la creatividad también modifica la atención de quienes investigan hacia los procesos que subyacen a la actividad creativa y su potencial para producir resultados que se traducirán en futuros posibles.

La creatividad es situada pero su expresión muestra tanto similitudes como diferencias a través de distintas situaciones y dominios

La creatividad toma la forma de acción o actividad, y toda acción humana ocurre en un determinado contexto simbólico, social-institucional y material. Como resultado, la creatividad se constituye en gran medida por la situación y el dominio a través de los cuales se expresa y no por un principio biopsicológico universal o innato. Esto es lo que hace, entre otras cosas, que los actos creativos sean únicos, puesto que no hay dos personas o situaciones que sean completamente iguales; por lo mismo, son, a la vez, difíciles de predecir. Al mismo tiempo, tanto los patrones culturales como las regularidades individuales en la expresión creativa nos permiten hacer modelos que sean transferibles a diferentes dominios de acción creativa y a diferentes contextos. Sin embargo, la generalización debe hacerse con gran cuidado, de manera tal que se reconozca la naturaleza situada de la acción creativa.

### **La creatividad requiere especificarse**

La investigación de la creatividad es intrínsecamente compleja, especialmente cuando se usan pruebas y otros instrumentos similares. Al informar sobre cualquier investigación debemos utilizar la noción de “creatividad” de manera crítica y reflexiva. Las proposiciones que se presentan aquí describen la creatividad como un fenómeno complejo. Para abordarlo, se deben identificar y estudiar muchas facetas. Si un estudio mide una faceta de la creatividad (como el pensamiento divergente o las creencias personales creativas), debe nombrarse como tal y no equipararse con “la creatividad en sí misma”, incluso si este concepto se menciona como un referente más amplio. Debemos reconocer que siempre definimos y medimos la creatividad desde un determinado paradigma y disciplina. Podemos argumentar, epistemológicamente, a favor de nuestra propia elección, pero debemos ser conscientes de que existen otros paradigmas y perspectivas disciplinarias.

## **La investigación de la creatividad necesita considerar las dinámicas de poder dentro de nuestro análisis y como campo de estudio**

Como mencionamos anteriormente, el trabajo creativo puede tener resultados complejos, positivos y negativos, dependiendo de la posición social. Como comunidad de académicos, debemos reconocer que la mayoría de las publicaciones se producen en el marco de ciertas orientaciones filosóficas y/o espacios geográficos. La mayoría de las revistas de creatividad están en inglés y quienes investigan tienden a provenir de posiciones sociales privilegiadas según su raza, estatus socioeconómico y género. Estas disparidades deben hacernos reflexionar, como comunidad, sobre las dinámicas de poder que se encuentran en nuestro campo. ¿Cómo podemos desafiar visiones hegemónicas? ¿Cómo podemos incrementar activamente oportunidades que amplíen la participación?

## **El campo de los estudios sobre la creatividad requiere tanto metodologías cuantitativas como cualitativas, ambas con una fuerte fundamentación teórica**

Aunque la cuantificación tiene un propósito importante, el estudio de la creatividad requiere una comprensión cualitativa de la experiencia, los significados y los procesos de creación. El solo uso de puntajes numéricos para medir la “creatividad” (o potencial creativo) de una persona, un producto o un proceso puede ser problemático, especialmente cuando estos puntajes no toman en cuenta a la persona en su conjunto y sus circunstancias de vida. Debemos distinguir cómo se pueden cuantificar de manera significativa logros y comportamientos creativos (por ejemplo, la cantidad de premios o citas, la expresión de ciertos comportamientos, las calificaciones realizadas por jueces, los marcadores lingüísticos, etc.), mientras reflexionamos cuidadosamente sobre cómo interpretar estos

números y no operar basándonos en el supuesto ciego de que, al utilizar una forma de medición, esta automáticamente hará que el campo sea más “científico”.

## **La antigua literatura debe revisarse y no abandonarse**

Ninguna investigación “prescribe” en cinco años. Los estudios de la creatividad, como campo, necesitan ser más conscientes de sus propias raíces históricas, puntos ciegos y contribuciones olvidadas para colocar la investigación actual en un marco teórico más amplio. A la vez, tanto nuestro mundo como nuestra sofisticación metodológica están cambiando rápidamente. El hecho de que una idea o hipótesis no haya sido respaldada en el pasado no significa que esté muerta (y viceversa, no todas las concepciones o hipótesis pasadas son correctas simplemente porque se han formulado hace mucho tiempo). Una nueva perspectiva, ángulo o implementación puede potencialmente revivir conceptos descartados tiempos atrás.

## **Quienes investigan la creatividad tienen una responsabilidad social**

La investigación no se lleva a cabo en el vacío, nuestra manera de investigar determina la forma en que representamos la agencia individual, la sociedad y la cultura –por tanto, somos corresponsables de construir sociedades más inclusivas, tolerantes y sostenibles a través de nuestro trabajo–. Dichas responsabilidades se extienden a las preguntas que hacemos y los debates en los que participamos. Aquí, nuevamente, es crucial usar el concepto de creatividad de manera crítica y reflexiva. Descubrir nueva información por el bien de la ciencia en sí misma es un objetivo digno, pero aquí proponemos que las contribuciones que involucran directamente contextos escolares u organizaciones e inciden en mejorar la vida de niñas,

niños, adultos y personas mayores, resaltando las fortalezas de grupos subrepresentados, necesitan ser reconocidas y fomentadas activamente. Dado que la aplicación de cualquier idea creativa afecta a grupos diversos de manera diferente, nuestro trabajo no debe ser solo la sustentación de distintos enfoques sino, principalmente, contribuir a la clarificación de debates sobre las posibilidades del trabajo creativo y su impacto. La participación social también ayuda a disipar mitos y estereotipos sobre la creatividad al proporcionar información al público sobre la utilidad, los efectos y la ubicuidad de la creatividad.

Las proposiciones perfiladas anteriormente orientan el trabajo de este colectivo de autores y autoras. Aquí, sin embargo, puede presentarse el peligro de que, al ser expresados en oraciones cortas, cada punto parezca ser concluyente. Los párrafos anteriores también pueden abordarse en gran medida como preguntas o temas abiertos para un mayor debate –a modo de provocaciones entre personas estudiosas del tema para pensar más profundamente y desarrollar nuevos métodos de investigación–. También constituyen una invitación a investigadores de la creatividad de distintas tendencias para unirse a esta exploración.

Las propuestas sustanciales –que hacen de este un manifiesto y, en particular, uno sociocultural– se refieren a la importancia de los contextos sociohistóricos y materiales en las acciones creativas y la distribución de los aspectos sociales, materiales y temporales del trabajo creativo. Este manifiesto representa así un llamado a ir más allá de enfocarse en el individuo solo y aislado de su contexto social, material y cultural. Lo anterior no es un rechazo a la investigación sobre las personas, en particular la investigación sobre las diferencias individuales, sino, más bien, una invitación a integrar y (re)interpretar sus conceptos, métodos y hallazgos dentro de un marco sociocultural más amplio.

Las dinámicas del poder son un ejemplo de preguntas que abre el marco sociocultural. Los modelos socioculturales han venido evidenciando desde hace tiempo que la creatividad obedece a criterios

sociales, lo que indica que las dinámicas de poder social están en juego. Algunos autores han discutido explícitamente lo significativo del poder en lo que se considera creativo a nivel social, local y –en especial– educativo. En la última década también ha aumentado el interés por los peligros de la creatividad (a veces llamado su “lado oscuro”) y la ética de la creatividad. Sin embargo, apenas este tipo de investigación está empezando. Queda mucho por hacerse, particularmente con relación a los grupos marginados u oprimidos dentro de una sociedad. Una pregunta importante al respecto sería, ¿cómo pueden coexistir diversas teorías, prácticas y pedagogías de la creatividad y reconocerse en sus propios términos y en su propio derecho?

Incluso, propuestas más establecidas como es la mediación social de las acciones creativas requieren una mayor investigación bajo el marco sociocultural. ¿Cómo la mediación del lenguaje existente, las ideas, los valores y las prácticas afectan el trabajo creativo en diferentes dominios? ¿Cuál es el papel desempeñado por el concepto que tienen las personas de sí mismas en tal mediación? Y tal vez lo más importante, ¿cuál es el impacto del concepto de creatividad en sí mismo sobre la percepción, el desarrollo y el comportamiento?

Para finalizar, este grupo de investigadoras e investigadores tiene como objetivo emprender una discusión más sustancial sobre teoría y epistemología, metodología y práctica, ética y política dentro de los estudios sobre creatividad. Es una comunidad que se convoca para conversar, no instruir; acoger, no rechazar; construir, no derribar. Otras personas son bienvenidas a unirse, responder y debatir, puesto que ¿qué puede ser más sociocultural que fomentar diferentes perspectivas y aprender de las tensiones entre ellas?



# El disputado terreno de la creatividad

George Yúdice

■ Doi: 10.54871/ca24cc70c

En la entrada “creativo”, en su *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Raymond Williams (2003) explica que la creatividad, o capacidad de crear, atribuida históricamente a Dios, es reconocida en el ser humano en el Renacimiento en declaraciones como las de Torquato Tasso y Philip Sidney, para quienes se comparte la creatividad, respectivamente, con Dios y la naturaleza (p. 83). Esta visión se generaliza a fines del siglo XVIII y el XIX en la noción de genio, que para Kant ([1790] 2007) es un talento para producir ideas originales e irrestrictas, y para los románticos caracteriza la creación poética y estética (Cristiá, 2021). Para Coleridge (1954), por ejemplo, la imaginación se divide en dos facultades. La primaria, universal, es “el poder viviente y el agente principal de toda percepción humana, y como una repetición en la mente finita del acto eterno de creación del infinito *yo soy*” (p. 202). La imaginación secundaria, *esemplástica* y limitada a los artistas, selecciona las materias primas de la percepción, las ordena, modifica y da forma, reconfigurando los objetos del mundo externo en la creación poética. Herder extiende la creatividad más allá del arte y del individuo: incluye todos los emprendimientos humanos creativos –arte, industria, comercio, ciencia, instituciones políticas, literatura, ideas, creencias, costumbres y mitos– que son “partes constitutivas de la

cultura de una comunidad” (Spencer, 2007, p. 83). Para Herder, la fuente de la creatividad proviene del trasfondo comunitario popular; y todas las comunidades del mundo “poseían valiosas habilidades y talentos que los europeos no tenían” (p. 101). Herder es, pues, antecesor de los que valoran la “diversidad creativa” de los pueblos del mundo, premisa que se hace dominante a partir de la década de 1980, como veremos cuando comentemos el informe de Unesco *Nuestra diversidad creativa*. Cabe aclarar que la atribución comunitaria de la creatividad es diferente a la de los germanistas nacionalistas del siglo XIX y otros exponentes del comunitarismo racializado como los eugenicistas Galton o Gobineau, para quienes el genio creativo se encontraba en ciertos pueblos europeos (Nisbet, 1982; Czobor-Lupp, 2010). Con el auge del multiculturalismo en la segunda parte del siglo XX, la diversidad creativa se desprende de la clasificación jerárquica de las sociedades en términos de superioridad e inferioridad, y, por el contrario, se considera el ámbito en el que se “promueve la interacción cultural en un espíritu de cooperación” (Spencer, 2007, p. 104). Esta cooperación es justo lo que se busca en las convenciones y declaraciones de Unesco y otras iniciativas afines.

En lo que sigue veremos la traslación de una comprensión individualista de la creatividad a una comunitaria y luego a una relacional, primero entre una diversidad de individuos con diferentes saberes y, finalmente, una en la que la diversidad en la que tiene lugar la creatividad incluye a los no humanos e incluso la inteligencia artificial.

Ha habido muchos teóricos de la creatividad desde el siglo XIX, muchos de los cuales sintetiza Huidobro Salas en la tabla “Evolución cronológica del concepto de creatividad” (Huidobro Salas, 2002, pp. 9-10). Se comienza con ideas de genio superdotado y se pasa a “procesos intelectuales específicos”, que podríamos utilizar todos y luego “va ganando fuerza la influencia sociocultural, ambiental o ecológica” (p. 9-10).

Tabla 1. Evolución cronológica del concepto de creatividad

Año	Autor	Obra característica	Escuela	Concepto
1869	Galton	"Hereditary genius"	Antropometría	Teoría del genio
1908	Freud	"El poeta y los sueños diurnos"	Psicoanálisis	Conflictos sublimados
1910	Dewey	"How we think"	Funcionalismo	Solución creativa de problemas
1913	Poincaré	"Science et méthode"	Filosofía/matemática	Procesos intelectuales específicos
1925	Terman	"Genetic Studies of genius"	Psicometría	Teoría de la superdotación
1926	Wallas	"The art of thought"	Cognitvismo clásico	Procesos intelectuales específicos
1950	Guilford	"Creativity"	Diferencialista	Teoría del rasgo
1962	Torrance	"Torrance tests of creative thinking"	Diferencialista	Teoría de la dotación/ educación para la creatividad
1968	Barron	"La personalidad creadora"	Personalista	Teoría del rasgo de personalidad
1972	Newell y Smith	"Human problema solving"	Ciencia cognitiva	Procesamiento de la información
1975	MacKinnon	"IPAR's contribution to the conceptualization and study of creativity"	Personalista	Teoría del rasgo de personalidad
1981	Simonton	"Archival data in personality and social psychology"	Historiografía	Teoría socio-cultural de la creatividad
1981	Gruber	"Darwin: Sobre el hombre"	Personalista/ideografía	"Teoría de los sistemas en evolución"
1983	Amabile	"Social Psychology of creativity"	Psicología social	Teoría social de la creatividad
1985	Sternberg	"Beyond IQ"	Ciencia cognitiva actual	Teoría triárquica de la inteligencia
1997	Gardner	"Mentes creativas"	Ciencia cognitiva actual	Teoría de las inteligencias múltiples
1997	Csikszentmihalyi	Creatividad	Ciencia cognitiva actual	Teoría ecológica de la creatividad

Fuente: Huidobro Salas (2002, pp. 9-10).

El libro de Huidobro Salas da una prioridad a la psicología y la ciencia cognitiva, razón por la cual ignora otros autores influyentes en lo que atañe a la creatividad, como Charles Sanders Peirce, desde la filosofía pragmática en la virada del siglo XX y John Howkins desde las industrias creativas a comienzos del siglo XXI. Peirce propuso una "epistemología del *insight*" en el conocimiento tanto científico como social y artístico que proviene del *insight*<sup>1</sup>. "La creatividad consiste esencialmente en el modo en que el sujeto relaciona los

<sup>1</sup> Mantengo la palabra en inglés porque la traducción que a menudo se usa –intuición– es incorrecta, ya que Peirce explícitamente distingue *insight* de intuición. Para Peirce (CP 7.680, 1903), *insight* consiste en una suerte de adivinanza, la formulación de una hipótesis que es plausible (citado en Mohammadian, 2019, p. 148; Anderson, 1987, pp. 37-38). *Insight* es el núcleo de la formación de conocimiento científico para Peirce.

elementos de que dispone en los diversos ámbitos de su experiencia”. Esto no es solo un proceso inferencial, sino que a menudo es un *insight*, tiene el carácter de una iluminación repentina: “es la idea de relacionar lo que nunca antes habíamos soñado relacionar lo que ilumina de repente la nueva sugerencia ante nuestra contemplación” (Peirce, 1931-1958, vol. 5, p. 181; Anderson, 1987, p. 33)<sup>2</sup>. El proceso mediante el cual se logra esa iluminación es la abducción, que pertenece a los procesos de formulación y confirmación de hipótesis. Se distingue de la deducción, que extrae las consecuencias necesarias que confirman una hipótesis, y de la inducción, que confirma experimentalmente la hipótesis en un determinado número de casos. Ni la deducción ni la inducción añaden nada a los datos de la percepción, pero la abducción, por contraste, “sugiere un enunciado que no está en modo alguno contenido en los datos de los que procede” (MS 692, 1901, citado en Nubiola, 2001, p. 5).

Si bien podríamos decir que, hasta cierto punto, Peirce elabora una teoría pragmática del genio, del “yo pienso’ sintetizador” (Anderson, 1987, p. 54), también es verdad que “cualquier *insight* debe estar mediado por su contexto” (p. 37) y “la abducción tiene lugar *in medias res* y está influida por pensamientos anteriores” (p. 38). En esta interpretación de Peirce, se anticipa la creatividad como proceso relacional. Esta idea la elabora Csikszentmihalyi (1996):

una idea o producto que merezca la etiqueta de ‘creativo’ surge de la sinergia de muchas fuentes y no solo de la mente de una sola persona. Es más fácil potenciar la creatividad cambiando las condiciones del entorno que intentando que la gente piense de forma más creativa (p. 1).

<sup>2</sup> Las referencias a Peirce están organizadas cronológicamente tanto en sus publicaciones como en los cuadernos que se han publicado en sus *Collected Papers* (abreviado como *CP* por convención). Así, para citar un texto particular de los *Collected Papers* de Peirce, se suele indicar las siglas *CP*, seguidas por el volumen, un período, la página y el año. Así, la cita dada arriba debe escribirse *CP* 5.181, 1903. Otras referencias, como *MS* 692 citada más abajo, provienen de autores que las han consultado en los archivos de Peirce. Las fuentes provenientes de los archivos se citan como manuscrito *MS* y el número del archivo y el año, como *MS* 692, 1901.

Veremos más abajo cómo se manifiesta esta perspectiva relacional de la creatividad tanto en los documentos de Unesco a partir de *Nuestra diversidad creativa* como en las prácticas del MediaLab Prado. Pero antes, hay que ver cómo la creatividad y el desarrollo, entendido sobre todo en términos económicos, ponen el énfasis en la innovación.

En la economía cognitiva a fines del siglo XX, se promueve la idea de que la capacidad de invención es la mayor fuente de desarrollo económico. Ya antes Schumpeter había propuesto que la creatividad solo tenía relevancia cuando se transformaba en un proyecto económico, “momento que él llamaba innovación. Así, tras un siglo de pensamiento económico, la innovación se convirtió en el verdadero motor del desarrollo, dejando la creación en un segundo plano” (Grefe, 2015, p. 16). Para Howkins (2001), la creatividad es la capacidad de generar algo nuevo y original; que puede ser una mezcla de ideas y objetos anteriores; significativo al menos para su ideador; universal en la medida en que todo el mundo tiene esa capacidad aunque no todo el mundo pueda realizarla en una creación concreta; que prospera entre aquellos que son de mente abierta y transgresora en tanto operan incluso con ideas y puntos de vista conflictivos; y que la mayoría de las veces produce sorpresa. Pero para que se genere valor económico, la creatividad debe ser encauzada por la iniciativa empresarial. Howkins ve en el concepto de destrucción creativa de Schumpeter el proceso de innovación (llevado a cabo por emprendedores) que destruye estructuras y a la vez conduce a otras, liberando así el valor e impulsando el crecimiento del capitalismo. Para Howkins (2001), la novedad a finales del siglo XX es que los “emprendedores creativos [...] utilizan la creatividad para liberar la riqueza que hay en su interior. Como verdaderos capitalistas, creen que esta riqueza creativa, si se gestiona correctamente, generará más riqueza” (p. 129). Comento, parentéticamente, que esa idea de “liberar la riqueza que hay en su interior” es el principio según el cual el artista se convierte en la década de 1990 en modelo del trabajador posfordista, dispuesto a explotarse a sí mismo para dar cauce a su creatividad, es decir, encarnando en sí mismo la flexibilización tan aclamada por el neoliberalismo (Yúdice,

1999; Ross, 2000)<sup>3</sup>. Más abajo veremos cómo esta idea subyace las industrias creativas. “La creatividad por sí sola no tiene valor económico”, escribe Howkins (2001, p. 5), y su libro está repleto de ejemplos de artistas y otros que han creado obras de gran reconocimiento artístico. Lo que Howkins promueve es la necesidad de que los negocios se abran a la libertad que requiere la creatividad, es decir, como en Peirce, la generación irrestricta de *insights*. Pero si lo que se quiere es derivar beneficios económicos de la creatividad, esta

necesita tomar forma, plasmarse en un producto comercializable, para que adquiera valor comercial. Esto, a su vez, requiere un mercado con vendedores y compradores activos, algunas reglas básicas sobre leyes y contratos, y algunas convenciones sobre lo que constituye un trato razonable (p. 5).

Un punto controvertido tiene que ver con la propiedad intelectual, necesaria para que los emprendedores puedan rentabilizar sus creaciones. Esta es combatida por los que promueven el uso irrestricto de cualquier patrimonio de la humanidad, por ejemplo los *hackers*, combatidos por los que exigen leyes de propiedad intelectual para generar lucro. En el segundo capítulo de libro, “El boom de la propiedad intelectual”, Howkins repasa los pros y los contras de la protección de los productos creativos con leyes de propiedad intelectual y concluye que hay que llegar a un nuevo acuerdo entre, por una parte, el impulso a patentar y proteger todo con derechos de autor y, por otra, la afición a copiar todo lo que posibilita la internet. Ese acuerdo todavía no existe, si bien ha habido tentativas

<sup>3</sup> El trabajo de Ross (2000) muestra claramente cómo las empresas puntocom de fines de la década de 1990 lograron encauzar esa capacidad para explotarse de los diseñadores y desarrolladores de *software*. Por lo general, no se les pagaba inmediatamente, sino que se les daba acciones de las empresas, lo que llevó a estos trabajadores de las puntocom a trabajar aún más. Cuando la economía puntocom entró en bancarrota en 2001, se vio la inviabilidad de esa premisa, pero el auge de las redes sociales y, más recientemente, la experimentación con tókenes no fungibles (NFT) demuestran que el trabajo creativo del que son capaces los artistas, diseñadores, desarrolladores de *software* y, de hecho, todos nosotros, puede ser aprovechado por el capitalismo digital y datacéntrico.

como Creative Commons, que opera dentro de los límites de las leyes de propiedad intelectual y que designa el nivel de protección que se quiere<sup>4</sup>. Comentaremos más abajo la tendencia entre algunos artistas de buscar, otra vez, mediante los NFT y la Web3, librarse de intermediarios que condicionan, dicen, su creatividad.

En América Latina, el discurso de las industrias creativas, según el cual se aprovecha la creatividad para el desarrollo, ha sido muy seductivo. Una de las razones es que Iván Duque Márquez, presidente de Colombia hasta el 6 de agosto de 2022, junto con el economista cultural, Felipe Buitrago Restrepo, brevemente ministro de Cultura en la administración de Duque, crearon un documento muy llamativo mientras ambos trabajaban en el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) promoviendo las industrias creativas, que rebautizaron con el colorido título *La Economía Naranja* (2013)<sup>5</sup>. Subtitulado “una oportunidad infinita”, los autores promovieron la idea de que la creatividad –a diferencia de los recursos naturales– es infinita y, si se pudiera formalizar y proteger, los países latinoamericanos, “sobradamente ricos en creatividad”, verían repuntar sus economías<sup>6</sup>. La inagotabilidad de la cultura y la creatividad es

<sup>4</sup> “Las Licencias de derechos de autor Creative Commons y sus herramientas, forman un equilibrio dentro de la premisa tradicional de ‘todos los derechos reservados’ que las leyes de propiedad intelectual establecen. Nuestras herramientas proporcionan a todo el mundo, desde el creador individual a grandes compañías así como a las instituciones, una forma simple y estandarizada de otorgar permisos legales a sus obras creativas. La combinación de nuestras herramientas y nuestros usuarios conforma vasta y creciente patrimonio digital un conjunto de contenido que puede ser copiado, distribuido, editado, remezclado y desarrollado, todo ello dentro de los límites de la ley de propiedad intelectual”. [https://creativecommons.org/licenses/?lang=es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/?lang=es_ES)

<sup>5</sup> No hay una explicación fundamentada de por qué el color naranja es el color de la economía creativa. Simplemente se declara: “El color naranja se suele asociar con la cultura, la creatividad y la identidad” (Buitrago Restrepo y Duque Márquez, 2013, p. 42).

<sup>6</sup> Mis consultas con algunos especialistas en gestión cultural me llevan a pensar que Duque y Buitrago estaban buscando una estrategia para que el BID invirtiera en cultura y la única forma fue exagerar la contribución al producto interno bruto que aportaba la cultura y las industrias culturales. El hecho de que el BID haya continuado invirtiendo en industrias creativas indica que Buitrago Restrepo y Duque Márquez le metieron un gol, pero no necesariamente a favor del sector cultural y creativo en América Latina.

un lugar común en los discursos de políticas culturales desde los 90 y ha servido para justificar la búsqueda de financiamiento para sus cultores<sup>7</sup>. En *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por derecho de autor*, el economista Ernesto Piedras (2004) explica que

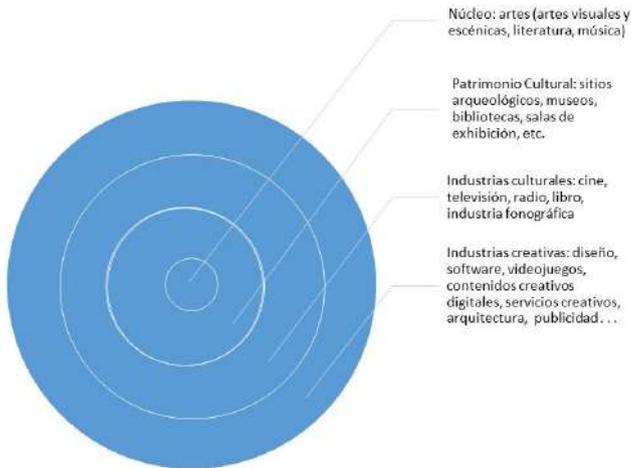
la fuente inagotable de este sector tiene características peculiares que la distinguen de las demás actividades. Entre ellas, la más importante es que no necesitan de ningún otro sector, o de ningún otro bien, o de ningún otro servicio para desarrollar su actividad creativa ellos, a partir de la inspiración, generan un producto artístico cultural y este, a su vez, motiva la inversión de un sinnúmero de empresas generadoras de empleo y una gran riqueza económica para quienes explotan las obras culturales, independientemente de su intrínseco valor espiritual (p. 177).

Con gran alarde publicitario, Buitrago Restrepo y Duque Márquez simplemente reempaquetaron la obra de Piedras y muchos otros economistas de la cultura y las industrias creativas como también de los informes de la Unesco, la UNCTAD, la OMPI, el Departamento de Cultura, Medios y Deportes del Reino Unido. El manual de Buitrago Restrepo y Duque Márquez (2013) no da una definición rigurosa de la economía creativa, sino una descripción muy concisa: “La economía creativa, en adelante la Economía Naranja (ya verá porqué), representa una riqueza enorme basada en el talento, la propiedad intelectual, la conectividad y por supuesto, la herencia cultural de nuestra región” (p. 8). Por cierto, cabe explicar que la Ley de Economía Naranja,

<sup>7</sup> Si bien es verdad que una novela puede ser leída millones de veces sin agotar su contenido, por contraste con el uso de los comestibles o los combustibles, también lo es que la distribución sirve para producir escasez en el sentido de restringir el acceso mediante el precio y otras barreras de distribución. Y como veremos más adelante, si bien en un principio se pensó que la digitalización y la internet liberarían los bienes y servicios culturales y creativos de las estrategias restrictivas de la distribución, el creciente cercamiento (o privatización) de lo que se entendía como el procomún (*Commons*) de la internet y el surgimiento de las grandes plataformas GAFAM (Google/Alphabet, Apple, Facebook/Meta, Amazon y Microsoft [Olinga, 2022]) vacían la idea de que la cultura y la creatividad son inagotables, pues no se dan en un vacío sino en diversos tipos de contexto que condicionan su libertad.

legislada por el Congreso de Colombia (2017), acabó no convenciendo a muchos gestores culturales y justo antes de asumir la presidencia de Colombia el 7 de agosto de 2022, el comité de transición de Gustavo Petro anunció que la tan pregonada Economía Naranja no tendría continuidad, porque su definición era muy ambigua y sus resultados muy exiguos (Osorio y Andrés, 2022)<sup>8</sup>. En todo caso, los subsectores incluidos en la economía naranja o creativa son:

### *Modelo de círculos concéntricos de bienes y servicios culturales y creativos*



Fuente: Elaboración con base en Throsby (2008: 150).

<sup>8</sup> Para una breve revisión con datos duros del desempeño de las industrias creativas en América Latina que rebata las celebradas cifras de Buitrago Restrepo y Duque Márquez, ver Yúdice (2018a) donde muestro que el empleo en este sector es la mitad de la media mundial y peor aún es aquejado por un alto grado de informalidad de al menos 50 %. En Yúdice (2018b), muestro que las cifras de exportaciones culturales rondan el 3 % para la región y que hay un déficit comercial. Desde luego, hay que apoyar a los creadores latinoamericanos, pero los responsables de políticas públicas no deben citar cifras que puedan ser malinterpretadas. Por otra parte, la Ley de Economía Naranja no fue de utilidad para los pequeños emprendimientos culturales, sobre todo para la actividad editorial, las artes escénicas y la música, como sería el caso de Llorona Records/Discos Pacífico. Yúdice (2022a) trata de esta experiencia y otras en que la sociabilidad entre varios actores y comunidades es el ámbito en que se apalanca la creatividad musical y patrimonial.

Siguiendo el modelo de los círculos concéntricos propuesto por el economista David Throsby en 2001, podríamos decir que, además de los sectores correspondientes a las bellas artes y las artes escénicas (artes visuales, literatura, música, teatro) y las industrias culturales principales y ampliadas (cine, museos, bibliotecas, patrimonio, industria editorial, grabación de audio, televisión y radio, videojuegos y juegos de computadora), las industrias creativas añaden publicidad, arquitectura, diseño, moda y, en varios modelos, *software*. En otras versiones, se estudia el componente cultural en el turismo y la vida urbana (Greffe, 2015, pp. 10, 37). Como observa Throsby (2008, p. 148), si bien en la política cultural británica tradicional el arte era el núcleo (podríamos decir, la esfera en que se ensaya y apalanca la creatividad), se da un cambio en los años ochenta en el Consejo de Gran Londres al dar relieve al aspecto industrial, algo que se agudizará en 1998 cuando en el gobierno de Blair se produce el primer mapeo de las industrias creativas protegidas por derecho de autor (DCMS, 1998). Este mapeo influyó en Colombia, donde se hizo el *Mapeo de las industrias creativas en Bogotá* (CEDE, 2002) y otros países latinoamericanos por medio del British Council. Además de la ayuda para contabilizar lo que las industrias creativas generaban en América Latina, la difusión de esta metodología también orientaba la estrategia británica, compartida con EE. UU., de incluir la “creatividad” en los tratados de comercio, primero en el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (o GATT, en inglés) como cualquier otra industria que debe recibir tratamiento nacional en el nuevo entorno de la Organización Mundial de Comercio, que en 1995 reemplaza/absorbe al GATT, como consecuencia de las negociaciones en la ronda de Uruguay (1986-1994). Es en ese contexto que la cultura, empaquetada dentro de las industrias creativas, se ve como impulsora de crecimiento económico (Yúdice, 2018a, p. 649). Esta nueva definición de arte y cultura, como núcleo de la creatividad, crea ambigüedades que son aprovechadas por quienes fingen defender la cultura mientras promueven la mercantilización de ciertas industrias creativas, sobre todo aquellas protegidas

por derecho de autor. Esta es la ambigüedad que se explota en *La economía naranja*.

Podría decirse mucho más sobre la economía creativa, pero solo se mencionará el papel de la creatividad en la economía urbana, evidente en los trabajos de Richard Florida y antes en los modelos de revitalización urbana sobre la base de grandes eventos culturales y deportivos: Barcelona y Bilbao. En el caso español, hay mucho más que cultura, pero en los casos que revisa Florida, esta debe jugar el papel de atraer a las clases creativas, esas que trabajan con servicios, nuevas tecnologías y propiedad intelectual. Los museos, desde luego, juegan un papel –atraen turistas–, pero no son el plato fuerte de la economía. Se hace creer que el sector artístico es protagónico, pero es el más precario de todos los sectores creativos. Más bien, como argumenta Florida en su libro de 2002, *El auge de la clase creativa*, las clases creativas se instalan en clústeres que dinamizan la economía de las ciudades. No entraré en detalles, pues el libro de Florida es más bien un estudio empírico con poca teoría y que funciona como gancho para conseguirle consultorías con la promesa de transformar las ciudades en ciudades creativas. Florida desarrolló un modelo de índices de talento, tecnología y tolerancia (las tres T), que miden el éxito o fracaso de las ciudades. Como en el caso de Howkins, la creatividad de Florida es muy amplia, como vemos en las clases que Florida considera creativas (desde tecnólogos a profesionales gerenciales, pasando por los que se desempeñan en las industrias creativas) y que impulsan las economías de las ciudades. Florida ha sido muy criticado por su falta de rigor: la lista de las clases creativas es demasiado ecléctica y no aplica un criterio productivo de inclusión; es demasiado ambigua la diferencia entre empleo creativo y no creativo; confunde la idea de creatividad con formación educativa y capital humano (Cruz y Teixeira, 2012). Por cierto, Florida (2017) mismo publicó otro libro donde argumenta que la clase creativa es la causa, en parte, del fracaso de las ciudades. Las clases y emprendimientos creativos aumentan la segregación y desigualdad de las ciudades porque se producen bolsones de riqueza

que no se extienden a la totalidad de los ciudadanos; las empresas más exitosas solo se instalan en ciertas ciudades, evitando las más pequeñas, lo cual crea una desigualdad de ciudades y regiones; se produce gentrificación en las ciudades más grandes, donde suelen instalarse la mayoría de los emprendimientos creativos; aumenta la pobreza en los suburbios, ya que las clases creativas han recolonizado los cascos urbanos. Podría resumirse la crítica al libro de Florida observando que no hay gestión de los insumos inmateriales (la creatividad) que no tenga repercusiones materiales. Creo que esta es una de las cegueras de los que se abocan acríticamente a las varias economías inmateriales: información, conocimiento, creatividad, experiencia, afecto.

Ante el discurso de las industrias y ciudades creativas, situadas mayormente en el norte global, surge a partir de la década de 1980 un contradiscurso, al menos en parte. Se trata de otra relación entre creatividad y desarrollo. En el informe *Nuestra diversidad creativa* (1995), producto del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural de Unesco, de 1988-1997, se propone que la diversidad cultural, análoga a la biodiversidad, es necesaria para el bienestar del planeta. Además, como en la antes mencionada propuesta de Herder, la diversidad es considerada fuente de la creatividad y de otro modelo de desarrollo, el desarrollo sostenible, un correctivo al desarrollo entendido en términos exclusivamente económicos y depredadores del planeta y las comunidades. Leemos lo siguiente en el primer párrafo del prefacio de Javier Pérez de Cuéllar, director de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo y ex secretario general de la ONU:

[E]l desarrollo era una empresa mucho más compleja de lo que se había pensado en un principio. Ya no se podía seguir concibiéndolo como un camino único, uniforme y lineal, porque eso eliminaría inevitablemente la diversidad y la experimentación culturales, y limitaría gravemente la capacidad creativa de la humanidad con su valioso pasado y un futuro impredecible. Este cambio en el pensamiento era

en gran medida el fruto de la emancipación política [...]. Esto había hecho que los pueblos cuestionaran el marco de referencia según el cual el sistema de valores occidental era el único que engendraba normas supuestamente universales y reclamaran el derecho a forjar versiones diferentes de la modernización. Había hecho que los pueblos afirmaran el valor de su riqueza cultural y de su patrimonio múltiple, que no se podía reducir a un cálculo en dólares y centavos, al tiempo que afirmaban los valores universales de una ética global (Unesco, 1997).

Cabe destacar la importancia de la libertad, en este caso ante el control de los países dominantes del Norte y de sus mega emprendimientos y los que los emulan. Es evidente que algunos de los actores más influyentes en Unesco abogaban por un contrapeso a la creatividad entendida en los términos económicos de los tratados de libre comercio que buscaban incorporarla por su valor económico en tanto propiedad intelectual. El informe reconoció la dimensión cultural del desarrollo; afirmó la necesidad de apoyar las identidades culturales; adoptó una noción más amplia de participación en la cultura; y promovió la cooperación cultural internacional. Amplió, además, la noción de derechos culturales a la diversidad de comunidades fuera del ámbito de los valores occidentales dominantes. No haré una reseña de todas declaraciones y convenios políticos que se hicieron a finales de la década de 1990 y principios de la de 2000, que pretendían profundizar el contrapeso que *Nuestra diversidad creativa* ofrecía contra la creciente mercantilización de la cultura<sup>9</sup>. Los opositores al comercio-en-cultura, sobre todo Francia, algunos otros países de la Unión Europea y Canadá, que en realidad buscaban proteger su sector audiovisual

<sup>9</sup> Me refiero a importantes documentos, declaraciones y convenciones que buscaron guiar políticas culturales como la Declaración universal sobre la diversidad cultural (Unesco, 2001); la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (Unesco, 2003); la Agenda 21 para el desarrollo sostenible (ONU, 2004); el Informe sobre desarrollo humano 2004. La libertad cultural en el mundo diverso de hoy (PNUD); la Convención para la protección y promoción de la diversidad de expresiones culturales (Unesco, 2005), entre otros.

ante el casi monopolio del audiovisual estadounidense, propusieron la Convención de la Unesco sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales, que fue aprobada en 2005 y que ha sido ratificada por 195 estados hasta la fecha<sup>10</sup>. El foco de atención pasó del proteccionismo nacional a la sostenibilidad de una diversidad de expresiones<sup>11</sup>, amenazadas por el predominio de los grandes conglomerados audiovisuales. La idea central de la convención era la defensa de políticas culturales que promovieran la diversidad cultural y protegieran las culturas autóctonas. Aunque la Convención en sí misma no podía poner un freno efectivo a la Organización Mundial de Comercio (OMC) ni imponer obligaciones suficientemente fuertes a los signatarios para que cumplieran sus principios (Neil, 2006), no obstante proporcionó un ímpetu para que muchos países (y ciudades) dieran acceso a los grupos históricamente excluidos de la financiación y la difusión de sus producciones. Al cumplirse su décimo aniversario, la convención fue criticada por no haber avanzado lo suficiente en la garantía de la diversidad efectiva, en particular en relación con las identidades y los derechos culturales subnacionales y las nuevas tecnologías de representación cultural (De Beukelaer et al., 2015, citado en Singh, 2017). En todo caso, la convención se ha reconciliado con el aspecto económico de las industrias creativas al declarar que “la Convención de 2005 es parte central de la economía creativa”<sup>12</sup>.

¿Qué se entiende por creatividad en estas convenciones a favor de la diversidad? En ellas se traslapan cultura, creatividad,

<sup>10</sup> <https://en.unesco.org/creativity/countries>

<sup>11</sup> Al principio, países como Francia y Canadá, que contaban con productos cinematográficos y audiovisuales que pretendían competir con Estados Unidos, propusieron una protección más nacionalista de sus industrias. Dado que la mayoría de los miembros de la Unesco son países en vías de desarrollo, el borrador final de la convención respaldaba la diversidad de expresiones más allá de esos dos países. Por razones de espacio, no voy a detallar el conflicto del comercio cultural entre Estados Unidos y los países que apoyaron la convención de 2005; de él se ocupan Singh (2017) y Murdock y Choi (2017).

<sup>12</sup> <https://es.unesco.org/creativity/convention>

innovación y diversidad y cada una se toma como fuente de las otras sin que se tenga que definir ninguno de estos términos. En *Nuestra diversidad creativa*, la cultura es declarada “fuente dinámica de cambio, creatividad y libertad, que abre posibilidades de innovación” (Centro Unesco de Montevideo, s.f., p. 9). Y si bien las artes “son la forma más inmediatamente reconocible de creatividad [como] fruto de la imaginación pura, [estas] crecen en el terreno de los actos más rutinarios de la vida cotidiana” (p. 50) y se alega que “muchas grandes realizaciones artísticas siguen siendo creaciones colectivas, como lo fueron las catedrales góticas de Europa hace algunos siglos” (p. 51). Pero más allá de las producciones culturales oriundas de la creatividad, “aquí se propone su utilización en un sentido amplio, para la solución de problemas en cualquier terreno”, trátase de tecnología, política y gobierno. Así, la imaginación y las iniciativas creativas, oriundas de la cultura como expresión colectiva, tienen el poder de transformar la realidad (p. 48).

Por lo general, la diversidad creativa en ambas convenciones consideradas aquí refiere a la diversidad de comunidades. Pero como veremos ahora en el caso del MediaLab Prado, la creatividad se produce a partir de la interacción de diversos saberes y no necesariamente de comunidades previamente establecidas que compartan los mismos códigos que les proporcionan una cohesión social. Más bien se incuban comunidades de aprendizaje, cuyos integrantes, en el proceso de aprender unos de otros, van descubriendo no solo prototipos de soluciones sino cómo hacer juntos. No se trata de expertos que aleccionen a los otros, sino que todos se abren a la posibilidad de no saber, pues como dice Bridle (2022): “Una vez que una forma de ver el mundo se ha convertido en una herramienta, es muy difícil pensar de otra manera” (p. 175). Aquí tenemos un ejemplo interesante de cómo el no saber es una condición de la creatividad. Ese no saber conduce a la búsqueda de lo que los usuarios del MediaLab se proponen hacer y cómo colaborar para lograrlo. El MediaLab Prado se define como un laboratorio ciudadano, un lugar

donde los usuarios, mediadores y expertos aprenden unos de otros. Su *modus operandi* es involucrar a ciudadanos de diversas procedencias y expertise, y con distintos niveles de implicación, en la experimentación y producción de proyectos que traen bienestar a sus comunidades (Yúdice, 2022b, p. 18).

Podría decirse que estas interacciones de saberes son las que permiten que el resultado no descansa en ninguno de los saberes dados, sino en la sinergia que conduce a la creación de algo nuevo. Desde la perspectiva de Bridle (2022), que veremos al final de este ensayo, esta diversidad de saberes crea cierta aleatoriedad, que a su vez es un componente importante de la creatividad. Por cierto, algunos de los proyectos, si bien llevados a cabo por humanos, buscaron incorporar inteligencia no humana, como “Hormigas interactibus” y “Laboratorio de ordenadores-fruta”, ambos de *Interactivos '09? Ciencia de Garaje*, en cuya exposición conocí por primera vez el MediaLab Prado en 2009<sup>13</sup>.

La red (internet entendida como procomún) y la diversidad de actores en los años noventa en Madrid constituyen la prehistoria del MediaLab Prado. En 2000, el historiador de arte Juan Carrete funda un taller de arte digital en el Centro Cultural Conde Duque, dedicado a la exhibición de arte contemporáneo y la conservación del patrimonio documental. Entre 2002 y 2007, se amplía el programa de actividades de formación, investigación, producción, debates y exposiciones centradas en el fomento del diálogo entre arte, ciencia, tecnología y sociedad, abierto “a todo tipo de público y colectivos, conectando medialabmadrid con el tejido social de [la] ciudad” (Ohlenschläger, 2007, p. 5). En una nueva etapa, el MediaLab

<sup>13</sup> Respecto al primer proyecto, se dice: “El objetivo del proyecto es experimentar la interacción que se puede establecer entre sistemas mecánicos, robóticamente animados y colectivos humanos”. Del segundo se escribe: “El proyecto de construcción de un ordenador a base de frutas se plantea como un experimento tanto artístico como científico que permite reimaginar nuestra relación con la máquina digital, inspirando nuevas e inesperadas reflexiones e imaginarios”. <https://www.medialab-matadero.es/actividades/interactivos09-ciencia-de-garaje-muestra-de-proyectos>

Prado se establece a 100 metros del Paseo del Prado (de ahí el calificativo) y operó allí hasta 2021, cuando se traslada, con nueva administración al Centro de Creación Contemporánea Matadero, y con menos énfasis en la extensión barrial del MediaLab Prado<sup>14</sup>.

La innovación que se logra en los múltiples proyectos que se han llevado a cabo en el MediaLab Prado se asemeja a lo que Haraldseid (2019, p. 257) llama creatividad social: la capacidad de las personas en interacción en contextos específicos para afrontar nuevos retos con soluciones creativas. En el MediaLab Prado, esas soluciones no son necesariamente instrumentales y los prototipos que se generan no se orientan al mercado (si bien nada impediría que en algunos casos se hiciera). Pero como en los casos que reseña Haraldseid, MediaLab Prado emerge en un contexto particular en que se encontraban e interactuaban sujetos con distintas experiencias, agendas y saberes. Es el resultado de capas históricas escalonadas del fermento en Madrid que se dio a partir de los años noventa en que colaboraron artistas, activistas, vecinos y *hackers* en espacios alternativos autogestionados, a menudo ocupados, en barrios como Lavapiés, con alto porcentaje de jóvenes, anarquistas y migrantes, y donde se plasmaron lo que Jordi Claramonte y coautores llamaron nuevos “modos de hacer” (Blanco et al., 2001), término que MediaLab evidentemente apropia de esas sinergias. Lo interesante de la eferescencia cultural, social y política en el contexto español en las últimas dos décadas y media es justo esta interacción de “muchos tipos de gente distinta y su voluntad de ir más allá de la protesta para crear sus propias soluciones” (Moreno-Caballud, 2012, p. 539). A lo largo de dos décadas, el espíritu de experimentación y descubrimiento de modos de hacer se pudo ver en la colaboración de artistas con vecinos, muchos de ellos migrantes, en el ya mencionado barrio de Lavapiés, creando nuevas formas de vivienda e incidiendo en las políticas habitacionales. Igualmente, las colaboraciones

<sup>14</sup> Para un historial del MediaLab Prado, véase Yúdice (2022b).

entre activistas y *hackers* condujeron a la creación de nuevas herramientas para ensanchar la ciudadanía.

El MediaLab nace en un fermento de creatividad social, no muy distinto al de los procesos de levantamiento en que franjas significativas de la población provocan cambios no solo en la política, sino también en la sensibilidad, como son “las bifurcaciones utópicas que siguieron a la explosión creativa del 68”: el 77, en que surge el autonomismo y la “contestación creativa en las universidades y barrios italianos”, blandiendo la “creatividad, feliz expresión de necesidades sociales y culturales, autoorganización de masas, comunicación innovadora”; y el 99, cuando surge el movimiento antiglobalización en Seattle (Berardi, 2007, pp. 23, 36, 113). Podríamos añadir la creatividad social desatada por el Zapatismo, que se manifiesta el primero de enero de 1994 y que resonó alrededor del mundo, pero el movimiento que más influye en el MediaLab Prado es el 15M (15 de mayo de 2011), en que la ocupación de la Puerta del Sol en Madrid va ensanchándose a lo largo de los días y en poco tiempo en toda España, reclamando la apertura de los espacios, las instituciones, la política para la creación de procomunes en que pudiera participar cualquiera (Fernández-Savater, 2021). Es ese espíritu de apertura que infunde la *política de cualquiera* del MediaLab Prado. La política de cualquiera que emerge del 15M fortalece las prácticas en el MediaLab Prado y hasta conduce a la creación de un nuevo partido, Podemos, que desde 2020 forma parte del gobierno de España en un acuerdo con el PSOE (Partido Socialista Obrero Español).

No tener soluciones de antemano y abrirse a la imprevisibilidad es uno de los factores del *hackeo*, muy discutido en los encuentros del MediaLab Prado, que forma parte integral de los procesos creativos allí. Uno de los participantes, Carlos “Charly” Tomás Moro, miembro del colectivo Hacktivistas, nos recuerda que el *hackeo* se origina en los sesenta, cuando los *hackers* informáticos, ubicados en su mayoría en las universidades, eran entusiastas de la tecnología que querían optimizar, personalizar y jugar. En la década

de 1980, la amplia disponibilidad de los ordenadores personales provocó un rápido aumento de los *hackers* fuera de la universidad. Y si bien en los 90 el afán de lucro incorporó a muchos *hackers* al sector empresarial (como ya se comentó respecto al sector punto-com), no obstante, se mantuvo en ciertos espacios el espíritu de libertad que caracterizó al *hackeo* en sus inicios. Charly considera que una primera definición de la práctica es hacer uso de lo que se tiene a mano. Da el ejemplo de que “cuando una mesa está coja, se pone un libro y se calza la mesa, se equilibra. Ese ni es el uso pensado para el libro, que además pierde su connotación de recipiente de conocimiento”. La adaptación o recombinación, que cambia las premisas y resulta en una solución, es su idea de creatividad y algo que se valora en el MediaLab Prado. Otra característica del *hacker* es la pasión, como en Leonardo DaVinci, que siempre experimentó y probó ideas nuevas. Así, el *hacker* es definido, en el sentido que valora Charly, por el deleite en la experimentación, la descentralización y la lucha porque la información se mantenga libre para que los usuarios creen nuevos mundos.

Pero el auge de las redes sociales en el nuevo milenio ha producido una baja en el tipo de comunicación libre que se lograba por medio del *hackeo* y la confección de BBS o sistemas de tableros de anuncios<sup>15</sup>. Charly da el ejemplo de los usuarios de Facebook, plataforma que usa *software* libre pero no se atiene a la ética abierta del *hackeo*, ya que obliga a los usuarios a comunicarse solo por medio

<sup>15</sup> El *hackeo* en el movimiento del *software* libre y de código abierto (FOSS, en inglés) no está exento de críticas por parte de los analistas de la explotación laboral en la era del capitalismo cognitivo. Según Söderberg (2015, p. 48), los *hackers* suelen escribir aplicaciones de *software* por la pulsión lúdica (*play-drive*) y no obtienen ingresos por su trabajo. Por ello, “no les importa que una empresa se beneficie de un proyecto al que han contribuido”. Para algunos críticos, se trata de una mano de obra gratuita para las empresas comerciales, que menoscaba a los programadores asalariados. Ese trabajo cognitivo, o creación libre, es captado por un nuevo capitalismo. Sin embargo, Söderberg también argumenta que “el código de *software* no es el propósito final del *hackeo*, sino más bien un exceso que fluye de la forma de vida lúdica que los *hackers* eligen para sí mismos” (p. 49), conduciendo al proceso de creación de nuevos espacios abiertos, nuevos bienes comunes.

de Facebook y no de otras plataformas. Por tanto, nos dice Charly, hoy en día la gente practica hacktivismismo en la calle y menos en la red. Es decir, la creatividad en las redes sociales sirve propósitos empresariales, coordinados por inteligencia artificial como en las GAFAM. Y al menos hasta la fecha, la circulación de las creaciones –hasta de los artistas más exitosos, así como de cualquier usuario que cuelga su personalidad expresada en fotos, videos, músicas y textos– sirve a los propósitos de esas plataformas.

Ante estas y otras plataformas (como Spotify, Netflix, etc.), que han subordinado a los artistas y creadores aún más que los conglomerados culturales de antaño (discográficas, estudios audiovisuales, editoriales, etc.), ha surgido una nueva contrapartida que recuerda, hasta cierto punto, el entusiasmo de artistas con la internet en la década de 1990, entusiasmo que terminó, como ya se mencionó, con la bancarrota de las empresas puntocom en 2001. La crisis del COVID-19 exacerbó las dificultades de los artistas, sobre todo aquellos que habían establecido sus carreras en conciertos, puestas en escena y exhibiciones en público. Pero el rubro de publicaciones también fue afectado a pesar de que la gente leyó más, vio más espectáculos, conciertos y puestas en escena por *streaming*<sup>16</sup>. Como informan Khlystova, Kalyuzhnova y Belitski (2022), quienes se beneficiaron fueron los sectores de tecnologías de la información (TI) y de software.

¿Qué son los NFT (*non-fungible token*) y por qué muchos artistas creen que no solo los liberará de las garras de las plataformas, sino que también les proporcionará mejores condiciones para crear? Un NFT, o ficha no fungible, es una representación digital única de un bien, semejante a un certificado de autenticidad, pero que se

<sup>16</sup> Según el director de Visual Capitalist, Nick Routley (2019), cada reproducción en Youtube proporciona 0,00069 centavos de dólar. Las otras plataformas pagan un poco más, pero no tanto. Se requiere de millones de reproducciones para tener un ingreso razonable, por ejemplo, casi 35 millones de reproducciones para ganar 2000 USD por mes, y eso no tiene en cuenta el porcentaje de esos 0,00069 por reproducción que habría que pagar al compositor, al editor, etc.

registra en una cadena de bloques (*blockchain*) en que se aseguran los datos del bien, su registro de propiedad, instrucciones sobre su uso y exposición y estipulaciones sobre la cantidad de dinero que debe ir al titular original o artista cuando se revende<sup>17</sup>. Por lo general, se aplica a obras creadas digitalmente, pero también se pueden registrar obras de arte físicas como NFT. Por contraste con el deseo de los *hackers* del siglo XX, que querían ser libres para utilizar lo que tuvieran a mano, los NFT controlan lo que pueda estar a mano de cualquiera, si bien prometen descentralizar y democratizar la riqueza y ofrecer acceso a nuevas fuentes de ingresos para los creadores. Con los NFT se va contra la lógica del mundo digital en que no hay originales, solo copias, y por lo tanto no tenía sentido el coleccionismo (Yúdice, 2016), sobre todo cuando se pasó de la compra de bienes al mundo del acceso, como en *streaming*. Pero con los NFT también se busca liberarse del control de las plataformas y de los intermediarios como galeristas, discográficas, editoriales, etc. En su lugar, se están creando organizaciones autónomas descentralizadas (DAO, por sus siglas en inglés), autogestionadas por los socios según reglas codificadas en un programa informático sin necesidad de administradores, ya que la cadena de bloques permite intercambios automatizados y confiables (Grasmayer, 2022).

Si bien muchos entusiastas de los NFT argumentan que ayudan en la creación, en su mayoría se refieren a cuestiones de control y a ingresos o a la creación de comunidades (DAO). Es justo este último punto el que tiene que ver con la creatividad. Para Hu y Jackson (2021), en su versión más creativa y sociable, no se trata tanto del modelo de coleccionismo orientado al lucro, sino de experiencias más amplias de los fans y de la comunidad, a menudo con riqueza

<sup>17</sup> “Una cadena de bloques (o *blockchain*) es esencialmente un libro de contabilidad compartido que utiliza la criptografía y una red de ordenadores para rastrear los activos y proteger el libro de contabilidad de la manipulación” (Orcutt, 2018). Se supone que *blockchain* permite una cadena de registros segura, auditable y transparente, pero Orcutt cuenta que varias cuentas que usan *blockchain* han sido *crackeadas*. (Si bien se suele usar el término “*hacker*” para usos benéficos y maléficos, hay una diferencia entre los que no causan daño, los *hackers*, y los que causan daño, los *crackers*).

compartida, curación o toma de decisiones incorporada a través de las DAO. En este caso, el circuito de retroalimentación es mucho más claro para el artista: al vender un NFT, el artista invita al coleccionista a entablar una relación a largo plazo y mutuamente beneficiosa (desde el punto de vista creativo o financiero), que abarca tanto los canales en línea como fuera de línea, de una forma que el artista controla más directamente y puede integrar mejor en sus flujos de trabajo existentes. Estos beneficios pueden adoptar muchas formas, ya sea la admisión especial a espectáculos y otros eventos en vivo, el contenido digital desbloqueable en los canales sociales o la participación en el crecimiento de un nuevo proyecto creativo.

En el contexto latinoamericano destaca Futurx, “la primera comunidad latinoamericana de aprendizaje e intercambio sobre música y tecnología basada en la Web3”<sup>18</sup>. Los fundadores de Futurx habían colaborado en un sello discográfico, pero luego se dieron cuenta de que lo que requerían los músicos no era el tipo de *management* tradicional o la capacitación orientada prioritariamente al éxito comercial. Para uno de los fundadores, Nicolás Madoery, y sus socios, es necesaria una sustentabilidad a largo plazo que pueda adaptarse a los cambios, que son cada vez más rápidos. Futurx comenzó en 2020 precisamente en el momento oportuno para hacer frente a los cambios provocados por la pandemia. Tres de los

<sup>18</sup> <https://cuatrotresdos.net/futurx/> y <https://futurx.mirror.xyz/>

La idea predominante de la Web3 que circula entre los entusiastas de las industrias creativas es la de una internet descentralizada y las nuevas oportunidades que podrían crearse en torno a tecnologías emergentes como el *blockchain*, criptomonedas, NFT, DAO, finanzas descentralizadas y otras herramientas. Ofrece a los usuarios una participación financiera y un mayor control sobre las comunidades web a las que pertenecen. Pero para Fenwick y Jurcys (2022), la Web3 no debe ser definida solo en relación con *blockchain* y tecnologías afines. A diferencia de una Web1, en la que solo se puede leer (es decir, buscar), y de una Web2 que permite leer y escribir (es decir, una web social), la Web3 puede caracterizarse como una web de lectura y escritura en la que los activos digitales son propiedad del usuario. La Web3 ya implica un replanteamiento de las leyes de propiedad intelectual y privacidad. Por otra parte, el hecho de que se valga de *blockchain* requiere enormes cantidades de energía, contribuyendo así al cambio climático.

cuatro ejes de la primera edición –asociatividad, ética y datos (el cuarto era contenidos)– son idóneos: datos, porque en la pandemia se pasó a vivir casi exclusivamente en línea, entorno regido por los datos; asociatividad, porque solo colaborando se puede operar en una época de aún menores recursos; y ética, porque tanto los datos y los algoritmos con que se operacionalizan, como también la hegemonía de las plataformas, requieren otros modos de proceder. Podría caracterizarse Futurx como una ampliada o distribuida escena de sociabilidad, que es el tipo de organización que vemos cada vez más en la producción musical en América Latina<sup>19</sup>. Se trata de una cooperación simbiótica, si bien no necesariamente armónica, más que de un sello discográfico que se ve obligado a competir y ganar ventaja sobre los demás. Y la creatividad musical no se da solo en la fase de composición, algo que se observa en otras iniciativas como La Makinita en Santiago de Chile, en la cual se asocian en una escena de sociabilidad diseñadores, productores, chefs, videastas, bailarinas, etc., además de músicos (Yúdice, 2022a). La creatividad se produce en esa sociabilidad.

Futurx muestra que no es omnímoda la crítica de que se trata de crear escasez<sup>20</sup> con el uso de NTF, las DAO y la participación en la Web3. Probablemente, una mayoría de usuarios de estas herramientas busca hacerse rico, pero como en el caso de Futurx, la colaboración y el aprendizaje mutuo es más importante. Esta actitud es consistente con el giro hacia una creatividad relacional, con los DAO o colectivos o comunidades en que se gesta el caldo de cultivo de la creatividad.

<sup>19</sup> Este último párrafo lo he tomado de mi artículo “Escenas musicales de sociabilidad en América Latina” (Yúdice, 2022a).

<sup>20</sup> Ya que se trata de productos digitales, que podrían ser copiados infinitamente, los NFT hacen posible restringir la copia, generando escasez donde habría abundancia.

## Conclusión

La casi totalidad de este ensayo se escribió en setiembre de 2022, antes de que el lanzamiento de ChatGPT el 30 de noviembre de 2022 hubiera revolucionado aún más quiénes o qué son capaces de ser creativos. Sería negligente por mi parte si no comentara el asombro –tanto el entusiasmo como el temor– que suscitan ChatGPT y otros *chatbots* de inteligencia artificial generativa que parecen capaces de “aprender” las complejidades del lenguaje y la interacción humanos, generando textos, imágenes, *software*, música, aplicaciones empresariales y médicas, etc. “originales”. En otras palabras, los *chatbots* son creativos. Eso es lo que produce fascinación. Lo que produce temor es que esos *chatbots* acaben siendo autónomos de la intencionalidad humana, se diseñen a sí mismos y adquieran el control. De ahí, la carta abierta publicada por el Future of Life Institute y firmada por más de mil líderes de tecnología, investigadores y otras personas preocupadas por los problemas éticos que plantea una moratoria en el desarrollo de esta tecnología. Se alega que ya no se puede entender cómo la inteligencia artificial (IA) logra sus resultados y menos aún se puede predecir el alcance de su control (Metz y Schmidt, 2023).

Hay muchas preguntas que plantearse sobre esta nueva fase de la IA generativa, algunas de las cuales se abordan en Yúdice (2023). Aquí me gustaría ampliar la idea de que la creatividad no es una cuestión individual, sino que surge de una diversidad de interactuantes, tal y como la concibió por primera vez Herder y la desarrolló posteriormente Csikszentmihalyi. En reflexiones más recientes, la noción de comunidad o red en que se gesta la creatividad ha pasado a ser comprendida en relación con individuos y comunidades de humanos a redes más amplias: objetos, sujetos, conceptos, humanos, máquinas, naturaleza e ideas, como en la teoría de actor-red (ANT, por sus siglas en inglés). Como escribe Haraldseid (2019), “la ANT proporciona lentes analíticas para entender las relaciones entre los diferentes actores locales y no locales relacionados

con la emergencia de la creatividad social” (p. 259). Esta visión es congruente con la propuesta de Viveiros de Castro (2015) de una ontología perspectivista amerindia, según la cual “el universo está habitado por diferentes tipos de personas, humanas y no humanas, que aprehenden la realidad desde puntos de vista distintos” (p. 229).

Y desde una “política-más-que-humana” (la política entendida como el arte de la toma de decisiones, es decir, una forma de creatividad), entre esos actores habría que incluir la IA (Bridle, 2022). Pero no se trata de la creatividad de IA que compone sinfonías, pinta cuadros, diseña realidades virtuales o escribe libros, y menos aun la que ha sido optimizada para extraer los recursos necesarios para mantener nuestro actual ritmo de crecimiento, contribuyendo a la destrucción del planeta y los seres que lo habitan. No se trata de una IA modelada en la inteligencia humana, y menos en la empresarial.

Más allá del estrecho marco que proponen tanto las empresas tecnológicas como la doctrina de la singularidad humana (la idea de que, entre todos los seres, la inteligencia humana es singular y preeminente), existe todo un ámbito de otras formas de pensar y hacer inteligencia. La tarea de este libro es hacer algo de esa re-imaginación: mirar más allá del horizonte de nuestros propios seres y nuestras propias creaciones para vislumbrar otro tipo, o muchos tipos diferentes, de inteligencia, que han estado aquí, justo delante de nosotros, todo el tiempo, y en muchos casos nos han precedido. Al hacerlo, podríamos cambiar nuestra forma de pensar sobre el mundo, y así trazar un camino hacia un futuro menos extractivo, destructivo y desigual, y más justo, amable y regenerador (Bridle, 2022, p. 10).

Apoyándose en varias investigaciones en evolución, biología, zoología, botánica, astrofísica, cibernética y otras disciplinas y en sus propios experimentos, Bridle llega a la conclusión de que la inteligencia y, por ende, las creaciones de la inteligencia, no se dan dentro de individuos, sino entre una diversidad de seres (Bridle, 2022, p. 31). Si entendemos la inteligencia no a partir de la especificidad

humana, sino de las interrelaciones entre todo tipo de inteligencias –de animales, plantas, minerales, etc.–, “entonces la inteligencia artificial proporciona una forma muy real de llegar a un acuerdo con todas las demás inteligencias que pueblan y se manifiestan en el planeta” (p. 57). Desde luego, para que esto se dé, la inteligencia artificial debe formar parte de un contexto ecológico diferente al que se orienta a una productividad destructiva, como la que alienta el capitalismo, y en su lugar a una ecología común entre los muchos mundos diferentes de este planeta y del universo (p. 67).

¿Sería la ecología más que humana de Bridle una vuelta a la concepción romántica de la naturaleza como fuerza creativa, en respuesta opuesta a las nuevas tecnologías de finales del siglo XVIII y principios del XIX? Hasta cierto punto, sí, pero en esta ecología del siglo XXI, “lo tecnológico es continuo con lo ambiental” (Bridle, 2022, p. 173). Y la manera en que Bridle elabora esta premisa muestra un tipo de relacionalidad diferente a la romántica, según la cual la imaginación, al menos en los escritos de Coleridge, es una facultad creativa humana con capacidad de dar forma y unificar. Para Bridle, por contraste, la inteligencia artificial relacional (por contraste con la empresarial) “se basa en el desconocimiento y requiere una especie de confianza, incluso de solidaridad [...] predisponiéndonos a la creación de condiciones más de acuerdo [entre nuestra y otras inteligencias] de manera que se inclinen a ayudarnos”. Por lo tanto, el desconocimiento no es una forma de impotencia, sino que “hace posible la creación no solo de mejores relaciones, sino de mejores mundos” (p. 213). Vemos aquí una ampliación de la política de cualquiera del MediaLab Prado, con la diferencia de que “cualquiera” incluiría una diversidad de seres no humanos, multiplicando así los frentes en que se desconoce el mundo pero a la vez estableciendo mayores posibilidades de crear.

## Bibliografía

Anderson, Douglas R. (1987). *Creativity and the philosophy of C.S. Peirce*. Dordrecht: Springer Science+ Business Media.

Berardi, Franco Bifo (2007). *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Blanco, Paloma et al. (coords.) (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bridle, James (2022). *Ways of being: beyond human intelligence*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.

Buitrago Restrepo, Felipe y Duque Márquez, Iván (2013). *La Economía Naranja: una oportunidad infinita*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo. <https://publications.iadb.org/es/la-economia-naranja-una-oportunidad-infinita>

CEDE (Centro de Estudios de Desarrollo Económico de la Universidad de los Andes) (2002). *Mapeo de las industrias creativas Bogotá y Soacha*. Bogotá: Universidad de Los Andes y British Council. <https://www.scribd.com/document/218286485/Mapeo-Industrias-Creativas-Colombia>

Centro Unesco de Montevideo (s.f.). *Nuestra Diversidad Creativa: Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* (Resumen). <https://silo.tips/download/nuestra-diversidad-creativa-informe-de-la-comision-mundial-de-cultura-y-desarrol#>

Csikszentmihalyi, Mihaly (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. Harper Perennial: Nueva York.

Coleridge, Samuel Taylor (1954). *Biographia literaria: with the aesthetic essays*. Edición corregida de John Shawcross, 2 vols. Londres y Nueva York: Oxford University Press.

Cristiá, Félix Alejandro (mayo-agosto de 2021). El genio poético del romanticismo temprano. La manifestación creativa como impulso hacia la infinitud. *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, (60), 157. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/47485/46911>

Cruz, Sara Santos y Teixeira, Aurora A. C. (abril de 2012). Methodological approaches for measuring the creative employment: a critical appraisal with an application to Portugal. *FEP Working Papers*, (455), 1-51. <http://wps.fep.up.pt/wps/wp455.pdf>

Czobor-Lupp, Mihaela (10 de agosto de 2010). Herder on aesthetic imagination as a source of post-national democratic solidarity: a contribution to Habermas' Constitutional Patriotism. *SSRN*, 1-31. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1656645](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1656645)

DCMS (Department for Culture, Media and Sports) (1998). *Creative Industries Mapping Document*. Londres: DCMS.

De Beukelaer, Christiaan; Pyykkonen, Miikka y Singh, J. P. (coords.) (2015). *Globalization, culture, and development: the Unesco Convention on cultural diversity*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Fenwick, Mark y Jurcys, Paulius (23 de marzo de 2022). The contested meaning of Web3 and why it matters for (IP) lawyers. *SSRN*, 1-8. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=4017790](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4017790)

Fernández-Savater, Amador (2021). *La fuerza de los débiles: El 15M en el laberinto español. Un ensayo sobre la eficacia política*. Madrid: Akal.

Florida, Richard (2002). *The rise of the creative class*. Nueva York: Basic Books.

Florida, Richard (2017). *The new urban crisis: how our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class and what we can do about it*. Nueva York: Basic Books.

Ghelfi, Donna (2005). El motor de la creatividad en la economía creativa: entrevista a John Howkins. Ginebra: OMPI. <https://es.scribd.com/document/54733398/economia-creativa-Entrevista-John-Howkins>

Grasmeyer, Bas (5 de agosto de 2002). Music NFT aggregators challenge the streaming status quo. *Water & Music*. <https://www.waterandmusic.com/music-nft-aggregators-challenge-the-streaming-status-quo/>

Grefe, Xavier (2015). *A economía artísticamente creativa*. San Pablo: Itaú Cultural e Editora Iluminuras. <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/03/Economia-artisticamente-criativa.pdf>

Haraldseid, Thomas (2019). Exploring social creativity in place-making: a case study from a coastal town in Northern Norway. *Norsk Geografisk Tidsskrift–Norwegian Journal of Geography*, 73(5), 257-272.

Howkins, John (2001). *The creative economy: how people make money from ideas*. Londres y Nueva York: Penguin.

Hu, Cherie y Jackson, Brooke (23 de agosto de 2021). NFTs in the music business: from collectibles to communities. *Nftnow*. <https://nftnow.com/features/nfts-music-business-collectibles-communities/#>

Huidobro Salas, Teresa (2002). *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados* [Tesis de Doctorado]. Universidad Complutense de Madrid. <https://es.scribd.com/document/60512271/Una-definicion-de-la-creatividad-a-traves-del-estudio-de-24-autores#>

Jaimés Osorio, Camilo Andrés (1 de agosto de 2022). Gobierno Petro acabará con la política de ‘Economía Naranja’ de Iván Duque.

RCN Radio <https://www.rcnradio.com/politica/gobierno-petro-acabara-con-la-politica-de-economia-naranja-de-ivan-duque>

Kant, Immanuel (2007 [1790]). *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Tecnos.

Khlystova, Olena; Kalyuzhnova, Yelena y Belitski, Maksim (2022). The impact of the COVID-19 pandemic on the creative industries: a literature review and future research agenda. *Journal of Business Research*, (139), 1192-1210.

Ley 1834 de 2017. Por medio de la cual se fomenta la economía creativa ley naranja. 23 de mayo de 2017. D.O. No. 50242 (Colombia). <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201834%20DEL%2023%20DE%20MAYO%20DE%202017.pdf>

MediaLab-Prado (2010). Pensando y haciendo MediaLab-Prado 8 julio. *Matadero Medialab*. <https://www.medialab-matadero.es/actividades/pensando-y-haciendo-medialab-prado-8-julio>

Metz, Cade y Schmidt, Gregory (29 de marzo de 2023). Elon Musk and others call for pause on A.I., citing 'profound risks to society'. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2023/03/29/technology/ai-artificial-intelligence-musk-risks.html>

Mohammadian, Mousa (primavera de 2019). Beyond the instinct-inference dichotomy: a unified interpretation of Peirce's theory of abduction. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 55(2), 138-160.

Moreno-Caballud, Luis (2012). La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual. *Hispanic Review*, 80(4), 535-555.

Murdock, Graham y Choi, Eun-Kyoung (2017). No exceptions: cultural policy in the era of free trade agreements. En Victoria

Durrer, Toby Miller y Dave O'Brien (coords.), *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy* (pp. 102-121). Londres: Taylor and Francis.

Neil, Garry (2006). Assessing the effectiveness of Unesco's new convention on cultural diversity. *Global media and communication*, 2(2), 257-262.

Nisbet, Robert A. (1982). Genius & Milieu. *Proceedings of the American philosophical society*, 126(6), 441-451. <http://www.jstor.org/stable/986250>

Nubiola, Jaime (febrero-abril de 2001). La abducción o la lógica de la sorpresa. *Razón y alabra*, (21), 1-11. [http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21\\_jnubiola.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_jnubiola.html)

Ohlenschläger, Karin (2007). *Memoria de las actividades de MediaLabMadrid*. Madrid: MediaLab-Prado. [https://www.medialab-matadero.es/sites/default/files/import/ftp\\_medialab/16/16682/16682\\_10.pdf](https://www.medialab-matadero.es/sites/default/files/import/ftp_medialab/16/16682/16682_10.pdf)

Olinga, Luc (24 de julio de 2022). Apple, Amazon, Microsoft, Google and Facebook enter the scene. *The Street*. <https://www.thestreet.com/technology/gafam-the-time-for-bad-surprises-has-come-for-big-tech>

Orcutt, Mike (1 de marzo de 2018). Ethereum's contracts are full of holes. *MIT Technology Review*. <https://archive.ph/20191219044035/https://www.technologyreview.com/s/610392/ethereums-smart-contracts-are-full-of-holes/>

Peirce, Charles Sanders (1931-1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press.

Piedras, Ernesto (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por derecho de autor*. México: Conaculta.

Ross, Andrew (2000). The mental labor problem. *Social Text* 63, 18(2), 1-31.

Routley, Nick (12 de setiembre de 2019). How many music streams does it take to earn a dollar? *Visual Capitalist*. <https://www.visual-capitalist.com/how-many-music-streams-to-earn-a-dollar/>

Singh, J. P. (2017). Regulating cultural goods and identities across borders. En Victoria Durrer, Toby Miller y Dave O'Brien (coords.), *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy* (pp. 89-101). Londres: Taylor and Francis.

Söderberg, Johan (2015). *Hacking capitalism: the free and open source software movement*. Nueva York: Routledge.

Spencer, Vicki (2007). In defense of Herder on cultural diversity and interaction. *The Review of Politics*, (69), 79-105.

Throsby, David (2001). Defining the artistic workforce: The Australian experience. *Poetics*, 28(4), 255-271.

Throsby, David (2008). The Concentric circles model of the cultural industries. *Cultural Trends*, 17(3), 147-164.

Unesco (1997 [1995]). *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Madrid: Fundación Santamaría.

Viveiros de Castro, Eduardo (2015). *The relative native: essays on indigenous conceptual worlds*. Chicago: Hau Books.

Williams, Raymond (2003 [1976]). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Yúdice, George (primavera de 1999). The privatization of culture. *Social Text*, (59), 17-34.

Yúdice, George (mayo de 2016). Os desafios do novo cenário midiático para as políticas públicas. *Revista Observatório*, (20), 87-112. [https://issuu.com/monicainart/docs/observat\\_rio\\_n\\_20\\_-\\_maio\\_2016](https://issuu.com/monicainart/docs/observat_rio_n_20_-_maio_2016)

Yúdice, George (2018a). Innovations in cultural policy and development in Latin America. *International Journal of Cultural Policy*, (24), 5. Número especial sobre “A new era in Ibero-American cultural policies: between national systems reform and the supranational governance reconfiguration”, Arturo Rodríguez Morató y Mariano Martín Zamorano (coords.), 647-663.

Yúdice, George (2018b). The challenges of the new media scene for public policies. En Victoria Durrer, Toby Miller y Dave O’Brien (coords.), *The Routledge companion to global cultural policy* (p. 25). Londres: Taylor and Francis.

Yúdice, George (2022a). Escenas musicales de sociabilidad en América Latina. En Gérard Borrás y Julio Mendivil (coords.), *Aires de la tierra: imaginarios sonoros de la nación en América Latina* (pp. 53-73). Madrid: Sílex Ultramar.

Yúdice, George (2022b). Plantar un laboratorio en la avenida principal. *Stanford Social Innovation Review en Español*, 1(4), 18-23. <https://ssires.tec.mx/sites/g/files/vgjovo986/files/ssir-espanol-vol1-no4-v3.pdf>

Yúdice, George (2023). Repensar los estudios culturales a partir de la inteligencia artificial. En Marta Jimena Cabrera Ardila y Marcos Félix Monsalvo Ricci, *¿Para qué sirven los estudios culturales?* Buenos Aires: RGC Ediciones.



# De la universidad a la pluriversidad

## Creatividad y crisis de la producción académica de conocimiento

*Olaf Kaltmeier*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70d

Siguiendo el debate decolonial latinoamericano, se podría tener la impresión de que la crisis de la universidad es tan profunda que su reocupación emancipadora puede considerarse un proyecto perdido. En una perspectiva histórica profunda, se denuncia el enredo de la universidad en el proceso de colonización del conocimiento, desde el inicio de la Conquista hasta hoy. Desde finales del siglo XIX, la universidad estuvo al servicio de los proyectos de construcción nacional y fue regulada en gran medida por el Estado, suprimiendo las formas locales de producción de conocimiento. Con el giro neoliberal, a partir de mediados de los años setenta, el panorama universitario se privatizó cada vez más y fue orientado por el Estado hacia el mercado. Sobre todo en los años ochenta, la universidad estadounidense se impuso, incluso mediante la coacción.

En la sociedad de la información (Castells, 1997), también proclamada por la Unesco, el conocimiento se convirtió cada vez más en una mercancía. Y las universidades se convirtieron en empresas privadas que ofrecen servicios de conocimiento para quienes pueden pagarlos. En los paisajes científicos no regulados, la

desregulación neoliberal de la producción de conocimiento impulsó tal florecimiento, que en Chile, siguiendo el ejemplo de las series de medicina forense de Estados Unidos, se ofrecieron los llamados estudios CSI para los que luego no hubo mercado profesional alguno, ya que las asociaciones de medicina forense no reconocieron estos títulos. Sin embargo, las universidades públicas también se vieron presionadas para ajustarse cada vez más al mercado. Según el filósofo colombiano Santiago Castro Gómez (2014), el conocimiento hegemónico ya no lo producen las universidades para el Estado, sino los *think tanks* y los institutos de investigación de las empresas transnacionales, especialmente en el campo de la informática. Además, en el ámbito de las formas cotidianas de conocimiento compartido –o, en pocas palabras, de la *doxa*– los medios sociales, los influencers y –como señala Néstor García Canclini (2019) en su ensayo político recientemente publicado– los algoritmos que producen opiniones y verdades ganan cada vez más importancia.

## **Universidades en crisis**

Un punto de partida de la crítica poscolonial a la universidad es la geopolítica desigual del conocimiento. Este concepto asume que las narraciones de la historia del conocimiento son geohistóricas y están relacionadas con un “lugar de origen” y con patrones específicos de normas y valores sociales. Por tanto, el conocimiento no es abstracto ni deslocalizado. En el proceso de expansión colonial europea, el conocimiento occidental se impuso por la fuerza en otras regiones del mundo, desplazando, superponiendo e hibridando otras epistemologías hasta el punto de llegar al “epistemicidio”. Para contrarrestar esta violencia epistemológica en curso, es necesario un doble movimiento compensatorio. Por un lado, se trata de rechazar las pretensiones universales del pensamiento occidental y de provincializar el pensamiento europeo.

Esta reflexión pretende rechazar el imaginario hiperrealista del conocimiento mundial europeo y situar la producción de conocimiento occidental en su contexto geohistórico. específico. Por otra parte, es una preocupación de los enfoques decoloniales poner en diálogo otras epistemologías con las formas occidentales de producción de conocimiento.

Sin embargo, el espacio social vivido de la universidad está estructurado a lo largo de diferentes vectores de poder y acceso desigual a los recursos. La propia formación de la universidad occidental pone muchos obstáculos a un libre diálogo de saberes.

La antropóloga social Joanna Pfaff-Czarnecka (2017) ha analizado la universidad como un espacio social regulado por diversas oportunidades de acceso formales e informales, muy desigualmente distribuidas. Esto afecta especialmente a los estudiantes y profesores que también se sitúan en epistemologías no occidentales, ya que la exclusión social –especialmente a través del racismo y el clasismo– va de la mano de los principios meritocráticos basados únicamente en criterios occidentales. La desigualdad social se combina con la desigualdad epistemológica (Sousa Santos, 2007, p. 44). En este sentido, la universidad funciona principalmente como una máquina clasificadora. El teórico poscolonial africano, Achille Mbembe (2016), escribe al respecto: “las universidades son hoy grandes sistemas de control autoritario, de normalización, de gradación, de contabilidad, de clasificación, de créditos y de sanciones” (p. 30). Y exige:

Hay que descolonizar los sistemas de acceso y de gestión en la medida en que han convertido la enseñanza superior en un producto comercializable, calificado, comprado y vendido por unidades estándar, medido, contado y reducido a la equivalencia de la grapa por pruebas impersonales y mecánicas y, por tanto, fácilmente sometido a la coherencia estadística, con normas y unidades numéricas (p. 30).

Pero la crisis va más allá. Ya en los años 90, el filósofo posmoderno francés François Lyotard había analizado la crisis de la

metanarrativa moderna y sus fundamentos epistemológicos. En este contexto, el pensamiento occidental moderno se muestra cada vez más inadecuado para hacer frente a las múltiples crisis actuales. Boaventura de Sousa Santos lo expresa sucintamente: “nos enfrentamos a problemas modernos para los que no hay soluciones modernas” (2011, p. 28).

En la actualidad, estamos considerablemente alejados en todo el mundo del sueño moderno de una sociedad mundial socialmente integrada de clases medias niveladas. En su lugar, estamos avanzando hacia una forma de sociedad refeudalizada y altamente segregada (Kaltmeier, 2018). La extrema brecha social multiescalar, con un 1 % de riquísimos en la cúspide, no puede cerrarse con promesas de desarrollo o progreso tecnológico. Del mismo modo, la crisis planetaria múltiple, que ha encontrado su metaexpresión en el concepto de antropocentrismo, no puede resolverse con la razón instrumental y la innovación tecnológica. En particular, no se trata solo de adaptar los procedimientos, las rutinas y las estrategias de acción, sino que se cuestionan los supuestos fundamentales de los sistemas de pensamiento modernos. Recientemente, antropólogos como Philippe Descola han señalado que la separación categórica de naturaleza y cultura de la modernidad en la comparación interepistemológica es una forma especial que no comparten casi todas las epistemes no modernas. La invención de la naturaleza y su separación de lo cultural es, pues, el resultado de un sistema europeo moderno de clasificación que es, como dice Marshall Sahlins, “obvio para casi nadie más que nosotros” (citado en Descola, 2014, p. 44)

## **De la universidad a la pluriversidad**

Una dimensión estimulante del pensamiento reciente del campo de los estudios latinoamericanos es el énfasis en la necesidad de una producción de conocimiento horizontal basada en el diálogo

entre investigadores con diferentes horizontes epistemológicos. Siguiendo al filósofo de la liberación latinoamericano, Enrique Dussel, esto puede describirse como el intento de un transmodernismo que invoca, si seguimos las ideas de Ramón Grosfoguel, un pluriversalismo en contraste con las formas occidentales de universalismo. Con ello, el trío de autores transnacionales, Capucine Boidin, Ramón Grosfoguel y James Cohen (2012), espera una profunda reforma de la universidad: “Reformar la universidad con el objetivo de crear un pluriversalismo cosmopolita crítico menos provinciano y más abierto implicaría una refundación radical de nuestras formas de pensar y una trascendencia de nuestras divisiones disciplinarias” (p. 3). Este sería el camino para pasar de una universidad occidentalmente estrecha a una pluriversalidad abierta. El pensamiento moderno tendría que aceptar sus propias limitaciones para poder dialogar con otros sistemas de conocimiento.

Las reflexiones de Achille Mbembe apuntan en una dirección similar: “Es un proceso que no abandona necesariamente la noción de conocimiento universal para la humanidad, sino que la abraza a través de una estrategia horizontal de apertura al diálogo entre diferentes tradiciones epistémicas” (2016, p. 37).

Las ideas que he desarrollado junto con Sarah Corona Berkin (2012) en un intercambio con una red de conocimiento europeo-latinoamericana desde 2008, se alinean con este razonamiento. En este contexto argumentamos a favor de una producción de conocimiento horizontal-dialógica que abarca todas las etapas del proceso de investigación, desde la idea del proyecto, pasando por la investigación de campo y la evaluación, hasta la publicación (Kaltmeier, 2012), y que no es en absoluto armoniosa, sino que se caracteriza por “conflictos generativos” (Corona Berkin, 2020). Sin embargo, esta forma de entender la producción de conocimiento choca con los límites de la academia occidental, que considera a los colegas investigadores como informantes o, lo que es peor, como fuentes que hay que explotar. Si bien la copresencia y el diálogo siguen siendo necesarios en la situación de investigación de campo, el proceso de

evaluación y escritura en la comodidad del propio hogar se asemeja a un acto de exorcismo que conjura la polifonía y la coinvestigación y, en última instancia, restablece al académico occidental como la autoridad válida de la producción de conocimiento.

Dentro de las disciplinas, es necesaria una apertura epistemológica. En las humanidades y las ciencias sociales, las trayectorias de desarrollo de las sociedades occidentales europeas y estadounidenses se siguen tomando como modelo de desarrollo social por excelencia. Paradójicamente, los mismos enfoques que, como la etnología, la antropología social y la sociología del desarrollo, tenían afinidad con esa apertura –a pesar de todos los enredos coloniales– han sido empujados cada vez más a los márgenes de las universidades. En su lugar, se observa una “autoprovincialización” que no pudo ser ocultada ni siquiera por la universalización de los regímenes de pensamiento occidentales locales y provinciales en forma de estudios globales en la década de 1990.

Solo el fomento de los estudios de área transregionales en Estados Unidos y Alemania en los últimos años ha contrarrestado parcialmente esta tendencia. En la Universidad de Bielefeld, el programa de estudios interamericanos del Centro de Estudios Interamericanos (CIAS) es una expresión de este intento. De este modo, en la provincia de Westfalia Oriental se han abierto espacios transculturales y transdisciplinarios de diálogo entre Angloamérica y América Latina, entre el norte global y el sur global, que difícilmente habrían sido posibles en otros lugares, aunque solo sea por razones de política lingüística. Otro ámbito de las formas dialógicas de producción de conocimiento es la transdisciplinariedad. Especialmente en los estudios regionales, se ha denunciado una y otra vez el “parroquialismo” –la estrechez de miras– de las disciplinas. En lugar de trabajar de forma abierta y centrada en los problemas, los marcos disciplinarios se imponen de forma deductiva. En resumen, las disciplinas disciplinan. Al mismo tiempo, según el teórico de la ciencia anarquista Paul Feyerabend (1975), simplifican las ciencias y sus actores (p. 16). Como argumentó Immanuel Wallerstein (1991),

la separación disciplinaria del siglo XIX se extiende profundamente en el tejido organizativo y estructural de la universidad. Este aspecto también fue destacado por Helmut Schelsky en su visión interdisciplinaria de la construcción de la Universidad de Bielefeld en 1969.

Para posibilitar diversas transgresiones *con-creativas* y encuentros dialógicos dentro de la universidad, hay que crear espacios adecuados. Wallerstein criticó que la segregación espacial por disciplinas en el campus es un obstáculo para la producción de conocimiento creativo y transdisciplinar. En lugar de organizar de forma abstracta los lugares de producción de conocimiento según las disciplinas, tendrían sentido los clústeres transdisciplinarios, o laboratorios que, partiendo de problemas concretos, reúnan los enfoques de conocimiento necesarios y los lleven a un intercambio creativo. Dentro de las universidades, este tipo de producción de conocimientos solo suele tener lugar en instituciones separadas de las disciplinas, como los centros de estudios avanzados con sede en la universidad. Podríamos pensar aquí en los grupos de investigación interdisciplinarios del ZiF –el Centro de Investigación Interdisciplinaria de la Universidad de Bielefeld– o en los laboratorios de conocimiento del CALAS, el Centro María Sibylla Merian de Estudios Avanzados Latinoamericanos, con sede en Guadalajara. Pero la transgresión de los espacios disciplinarios dentro de la universidad no es suficiente para hacer justicia a una amplia producción horizontal *con-creativa* de conocimiento. Lo que se necesita es una descolonización de los espacios universitarios. Porque el orden espacial de la universidad y las prácticas espaciales jerárquicas asociadas a él –como el profesor en el estrado frente a la pizarra y los estudiantes en los bancos de escritura– no suelen estar diseñados para el diálogo. Mbembe (2016) también reclama una desjerarquización y descolonización de los espacios universitarios: “Por tanto, la descolonización de los edificios no es una cuestión frívola. Hasta cierto punto, una buena educación universitaria es imposible sin una amplia infraestructura/arquitectura material.

La vida intelectual puede depender del tipo de edificios en los que tienen lugar las conversaciones!” (p. 30). Aquí Mbembe da en el clavo, porque incluso las nuevas formas de diálogo interacadémico no resuelven los problemas planteados por los pensadores decoloniales latinoamericanos. La transdisciplina crea espacios de diálogo entre las disciplinas académicas acuñadas por Occidente, pero no necesariamente con otras epistemologías o formas de producción de conocimiento.

Más allá de esta transdisciplinariedad, también es necesaria la indisciplinariedad, es decir, un diálogo con otras formas de producción de conocimiento fuera de las disciplinas académicas. En muchos Centros de Estudios Avanzados –entre ellos, el ZiF de Bielefeld– se ha buscado para ello el intercambio con el arte como forma alternativa de producción de conocimiento. Pero la indisciplinariedad debe ir más allá. Boaventura de Sousa Santos aboga por una ecología del conocimiento. Esta consiste en “promover el diálogo entre el conocimiento científico y humanístico que produce la universidad y las culturas laicas, populares, tradicionales, urbanas, campesinas, provinciales y no occidentales (indígenas, africanas, orientales, etc.) que se difunden en la sociedad” (Sousa Santos, 2007, p. 44). El préstamo semántico de la ecología, puede llevarse más allá en el sentido de que la diversidad de conocimientos, al igual que la alta biodiversidad, crea en última instancia ambientes resistentes.

Esta perspectiva dialógica requiere también un replanteamiento de la subjetivación académica. Santiago Castro Gómez (2014) afirma que en las ciencias modernas-occidentales se manifiesta una “arrogancia del punto cero” (p. 73), según la cual el sujeto científico se posiciona en un punto de vista divino fuera del mundo. Mbembe (2016) explica “El sujeto conocedor es así capaz de conocer el mundo sin ser parte de ese mundo y es a todas luces capaz de producir un conocimiento que se supone universal e independiente del contexto” (p. 33). Además de este autoposicionamiento independiente del contexto, también hay que cuestionar, sobre todo, la concepción del sujeto. Es sorprendente que décadas después de la

deconstrucción posestructural y posmoderna del sujeto y del autor en la teoría académica, exactamente estos gemelos sigan siendo los más importantes productores de conocimiento en la práctica académica. Esta concepción subjetiva de la producción de conocimiento se pone en tela de juicio con el enfoque de la producción horizontal de conocimiento. Un supuesto fundamental de los métodos horizontales es que nuestro ser en el mundo es siempre también un *ser-con-otros* (Kaltmeier, 2020). Así, el filósofo Jean-Luc Nancy (2001) ha subrayado que la existencia humana no es principalmente autorreferencial, sino que está integrada en una comunidad, aunque sea una comunidad desprovista de trabajo.

Este supuesto básico de la coexistencia ha sido elaborado por el fenomenólogo Bernhard Waldenfels (2015) en el sentido de que entiende al ser humano como *homo respondens*. Con ello, Waldenfels expresa, por un lado, el carácter social del ser humano y, por otro, la importancia de la alteridad. Los seres humanos tenemos que reaccionar a las demandas del exterior –ya sean los otros seres humanos, los animales o las plantas o los artefactos materiales y el entorno– para procesarlas y responder a ellas. En este sentido, nuestro discurso es provocado y afectado por los demás. Esto significa que no es un genio creativo o un científico extraordinario quien crea un conocimiento novedoso en solitario, casi por introspección, sino que la novedad surge en un intercambio con-creativo con los demás.

## **Novedoso en lugar de nuevo conocimiento**

La crisis posmoderna ha surgido del propio pensamiento moderno. Puede verse como una destrucción creativa de supuestas certezas para crear un espacio para el pensamiento. La actual crisis múltiple es más profunda, ya que los fundamentos epistemológicos del pensamiento moderno no solo se ven socavados en un proceso de destrucción creativa desde dentro, sino que se cuestionan

fundamentalmente desde fuera. Esto se refiere a la separación categórica de la naturaleza y la sociedad, así como a la revalorización de las raíces coloniales de nuestro pensamiento. El reto de las universidades, como instancias centrales de producción de conocimiento, es apartarse de lo habitual y –para hablar con el filósofo Bernhard Waldenfels– producir no solo un conocimiento nuevo, sino también novedoso.

Para Waldenfels, lo nuevo surge en el marco de retículas de ordenación ya establecidas. Así, por ejemplo, las disciplinas científicas –puramente el doble significado de enseñanza y crianza ya está contenido– forman rejillas de ordenación, que crean el marco de posibilidad para nuevos conocimientos mediante reglas y estandarizaciones e impiden el conocimiento extraordinario. En este tipo de producción de conocimiento, la cuestión principal es *¿qué se crea?*

Si, por el contrario, las normas establecidas se rediseñan y trascienden de forma creativa, puede surgir algo nuevo. La atención no se centra en el producto, el *qué*, sino en el proceso, el *cómo* (Waldenfels, 2015, p. 397). Se trata de novedosas formas de pensar y percibir.

Pero una producción horizontal y dialógica del conocimiento es difícilmente posible en estructuras científicas constituidas verticalmente. Hay que pensar en el disciplinamiento en el curso de las carreras académicas, el cual fue analizado por Pierre Bourdieu en el ámbito académico en Francia, así como en las múltiples jerarquizaciones dentro y entre las ciencias occidentales–modernas establecidas. Los productores de conocimiento del sur global se ven a menudo reducidos al papel de proveedores de conocimiento. Aquí –de forma análoga al extractivismo en el ámbito de los flujos de mercancías económicas– prevalece un extractivismo académico. El sur global sirve de depósito de materias primas y de fuente para el suministro de recursos científicos, que se refinan en el Norte y se incorporan a su propio orden de conocimiento. Por el contrario, la horizontalidad en la producción de conocimiento significa el

reconocimiento mutuo de los diferentes órdenes de conocimiento y la cocreación dialógica del conocimiento (Kaltmeier, 2020).

El objetivo de la producción de conocimiento horizontal con-creativo no es necesariamente alcanzar un consenso que establezca reglas fijas. Más bien, los métodos horizontales asumen que el diálogo se nutre de las diferencias. Si todos estamos de acuerdo, el diálogo ha llegado a su fin. Sin embargo, la investigación horizontal tampoco es posible en contextos de alteridad inconmensurable y antagonica. Se trata más bien de crear una base común de entendimiento que proporcione el espacio para una respuesta creativa. Se trata de una preocupación común y de la sensación de ser abordados mutuamente.

En términos de política de identidad, esto significa además que el proceso de cocreación de conocimientos no conduce a un mestizaje de conocimientos, a su fusión. Por el contrario, se debe asumir una convivencia en las contradicciones, similar a lo que la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018) ha descrito con el concepto aymara *ch'ixi*. *Ch'ixi* describe una estrecha yuxtaposición de los colores opuestos blanco y negro que parece gris desde la distancia. Para no solo ver el gris lejano como productor de conocimiento, sino para poder distinguir las finas formas blancas y negras, es necesario acercarse. Se trata de abandonar el lugar epistemológico cómodo y establecido y pasar a una zona intermedia. En la con-creación horizontal del conocimiento, el intermedio funciona como una importante “zona de incubación” para la producción de la novedad. Esto ocurre principalmente cuando los productores de conocimiento se desprenden de las imágenes del otro estereotipado, se comprometen mutuamente con el otro caótico e indeterminable, y se ven afectados y tocados por él, de modo que surgen respuestas creativas.

Según Paul Mecheril y Birte Klingler (2010), la universidad puede concebirse como un lugar de transgresión. Es precisamente en esta zona de transgresión donde surgen los impulsos creativos decisivos. Esto se corresponde con las ideas de Waldenfels, que identifica

diferentes modos de transgresión en la universidad que implican “el cuestionamiento de los cuerpos de conocimiento dados, de los métodos y las reglas ya hechas, la desviación de lo probado, la transgresión de los límites existentes”. En conclusión, para Waldenfels, una universidad debería ser un “lugar de impaciencia y resistencia” (citado en Mecheril y Klingler, 2010, p. 86). Esto requiere espacios libres dentro de la universidad que permitan transgresiones, también contra las disciplinas disciplinantes, y que permitan la producción con-creativa de nuevos tipos de conocimiento.

## **Bibliografía**

Boidin, Capucine; Cohen, James y Grosfoguel, Ramón (2012). Introduction. From university to pluriversity: A decolonial approach to the present crisis of Western universities. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 10(1). <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol10/iss1/2>

Castells, Manuel (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.

Castro Gómez, Santiago (2014). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En Zulma Palermo (coord.), *Des/decolonizar la universidad* (pp. 72- 96). Buenos Aires: Del Signo.

Corona Berkin, Sarah (2020). *Producción horizontal del conocimiento*. Bielefeld y Guadalajara: BiUP.

Corona Berkin, Sarah y Kaltmeier, Olaf (coords.) (2012). *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*. Barcelona: Gedisa.

Descola, Philippe (2014). *Die Ökologie der Anderen*. Berlín: Matthes & Seitz.

Feyerabend, Paul (1975). *Against method*. Londres: Verso.

García Canclini, Néstor (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Guadalajara: CALAS.

Kaltmeier, Olaf (2012). Hacia la descolonización de las metodologías: reciprocidad, horizontalidad y poder. En Olaf Kaltmeier y Sarah Corona Berkin (coords.), *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (pp. 25-54). Barcelona: Gedisa.

Kaltmeier, Olaf (2018). *Refeudalización. Desigualdad social, economía y cultura política en América Latina en el temprano siglo XXI* (Colección CALAS, 3). Bielefeld: Bielefeld University Press.

Kaltmeier, Olaf (2020). Horizontal en lo vertical. O cómo descolonizar las metodologías en contextos de extrema desigualdad y de la crisis planetaria? En Inés Cornejo y Mario Rufer (coords.), *Horizontalidad. Hacia una crítica de las metodologías* (pp. 93-122). Buenos Aires: CLACSO.

Mbembe, Achille J. (2016). Decolonizing the university: new directions. *Arts & Humanities in Higher Education*, 15(1), 29-45.

Mecheril, Paul y Klingler, Birte (2010). Universität als transgressive Lebensform. Anmerkungen, die gesellschaftliche Differenz- und Ungleichheitsverhältnisse berücksichtigen. En Lucy Darowska, Thomas Lüttenberg y Claudia Machold (coords.), *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität* (pp. 82-96). Bielefeld: Transcript.

Nancy, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.

Pfaff-Czarnecka, Joanna (2017). Universitäten – als Orte der Heterogenität. En Joanna Pfaff-Czarnecka (coord.), *Das soziale Leben der Universität* (pp. 11-41). Bielefeld: Transcript Verlag.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Sousa Santos, Boaventura (2007). La Universidad en el siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad. *Revista Umbrales*, (15). <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/bolivia/cides/umbrales/15/Umbrales15s.pdf>

Sousa Santos, Boaventura (2011). Epistemologías del Sur. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, (54), 17-39.

Waldenfels, Bernhard (2015). *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

Wallerstein, Immanuel (1991). *Unthinking social science: The limits of nineteenth-century paradigms*. Nueva York: Wiley.

# Creando horizontes de vida

La experiencia organizativa y de liderazgo de comunidades campesino-mineras de Anorí, Colombia. Reflexiones y desafíos para la universidad<sup>1</sup>

*Zayda Sierra, José David Hernández Gandía,  
Hader Calderón-Serna y Margarita Pérez-Osorno*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70e

## **Presentación. ¿Quiénes somos?**

Quienes aquí escribimos venimos de contextos bien diferentes aunque habitamos una región geográfica cercana: la de la cuenca del río Porce, cuyas aguas se abren camino abruptamente por las estribaciones finales de la cordillera central de los Andes colombianos, en la región conocida como Nordeste antioqueño. La vida de tres de nosotros (Margarita, Hader, Zayda) ha transcurrido en el quehacer académico y educativo de la Universidad de Antioquia, en

<sup>1</sup> Este capítulo recoge reflexiones en el marco del proyecto: Minería artesanal, educación y paz territorial: construyendo propuestas creativas a partir del diálogo de saberes con comunidades campesinas y mineras artesanales del Nordeste antioqueño (Amalfi y Anorí), financiado por el Banco Universitario de Programas y Proyectos de Extensión (BUPPE) de la Vicerrectoría de Extensión de la Universidad de Antioquia. Investigador principal: Hader Calderón-Serna, del Grupo de Investigación Uni pluriversidad. Julio 2022 a junio 2023.

la ciudad de Medellín, aguas arriba del río Porce. En cambio, para el otro coautor (José David), la escuela ha sido la de “la vida”, pues creciendo en contexto rural a 4-5 horas de la ciudad, tuvo que abandonar la escolaridad desde época temprana para ocuparse de su supervivencia y la de su familia, debido a la precariedad de ingresos que caracteriza a la población campesina de la región y el país.

Confluimos en septiembre de 2022 en el municipio de Anorí, Nordeste antioqueño, durante la apertura del diploma de extensión en Minería Artesanal, Educación y Paz Territorial, metodología para el diálogo de saberes que venimos construyendo desde la Universidad con comunidades rurales hace más de una década, hacia la creación conjunta de propuestas educativas pertinentes a la diversidad territorial y cultural de los contextos étnicos y campesinos del país, que a su vez contribuya a la transformación de situaciones de inequidad.

Desde el primer encuentro del diploma, José David y demás participantes de Anorí sorprendieron al colectivo de docentes y estudiantes de la Universidad por su liderazgo carismático y el sueño de crear en su región una Zona de Reserva Campesina (ZRC), figura que, como mostraremos más adelante, es esencial para la transformación social del campo colombiano, no solo por proponer una mayor democratización en la tenencia de la tierra, sino también por contribuir al fortalecimiento organizativo, la conciencia ambiental y el reconocimiento de derechos humanos de uno de los grupos poblacionales históricamente más excluidos de Colombia, como es el campesinado. José David, a quien cariñosamente llaman Chávez (abreviación fonética de su nombre), aceptó conversar con nosotros y compartir en este escrito los complejos temas del liderazgo social hacia la creación de la Asociación Campesina del Norte y Nordeste de Antioquia (ASCNA), de la cual es socio fundador y hoy presidente. Esperamos, mediante este diálogo con él y con otros participantes (el diploma continúa en 2023), seguir avanzando de manera colaborativa en la construcción de propuestas educativas

con la Universidad, que sean realmente pertinentes para las comunidades rurales de la región.

### **Contexto: situación de la población campesino-minera en el Nordeste antioqueño**

Comencemos por recordar que Colombia es el tercer país más desigual en América Latina con relación a la distribución de ingresos y acceso a la tierra (Ocampo, 2014; Mejía y Mojica, 2015; OXFAM, 2013). En la mayoría de municipios y veredas rurales, hay una marcada ausencia del Estado (con centros de salud, instituciones educativas, apoyo a proyectos productivos y de vivienda con créditos, carreteras, medios de comunicación). Es también uno de los países con mayor riesgo para líderes sociales que se esfuerzan por cambiar estas condiciones de inequidad (Amnistía Internacional, 2022). El municipio de Anorí, en el Nordeste antioqueño, es expresión del conflicto social histórico que ha existido en el país, producto de intereses en contravía de élites locales, en alianza con compañías extractivas extranjeras, que se lucran de la riqueza mineral, de suelos e hidrográfica del territorio, lo cual contribuye al desplazamiento y empobrecimiento de miles de familias rurales. En la región, algunos habitantes son descendientes mestizos de nativos y esclavizados africanos, que desde tiempos coloniales fueron forzados a laborar en las minas de oro y hoy *barequean* (minería artesanal) su sustento a orillas de los ríos; otras provienen de campesinos colonos expulsados a su vez de otras regiones del país, que han llegado a esta región apartada en busca de oportunidades para mejorar su existencia. En general, la explotación laboral y de recursos del Nordeste antioqueño ha contribuido a la acumulación de capital originario, que permite a las élites convertir a Medellín en capital comercial, manufacturera e industrial de Colombia (Gómez Gómez, 2009; Correa-Restrepo, 2000; Jiménez Meneses, 1998).

En las últimas décadas, la presión del negocio del narcotráfico ha volcado a la población campesina al desmonte del bosque para extender cultivos de plantas de coca (materia prima para la producción de cocaína), cuya siembra y recolección deja mejores ingresos, que la producción de alimentos:

Yo nací en 1983 en el municipio de Cáceres, en la vereda San Pablo, ahí hice mi recorrido de la niñez, ahí en Cáceres estuve durante mis primeros 12 años y ahí me retiré de la educación básica que estaba haciendo, sexto de bachillerato, y me voy hacia el municipio de Tarazá. Ahí en el municipio de Tarazá, desde los 12 años, hago el primer encuentro con las plantas de coca, empecé a recolectar hoja de coca, empecé a hacer parte del cultivo, también cultivando, pero en ese transcurrir hasta los 16 años ya sabía procesar el cultivo de hoja de coca, también en pasta a base de coca (Hernández, 2022a)<sup>2</sup>.

Es importante aclarar que quienes siembran coca no son quienes perciben las ganancias de este lucrativo comercio nacional e internacional. Campesinas y campesinos son el primero y más frágil eslabón en la producción de pasta de coca requerida para su transformación en cocaína, la cual exige costosos laboratorios y químicos, así como transporte sofisticado para llegar al consumidor en ciudades y países de altos ingresos. La guerra contra las drogas, enfocada en el productor y no en el consumidor, ha significado para la población campesina la militarización de sus entornos, la destrucción de los cultivos de coca a través de la aspersión masiva de glifosato que contamina indiscriminadamente aguas, animales y cultivos de pancoger, así como la erradicación forzada de las plantas de coca sin que se ofrezcan alternativas de ingresos, lo cual precariza aún más a la población rural, que termina migrando hacia las ciudades, engrosando los cinturones de miseria urbanos:

<sup>2</sup> Citamos con fecha 24 de septiembre de 2022 el relato de José David Hernández sobre su historia de vida y liderazgo, elaborado durante una actividad de teatro creativo en el marco del diplomado en Minería Artesanal, Educación y Paz Territorial.

Desde ahí salgo desplazado con mi pareja hacia el municipio de Medellín, donde tenemos que sobrevivir realmente una ola de terror, nosotros como campesinos, y esa ola de terror fue que nos tocaba sobrevivir en unas casas sin condiciones, tocaba ir a pedir a La Minorista (centro de comercio de alimentos), tocaba ganarse el sustento diario bajando bultos o subiendo bultos en La Minorista, tocaba ir al Poblado (barrio de élite en la ciudad) a trabajar construcción, levantarse a las 3 de la mañana y acostarse a las 8 de la noche [...] esa era realmente una tragedia (Hernández, 24 de septiembre de 2022).

Quedarse en la ciudad o regresar al campo es el dilema de muchas familias rurales desplazadas, pero, ¿qué posibilidades de labor económica hay en los contextos rurales? El cultivo de coca, el barequeo y la minería a escala pequeña, estigmatizados como “ilegales”, se ofrecen nuevamente como únicas alternativas:

Ya desahuciado de la ciudad, no encontraba realmente un arraigo, hasta que un señor con quien nos conocíamos desde atrás, me hace la invitación de llegar al municipio de Anorí, directamente a la vereda de Santiago. Yo llego con la esposa y mis hijos. Ahí comienzo a trabajar en la recolección de hoja (Hernández, 24 de septiembre de 2022).

El desafío mayor para las familias campesinas con hijos jóvenes es el riesgo, ante la falta de oportunidades educativas y laborales, de que sean reclutados o queden en medio del conflicto armado entre fuerzas estatales, paramilitares y grupos de guerrilla en resistencia, unos y otros luchando por el control del territorio, unos y otros lucrándose del narcotráfico, todos ejércitos conformados por hombres y mujeres jóvenes de origen rural. ¿Qué alternativas proponer?

Ya como socio de la Junta de Acción Comunal, empiezo a liderar todo lo que es el comité de deporte y a organizar a los ‘pelaos’ (jóvenes) en esa vereda. De ahí en adelante soy presidente de Junta, ya una cosa más seria, un liderazgo más serio; ya no era solamente deportivo, sino que también era un liderazgo con la comunidad, representando a la vereda Santiago, donde la gente también empieza a valorar

mi trabajo como líder campesino (Hernández, 24 de septiembre de 2022).

Ante la ofensiva estatal contra los cultivos de coca y la minería artesanal y a pequeña escala, considerados “ilegales”, y en medio de la resistencia del único ingreso que tienen las familias campesinas de esta región, se hace necesario fortalecer la capacidad de incidencia política para pervivir y lograr mínimos derechos. El desafío es cómo lograrlo a través de las mismas organizaciones civiles:

Como que la comunidad se sentía bien representada con mi trabajo y desde ahí también se empieza a trabajar el tema cocalero cuando empiezan los ataques en el municipio de Anorí a todos los cocaleros, en la quema de caletas, en las fumigaciones con glifosato. Y se empieza todo el andamiaje de construir comités ya no solo en la vereda de Santiago, sino en las veredas alledañas donde hay coca. Empezamos a construir todos los comités cocaleros que hoy por hoy tenemos. Más o menos en el 2013, ya empezamos a liderar paros de grandes magnitudes donde somos voceros, y donde yo ya empiezo a tomar vocería en todo lo que tiene que ver con lo agrario, con todo lo que tiene que ver con la minería, donde tomamos la vocería en esos paros. Y empieza “Chávez” a visibilizarse en el municipio de Anorí desde el 2013. En el 2019, pues, soy candidato a la alcaldía (Hernández, 24 de septiembre de 2022).

El esfuerzo asociativo no es fácil, hay altibajos y contradicciones internas, además de no contar con apoyo por parte del Estado y lidiar con el estigma de “ilegales”:

[Para n]osotros, como asociación en el municipio de Anorí, han sido 11 años muy duros porque las asociaciones campesinas no somos apoyadas por el Estado y estamos en fuegos cruzados de grupos armados al margen de la ley, de diferentes temas y diferentes ideologías. Creo que estos 11 años de resistencia nos han dado una luz, y esa luz fue comprender las economías que teníamos: comprender esa economía de la minería y comprender esa economía de la coca. Eso nos ha sostenido en el tiempo. Si no fuera por estas dos economías,

nosotros como asociación no existiéramos; para nosotros no son ilícitas, sino que son informales (Hernández, comunicación personal, 26 de diciembre de 2022).

Los paros de resistencia liderados no han sido para defender el cultivo de coca *per se* o seguir con la actividad minera sin manejo técnico, sino para visibilizar la situación precaria del campesinado, reclamar que haya inversión para mejoras sociales y una transición a cultivos de alimento, y que también se les otorguen títulos mineros (en vez de privilegiarse concesiones extranjeras por el gobierno nacional). Para las familias campesinas asociadas, no hay interés en perjudicar ni la salud de las personas ni el ambiente, que se genera por la destrucción del bosque al expandirse el cultivo de coca y la afectación de los ríos por la minería y el uso indiscriminado de mercurio:

Yo soy uno de los que tengo la visión, y soy organizador de los cocalleros, porque uno habla con ellos, y uno escucha: son poquitos los que quieren tener esos cultivos, los tienen por necesidad. Entonces, nosotros sí, nos visibilizamos mañana o pasado mañana a tener muy baja, muy baja densidad del cultivo, y no solo por nuestros jóvenes sino también allá, que se genera el consumo. Sabemos que con la pasta base que nosotros produzcamos, que se va para otro país, estamos haciendo un daño a la sociedad (Hernández, comunicación personal, 26 de diciembre de 2022).

Igualmente, que existan otras iniciativas y posibilidades educativas y laborales a futuro, en especial considerando la afectación que generan estas actividades extractivas en niños y jóvenes campesinos de la región:

Yo lo dije en una campaña de comunicaciones hace como tres años: la coca es uno de los factores principales de deserción escolar para los niños y jóvenes campesinos; donde hay cultivos de coca hay deserción escolar; donde hay minería hay deserción escolar. ¿Por qué? Porque es muy fácil yo coger la batea, yo con ocho años coger la batea

e irme a sacar un tomín de oro y venderlo en la tarde por cincuenta mil o sesenta mil pesos. O yo de diez años irme para un cultivo y coggerme cinco o seis arrobas de hoja y que el sábado me paguen la semana en cuatrocientos o quinientos mil pesos. Eso es muy fácil, y eso genera deserción. Nosotros estamos de acuerdo que el cultivo tiene que desaparecer del territorio (Hernández, comunicación personal, 26 de diciembre de 2022).

Para encontrar alternativas y visionar otras apuestas, se viene participando en encuentros e intercambios con otras asociaciones campesinas y organizaciones de derechos humanos a nivel regional y nacional. En estos encuentros se aprende y conoce sobre la figura legal de las ZRC y se comienza a tejer el sueño de crear una ZRC en la región de Anorí y vecindades. La primera justificación y solicitud se hace a la Agencia Nacional de Tierras en noviembre de 2021<sup>3</sup>. El objetivo es tener una mejor planeación y gobernanza del territorio, generar los mecanismos para la transición a cultivos legales, el cuidado de las aguas y control de las explotaciones mineras, así como una real participación en la toma de decisiones:

Sabemos que hay unos títulos que mañana o pasado van a entrar a explotar, queremos que la ZRC y nosotros como sociedad civil podamos ser actores principales en las decisiones sobre esos títulos mineros: ¿Cómo se va a explotar el título de ustedes mañana o pasado? ¿Cuáles son las ganancias del territorio? ¿Cómo se irían a invertir las ganancias del territorio? ¿Cómo sería la entrada de ustedes acá? ¿Cómo ustedes entran sin fuerzas militares? ¿Cómo ustedes entran de esta u otra manera para incidir en la transformación del territorio? ¿Cómo se van a legalizar los mineros tradicionales y ancestrales

<sup>3</sup> Solicitud de constitución de la Zona de Reserva Campesina Anorí Polígono 1, en los municipios de Anorí y Campamento, en el departamento de Antioquia. Firmada por representantes de la Asociación Campesina del Norte y Nordeste de Antioquia (ASCNA); la Corporación para el Desarrollo y la Investigación Rural en Antioquia (CODEIR); la Corporación Consejo Mayor Comunitario AZA; y la Asociación Nacional de Zonas de Reserva Campesina (ANZORC). Anorí, noviembre de 2021.

que están adentro de sus títulos? (Hernández, comunicación personal, 26 de diciembre de 2022).

¿Qué es entonces una Zona de Reserva Campesina? ¿Por qué su importancia para el movimiento campesino, no solo de esta región del Nordeste antioqueño, sino del país?

## **Significado de las ZRC en la lucha de comunidades campesinas por sus derechos**

En Colombia, las luchas campesinas durante los siglos XIX y XX por una reforma agraria que les permitiera acceder a la tierra concentrada desde el período colonial en pocas familias; contra la exclusión de la población campesina en decisiones centralizadas y jerárquicas sobre el uso del suelo, las aguas y demás recursos de los territorios; por el bienestar de las familias campesinas y para evitar el ciclo de violencia, masacres y desplazamientos generado por usurpadores de sus tierras, llevaron a que finalmente el gobierno acogiera la creación de Zonas de Reserva Campesina (Ley 160 de 1994), buscando “el fomento y estabilización de la economía campesina; la superación de las causas de los conflictos sociales y la creación de las condiciones para el logro de la paz” (Decreto 1777, 1996). De esta manera, se busca reconocer a las comunidades rurales su participación directa en la planificación de su territorio, “pensado a partir de las particularidades sociales, culturales, políticas, económicas y ambientales que lo componen” (Quijano-Mejía y Linares-García, 2017, p. 227).

Esta figura de ZRC se articula a otras figuras del ordenamiento territorial en Colombia como los Planes de Desarrollo con Enfoque Territorial (PDET); la Zonificación Ambiental Participativa (ZAP); el Ordenamiento Social de la Propiedad Rural (OSPR), los Planes de Ordenación y Manejo de Cuencas Hidrográficas (POMCH) y la conformación de provincias; ha implicado fuertes luchas para su

creación y consolidación en diferentes zonas del país, pues representan de una forma más integral los deseos e ideales de las economías campesinas.

La figura de las ZRC, reglamentada por la Ley 160 de 1994, es un proyecto de ordenamiento social, político, económico y ecológico con una reivindicación política central que tiene como fundamento una aspiración a la vida digna. Las ZRC pretenden ser una parte de la solución a la condición de vulnerabilidad de la población rural colombiana a través del apoyo a la economía campesina y la dignificación de la vida campesina (Mantilla, 2017, p. 38).

No obstante, las ZRC han sido objeto de señalamientos y estigmatización, principalmente por las luchas que se sucedieron a finales de los años 90, lideradas por comunidades campesinas de zonas caleras del Putumayo, Caquetá, Cauca, Sur de Bolívar y Guaviare en contra de los planes para la erradicación de cultivos de uso ilícito adelantados por el gobierno, en donde, además, los cultivos de subsistencia se vieron perjudicados. Ante este choque de intereses entre el gobierno y las comunidades campesinas, las ZRC “materializan la aspiración de los campesinos de desarrollar su economía y participar decisiva y adecuadamente en la economía nacional no solo desde una visión individual, sino dentro de las dinámicas comerciales y regionales de gestión campesina del territorio” (Mondragón, 2003, citado en Fajardo, 2016, p. 59).

Los encuentros nacionales de las Zonas de Reserva Campesina han sido la evidencia más contundente tanto de la estigmatización de la figura, como de la actitud displicente del gobierno, pero también han sido los espacios en donde se han sucedido las narrativas de las luchas campesinas en el país, que recogen manifiestos y declaraciones de aquellas comunidades rurales que de manera histórica han sido desatendidas y discriminadas y que a través de la conformación y declaración de las ZRC siguen buscando una reivindicación de sus derechos:

En medio de los ataques de los sectores aferrados a la tierra y al poder contra el campesinado por su defensa de las ZRC, nos reunimos alrededor de 3800 campesinas y campesinos de los 50 territorios campesinos que defendemos las ZRC, en esta bella e histórica tierra de paz: San Vicente del Caguán, para avanzar en nuestra lucha por la tierra y el territorio, por la Reforma Agraria Integral, por la soberanía alimentaria y la paz con justicia social. Nuestra lucha por la defensa de las Zonas de Reserva Campesina, reanimada a partir del Primer Encuentro Nacional de Zonas de Reserva Campesina de 2010 en Barrancabermeja, continúa en este encuentro con un mensaje contundente al gobierno nacional, a los terratenientes, al gran capital nacional e internacional, a quienes les decimos que continuamos y continuaremos defendiendo las Zonas de Reserva Campesina, porque son una alternativa para que por fin tengamos un acceso seguro a la tierra, para que podamos permanecer en los territorios que hemos ordenado, conservado, para mantener nuestros modos de vida y preservar nuestra cultura, nuestra economía y nuestras formas organizativas (Asociación Nacional de Zonas de Reserva Campesina [ANZORC], 2013).

Las ZRC se constituyen, entonces, como un espacio natural de oposición que realizan los movimientos sociales que protegen la vida, el territorio y la gobernanza en contra de los intereses de un gobierno hegemónico que privilegia los afanes desarrollistas y neoliberales de la inversión extranjera directa a través de economías extractivistas y depredadoras, que se concretan en megaproyectos industriales, mineros y de grandes infraestructuras y que, además, se instalan en los territorios desconociendo los intereses locales, generando a su paso desplazamientos, asesinatos, desapariciones, masacres y toda clase de violación de derechos humanos, sociales y ambientales. En respuesta a ello, la creatividad de las comunidades emerge desde diferentes aristas, que van desde la apropiación y defensa de los derechos consagrados en las diferentes leyes hasta la generación e impulso de proyectos locales colaborativos que fortalecen las economías propias con criterios de sustentabilidad social y ambiental.

La vida digna que reivindican los ciudadanos y ciudadanas rurales que defienden el proyecto de las ZRC implica una relación con la tierra que trasciende la concepción desarrollista de la tierra como simple medio de producción y que, por lo tanto, propone alternativas innovadoras para la resolución de dichos conflictos (Mantilla, 2017, p. 59).

Revisando la figura de ZRC, vemos que, si bien emerge en contextos locales, refleja también esfuerzos del movimiento campesino a escala internacional como los de la Vía Campesina, cuyos esfuerzos de más de 30 años de diálogo, discusión y exigencias en los distintos países finalmente se concretan en la *Declaración de los Derechos Humanos de pobladoras y pobladores campesinos y rurales* aprobada por la Asamblea de las Naciones Unidas en el año 2018 (Hubert, 2019). 121 países votaron a su favor. El gobierno colombiano, de carácter conservador, se abstuvo para su firma; se espera que el gobierno elegido en 2022, más progresista, la suscriba. Llegar a su implementación en los distintos países será una tarea larga y difícil, pues va en contravía de poderosas élites y capitales que se lucran del empobrecimiento de la fuerza laboral rural y de sus territorios. Ello explica el estigma y las dificultades que atraviesan las solicitudes de la población campesina de crear las ZRC y otras iniciativas orientadas a mejorar su bienestar.

Primero, con la minería ancestral y tradicional, nosotros nos hemos pensado en un futuro como ZRC en hacer, primero que todo, la exoneración ambiental del municipio, mirar en qué áreas se puede ubicar todo el tema minero del municipio, que podamos comprender ese tema de minería ancestral y tradicional en nuestro territorio con la ZRC sin hacer afectaciones ambientales, que sabemos que sí se puede lograr, que sí se puede hacer, que no es sino ser juiciosos en el tema ambiental y en el tema de recuperación. Con el tema de la gran minería y de la minería a gran escala es más complejo, un poco. Pero, es más, ya venimos tocando temas con algunos titulares mineros (Hernández, comunicación personal, 26 de diciembre de 2022).

Aquí es donde, desde la Universidad de Antioquia, esperamos aprender y contribuir a esta intención que vienen impulsando líderes como José David para el municipio de Anorí y sus vecindades, con respecto al reconocimiento de una Zona de Reserva Campesina en este territorio lleno de posibilidades. ¿Qué nos enseñan, entonces, las luchas por las ZRC? Un aspecto central: que no se quedan solamente en el marco legal o “letra muerta”, para convertirse, en cambio, en un proyecto de vida de bienestar campesino que pueda interactuar de manera respetuosa con la naturaleza en un futuro cercano.

Al final, la posibilidad de que a mediano o largo plazo se concrete la Zona de Reserva Campesina en Anorí y sus vecindades será mérito de las comunidades que siguen incansablemente este sueño. ¿Y, entonces, con qué cuenta el municipio de Anorí y sus vecindades para lograrlo? Desde nuestro acercamiento como Universidad, a través de encuentros, opiniones, hechos e historias con participantes de asociaciones diversas<sup>4</sup>, vemos que, si bien ha sido un territorio golpeado por la violencia, es también un territorio con propuestas creativas en un marco de paz, en defensa de lo que les ha permitido subsistir como habitantes de una ruralidad olvidada, excluida y atacada por el Estado como “ilegales”, pero con un esfuerzo por transformar su realidad.

En este sueño, a manera de un tejido, se van hilando nuestros aportes como Universidad, a través de un ejercicio colectivo de reflexión permanente desde las diferentes unidades académicas que aquí confluimos. Como Universidad no hemos llegado a los territorios a marcar relaciones verticales con las personas, por el

<sup>4</sup> En el diploma de extensión participan jóvenes y adultos representados y representantes de organizaciones como: la Asociación Campesina del Norte y Nordeste de Antioquia (ASCNA); la Asociación de Barequeros de Porce-La Florida (Amalfi); la Asociación de Barequeros Río Porce Amalfi; la Asociación de Mineros de Anorí; los Consejos Municipales de la Juventud de Amalfi y Anorí; la Plataforma de Juventud de Anorí; la Mesa de Víctimas de Anorí; la Asociación de Productores Piscícolas, Agropecuarios y de Turismo de Anorí y Juntas de Acción Comunal de las veredas Paraje Tacamocho, Bolívar y Medias Faldas.

contrario, nos hemos acercado de manera tímida y curiosa con un deseo de compartir, pero sobre todo de aprender. Esto, a su vez, ha generado ambientes de confianza y reciprocidad para explicarnos las formas en que vemos el mundo y confluir en temas como la minería artesanal (formas de hacerla segura en términos ambientales y de salud), la agroecología, la educación y la paz territorial, los derechos humanos, el liderazgo compartido entre géneros y generaciones, las propuestas creativas a partir del diálogo de saberes en contextos campesinos y mineros, entre otros, que contribuyan a los propósitos de la ZRC.

## **Aprendizajes y reflexiones para la Universidad**

En escritos anteriores (Sierra, Calderón y Porras, 2022; Sierra et al., 2021), hemos venido compartiendo el esfuerzo de nuestro colectivo de la Universidad de Antioquia por crear programas universitarios pertinentes a las demandas actuales de las diversas poblaciones rurales, que reconozcan sus saberes y derechos, y contribuyan a su reclamación de reparación histórica. Somos docentes de distintas dependencias académicas (Educación, Ciencias Sociales, Salud Pública, Ingeniería, Instituto de Estudios Regionales, entre otros), para quienes ha sido un reto no solo el diálogo transdisciplinar, sino también con las organizaciones sociales con quienes hemos venido construyendo la propuesta curricular del pregrado Pedagogía en Ruralidad y Paz, que obtuvo el registro calificado por el Ministerio de Educación Nacional, en julio de 2022 (ver justificación y plan de estudios en Sierra y Calderón, 2021).

Somos conscientes de que, todavía, gran parte del saber académico se ha construido a espaldas de las realidades de las poblaciones menos privilegiadas, lo cual ha dificultado abordar críticamente interrogantes sobre para qué y para quién es el conocimiento que se imparte y las investigaciones que se realizan (Castro-Gomez, 2000; Lander 2000, Fals Borda y Mora-Osejo, 2004). Ello nos implica

transformar el fraccionamiento disciplinar y el mensaje fuertemente heredado de la academia angloeuropea sobre conocimientos “superiores” contra saberes “inferiores” y “populares” de los pueblos indígenas, afrodescendientes y campesino-mestizos. Problemáticas actuales como el crecimiento sin límite, el capitalismo salvaje, las desigualdades, los derechos humanos, el militarismo, las migraciones, el riesgo de la vida para las poblaciones rurales y, en general, para todo el planeta se siguen abordando de manera fragmentaria en distintos programas académicos.

Anorí y otros municipios del Nordeste antioqueño serán una de las regiones en la que estaremos abriendo convocatoria a treinta estudiantes en el programa Pedagogía en Ruralidad y Paz en 2023; de allí la importancia del diploma de extensión que venimos realizando, para propiciar un diálogo con sus pobladores y un mejor acercamiento a este contexto rural, caracterizado actualmente por una economía extractivista cocalera y minera, de la cual sabíamos poco. Las propuestas creativas de sus participantes por un mejoramiento ambiental y la preservación del bosque, amén de iniciativas productivas para la transición económica, nos exigen prepararnos en lo temático y metodológico, reconociendo esfuerzos previos realizados por la ASCNA en la preparación de futuros liderazgos:

Las estrategias son las escuelas. Nosotros cada año hacemos dos o tres escuelas (de formación de líderes), que nos participan veinte o treinta presidentes de juntas, líderes o personas que van a esas escuelas. Las escuelas se comprenden de tres días. Conjugamos el tema organizativo con aprendizaje en juegos. No solamente es un taller cuadriculado, de que vamos es a esto y a esto, sino que también las enseñanzas las hacemos en prácticas de juegos, y de ahí vienen saliendo y surgen los nuevos liderazgos de la asociación. Todo lo hacemos en vía de participación. Las cuatro líneas más que trabajamos nosotros, si es en Campamento y Anorí, son el tema cocalero y el tema minero, que son dos líneas gruesas nuestras; se trabaja sobre ZRC, mostrando otras situaciones de ZRC que ya hay en el país; y se trabaja el tema de mujer y género [...].

[...] En este momento, en la Asociación están enfocados en una escuela solamente de jóvenes, para empezar a fortalecer el tema del liderazgo joven, que son los que tomarían las riendas de la Asociación en unos años. Están pensando en una escuela de comunicaciones en algún punto estratégico de Anorí o Campamento con aproximadamente unos cincuenta o sesenta jóvenes campesinos. Lo de comunicaciones y el deporte es por la atracción: los jóvenes se atraen por las cámaras, los jóvenes se atraen por el deporte. La idea es cómo les mostramos algo a los jóvenes campesinos atractivo; que ellos digan sí paga ir a la escuela. Entonces, cómo aprenden a usar ellos el celular en otra situación no solamente para ver TikTok, sino que también el celular sea una herramienta para ellos tomar una foto, hacer un video, editar un video; o sea, de comprender los jóvenes que la asociación no solamente es paros y marchas, que ahí hay otras cosas interesantes (Hernández, comunicación personal, 26 de diciembre de 2022).

Son muchos más los aprendizajes para resaltar de este diálogo, que hoy relatamos con uno de sus líderes, pero que también incluirá a otros participantes. Esperamos, así, afianzar nuestros propios aprendizajes desde la educación popular, que creativamente se ha venido construyendo por los sectores excluidos a lo largo y ancho de América Latina, tratando de reconfigurar el tejido social, dándole una unidad e identidad a la educación desde los sectores populares. Mejía (2013) resume, así, los lugares en los cuales la educación popular ha irrumpido creativamente:

- ✓ *Recuperación de la vida cotidiana como escenario central de la vida del ser humano.* En forma crítica, la educación popular le devolvió al sujeto y a su accionar un lugar en la construcción de su historia completa, diseñando procesos metodológicos que permitan tener en la vida cotidiana un lugar de referencia. Así, busca posibilitar a los sectores populares que afirmen su individualidad y deconstruyan la identidad que se les otorga para construir la propia con elementos de

autoexpresión y autoconciencia, como camino hacia la autonomía y la recreación de una vida con sentido.

- ✓ *Reconstruir la idea de la política existente.* Aunque reconoce la importancia y necesidad de la organización, la educación popular no insiste en la premura de la organización política, sino que busca trabajar más a fondo las condiciones para que realmente se generen nuevas formas de hacer política en favor de los bienes comunes.
- ✓ *Educación popular como menoscabo del poder tradicional.* A partir de una mirada crítica del poder, desde la educación popular se plantea que los problemas del poder no se resuelven solamente atacando el Estado y las clases dominantes, ni con la sola conciencia de la necesidad de cambio, sino que es necesario un combate más a fondo con la prefiguración y el uso social del poder en la sociedad y en los sujetos agentes de esos procesos.
- ✓ *Romper la exclusión entre el trabajo manual y el trabajo intelectual.* Durante mucho tiempo se cayó en una posición excluyente y maniquea de separar el saber erudito y el saber popular. Desde la educación popular se ha buscado construir un puente que permita establecer nexos entre saberes menos sistemáticos y los procesos del conocimiento mucho más sistemáticos, “es un ejercicio en el cual se reconoce el derecho a que cada actor colectivo cuente su historia, devolviéndole a los sectores populares, no solo la capacidad de ser constructores de su historia, sino la de ser sus cronistas; avanzando en la construcción de vida con sentido, regresando sus textos no como verdades acabadas sino como caja de herramientas” (p. 74).
- ✓ *Hacia un conocimiento más integral.* La educación popular ha tenido que construir herramientas muy precisas para tratar de mostrar la validez y pertinencia de otras formas de

conocimiento y de producción del saber –sensible, afectivo, intuitivo, religioso, práctico– que se generan a partir de prácticas sociales situadas y procesos de investigación acción participativas, y que llevan a una situación de identidad en la acción, en cuanto les permite ubicar su participación en la construcción del mundo a partir del trabajo realizado y dignificado.

- ✓ *Hacia la creación y la construcción de lenguajes propios.* Las nuevas dinámicas sociales les han permitido a los actores populares preguntarse por los espacios socialmente ocupados en sus quehaceres, por la manera cómo los ocupa y cómo se interrelacionan con ellos. Ese encuentro entre su acción y su interioridad es lo que le va a permitir construir su proyecto y ponerse en un proceso en el cual opta por unas maneras precisas de intervención en ese mundo concreto que le tocó vivir, para transformarlo.
- ✓ *La autogestión: un encuentro del individuo y la sociedad.* En el trabajo popular y en la educación popular se ha ido labrando la idea de autogestión hacia la toma de decisiones y el control de los procesos que agencian. Socialmente se avanza también hacia la construcción de organizaciones basadas en la autogestión, de tal manera que hagan más real la democracia participativa y directa por medio de la gestión real de autoridad en la comunidad y en los núcleos organizados en ellas. Pero hoy día no basta con gestionar el poder, se hace necesario iniciar procesos productivos que también permitan reproducir condiciones materiales y culturales en la forma más digna posible. Por eso, un reto urgente en la gestión del mundo popular es “agudizar la imaginación a fin de construir las nuevas organizaciones coherentes con el momento histórico que defiendan sus intereses y permitan reconocer nuevas luchas en los cambios que la época impone.

Esto requiere de mucha imaginación y creatividad porque la tentación de lo viejo siempre acecha” (p. 76).

## Conclusiones

La crisis planetaria climática, de desequilibrio económico, migraciones forzadas y violaciones de derechos humanos y de la naturaleza nos convocan a replantear visiones unilineales de historia, progreso y creatividad, para mirar la correlación (en gran parte, negativa) entre diversas sociedades y acciones humanas. ¿Cómo abordar y responder a estos desafíos?

Diversas epistemologías del sur nos invitan a: 1) hacer visible lo que ha sido invisible; 2) sustituir el futuro vacío por otras posibilidades de la realidad presente; 3) reconocer formas alternativas de conocer y trabajar con grupos oprimidos en igualdad de condiciones; y 4) promover la inteligibilidad mutua entre experiencias del mundo disponibles y posibles (Santos, 2012). Desde esta perspectiva, presentamos en este capítulo la experiencia organizativa y de liderazgo de comunidades campesino-mineras de Anorí (Nordeste antioqueño, Colombia) para resistir a la violencia y el desplazamiento generados por distintos intereses nacionales e internacionales en la extracción masiva de oro en sus territorios y el monocultivo de la coca. Igualmente, presentar su esfuerzo hacia la reconstrucción del tejido social a través de la creación de asociaciones campesinas y el reconocimiento del territorio como ZRC. Comprender el devenir de las ZRC en Colombia, consideramos, contribuye a repensar la creatividad y la educación desde los movimientos sociales. ¿Cómo ha sido su historia, por qué su estigmatización? ¿Qué dicen hoy sus lideresas y líderes para insistir en esta figura legal y así resistir y crear nuevas posibilidades de existencia? ¿Cuál es su papel en propuestas de sostenibilidad ambiental y equidad social en una región cuya población –paradójicamente– se autodefine por su tradición no solo agraria sino también minera?

Visibilizar y analizar la experiencia de un movimiento social campesino en Colombia, como la ASCNA, es hacer lo que Boaventura de Sousa Santos llamó “sociología de las emergencias”, algo especialmente interesante porque “significa trabajar sobre el futuro: entendiendo el futuro como el presente incumplido, visibiliza y valoriza las aspiraciones de los movimientos sociales” (Mantilla, 2017, p. 150).

Retomando aprendizajes en investigación acción participativa (Fals Borda, 1985) y la educación popular o epistemologías de la práctica (Mejía, 2013; 2022), hemos compartido los esfuerzos que venimos construyendo desde la Universidad de Antioquia hacia la creación e implementación de la propuesta educativa Pedagogía en Ruralidad y Paz (Sierra y Calderón, 2021), en diálogo e interacción con líderes, lideresas y participantes del movimiento social campesino en Colombia. Esperamos contribuir desde esta experiencia a la pregunta sobre “la práctica creativa como fuerza social e innovadora”, a la cual nos convoca este libro.

## **Bibliografía**

Amnistía Internacional (febrero de 2022). Informe sobre defensores de derechos humanos en Colombia. <https://www.amnesty.org/es/wp-content/uploads/sites/4/2023/04/WEBPOL1056702023SPANISH-2.pdf>

Asociación Nacional de Zonas de Reserva Campesina [ANZORC] (25 de marzo de 2013). Declaración política del III Encuentro Nacional de Zonas de Reserva Campesina. <https://prensarural.org/spip/spip.php?article10503>

Castro-Gómez, Santiago (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. En Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-163). Buenos Aires: CLACSO-Unesco.

Correa-Restrepo, Juan Santiago (2000). Minería y comercio: Las raíces de la elite antioqueña (1775-1810). *Memoria y Sociedad*, 4(8), 65-87.

Escobar, Arturo (1998). *La invención del Tercer Mundo: Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Norma.

Escobar, Arturo (2007). Worlds and knowledges otherwise. The Latin American modernity/coloniality research program. *Cultural Studies*, 21(2-3), 179-210.

Fals Borda, Orlando (1985). *Conocimiento y poder popular: lecciones con campesinos de Nicaragua, México y Colombia*. Bogotá: Siglo XXI.

Fals Borda, Orlando y Mora-Osejo, Luis Eduardo (2004). La superación del Eurocentrismo: enriquecimiento del saber sistémico y endógeno sobre nuestro contexto tropical. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 2(7), 1-7.

Fajardo, Karen (2016). *Las zonas de reserva campesina como estrategia de reconocimiento social* [Tesis de pregrado]. Universidad de la Salle.

Glăveanu, Vlad y Sierra, Zayda (2015). Creativity and epistemologies of the South. *Culture & Psychology*, 21(3), 340-358.

Glăveanu, Vlad et al. (septiembre de 2019). Avances en la teoría e investigación de la creatividad: Un manifiesto sociocultural (Zayda Sierra, trad.). *Unipluriversidad*, 19(1), 97-106.

Gómez Gómez, Mauricio (2009). Minería, geografía y sociedad en el río Porce: Amalfi y Anorí entre 1850 y 1900. *Historia y Sociedad*, (16), 165-186. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/23510>

Hubert, Coline (2019). *La Declaración de la ONU sobre los derechos de los campesinos y las campesinas: instrumento de lucha por un futuro común*. Ginebra: CETIM.

Jiménez Meneses, Orián (1998). Los amos y los esclavos en el Medellín del siglo XVIII. *Historia y Sociedad*, (5), 119-133.

Lander, Edgardo (2000). ¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién? Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónicos. En Santiago Castro-Gómez (coord.), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (pp. 49-70). Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

Mantilla, J. Carlos (2017). *Vida digna: hacia un horizonte normativo para el desarrollo humano de la Colombia Rural* [Tesis de doctorado]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/34461?locale-attribute=pt>

Mejía, Marco Raúl (2013). Educación popular una fuerza creativa desde los sectores populares. *Revista Educación y Pedagogía*, 3(7), 59-77. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeypp/article/view/17042>

Mejía, Marco Raúl (coord.) (2022). *Investigar desde el Sur. Epistemologías, metodologías y cartografías emergentes*. Bogotá: Planeta Paz y Ediciones Desde abajo.

Mejía, Miguel y Mojica, Jennifer (2015). *Conocimientos necesarios sobre las tierras rurales en Colombia*. Bogotá: Oxfam.

Ocampo, José Antonio (2014). *Misión para la transformación del campo. Saldar la deuda histórica con el campo. Marco conceptual de*

*la Misión para la Transformación del Campo*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación.

Oxfam (2013). *Divide y comprarás. Una nueva forma de concentrar tierras baldías en Colombia*. Bogotá: Crece y Oxfam.

Quijano-Mejía, Claudia y Linares-García, Johana (2017). Zonas de Reserva Campesina: territorialidades en disputa. El caso del Valle del río Cimitarra. *Prospectiva*, (24), 225-251.

Santos, Boaventura de Souza (2012). Public sphere and epistemologies of the South. *Africa Development*, 37(1), 43-67.

Sierra, Zayda y Calderón, Hader (coords.) (2021). *Pedagogía en ruralidad y paz* [Documento maestro para la creación del programa de pregrado]. Facultad de Educación y Facultad Nacional de Salud Pública, Universidad de Antioquia.

Sierra, Zayda; Calderón, Hader y Porras, Hernán (2022). Derechos humanos de campesinas, campesinos y otros pobladores rurales: ¿cómo contribuir con su implementación desde la universidad? En Marinez Cargnin-Stieler et al. (coords.), *Terra como principio educativo II* (pp. 250-278). São Leopoldo: Oikos.

Sierra, Zayda et al. (2021). Human rights and peasant people. En Vlad Glăveanu (coord.), *The Palgrave Encyclopedia of the Possible* (pp. 1-13). Londres: Palgrave Macmillan.



# Creatividad colaborativa en el espacio público y flujos artísticos radicales del Sur al Norte

De sandinistas y zapatistas al Occupy Wall Street

*Wilfried Raussert*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70f

## **Introducción**

Este artículo explora la movilidad de las ideas y prácticas artísticas dentro de las Américas y analiza las colaboraciones entre artistas del Sur y del Norte. En particular, examina colaboraciones artísticas entre artistas de Panamá, Nicaragua, México y Estados Unidos que adoptan una estética radical que define el arte como herramienta para el cambio social. De qué manera estos artistas desafían la esfera pública mediante la práctica del arte en el espacio público es *la pregunta* que guía el análisis. Este artículo guía al lector a través de diferentes periodos históricos y zonas geopolíticas de las Américas en las que la producción artística en el espacio público se ha manifestado como expresión creativa del pensamiento político y social en el siglo XX. El texto se centra en diferentes flujos transversales de creatividad colaborativa y producción artística en el espacio público, con énfasis en América Latina como fuente de inspiración e influencia para la protesta y la resistencia en el norte del

hemisferio americano (Urry, 2007; Tufekci, 2017). En concreto, el texto conduce al lector desde sus orígenes en el muralismo mexicano hasta el arte callejero colaborativo en el movimiento sandinista, pasando por movimientos de protesta más recientes como *Occupy Wall Street*, que también han afectado especialmente al norte de Estados Unidos. El objetivo del artículo es mostrar la continuidad del arte callejero colaborativo como forma de protesta en diferentes oleadas históricas de resistencia contra las estructuras de poder hegemónicas e imperialistas y las políticas y economías neoliberales, y la importancia de la creatividad colaborativa como factor clave en estos movimientos artísticos sociales.

Cuando Diego Rivera colaboró con Thelma Johnson Streat en el mural *Unidad Panamericana* en San Francisco, lo hizo en el contexto de una forma de imaginar las Américas centrada en gran medida en Estados Unidos. La visión de Rivera, sin embargo, intentaba mediar las visiones del sur y del norte del hemisferio (Flores, 2013). El mural se presentó en la Exposición Internacional Golden Gate de Treasure Island en 1940. En su intento de inclusividad, la *Unidad Panamericana* negoció las dos vertientes utópicas que había en las Américas y creó un imaginario más amplio de “América”. Fuera de América Latina, el término “América” suele evocar imágenes únicamente de la América estadounidense, pero tanto el término inglés como el español han funcionado históricamente como significantes respecto a las nociones de utopía e independencia en particular. Según Quijano y Wallerstein (1989), las diferencias entre América del Sur y del Norte radican en las conceptualizaciones utópicas: la “utopía de la igualdad social y la libertad” de América del Norte y la “utopía de la reciprocidad, la solidaridad y la democracia directa” de América Latina (pp. 556-557). El anhelo de Rivera de concebir una modernidad más inclusiva preparó el camino para sus visiones panamericanas, que superan la división Norte-Sur en murales como el de San Francisco. Susana Pliego Quijano (2013) afirma que Rivera exploró nuevas fronteras con las que asoció esperanzas de progreso humano (p. 59).

La obra de Rivera también es paradigmática no solo de la colaboración artística, sino también de los flujos artísticos radicales desde el sur hacia el norte en las Américas. Fernando Coronil (2011) observó que “arrastrada por los vientos de la historia que avivan viejas llamas y suscitan nuevas luchas, América Latina se ha convertido en un tejido diverso de sueños utópicos colectivos” que se vinculan a la negociación de las temporalidades. “El diálogo entre el pasado y el futuro que informa la lucha actual”, escribe, “ha desafiado las concepciones parroquiales de la universalidad y ha generado intercambios globales sobre mundos reimaginados [que] ahora unen el Sur y el Norte” (pp. 263-264). Sin embargo, Coronil advierte que estas “nuevas imaginaciones pueden ser cooptadas o aplastadas” (p. 264), dadas las estructuras de poder desiguales en las que se han producido dichos fenómenos.

Centrándonos en la movilidad de las ideas y prácticas artísticas dentro de las Américas, analizamos aquí las colaboraciones entre artistas de Panamá, Nicaragua, México y Estados Unidos, vinculados por la forma en que ponen una estética radical al servicio del cambio social en su arte. Como sugiere John Urry (2007) en un plan para el estudio de la movilidad, “el giro [a los estudios sobre la movilidad] conecta los análisis de las diferentes formas de viaje, transporte y comunicación con las múltiples formas en que la vida económica y social se realiza y organiza a través del tiempo y de diversos espacios” (p. 6). Al definir el giro de la movilidad como “posdisciplinario”, Urry no solo se refiere al potencial transdisciplinario de un enfoque en los estudios de movilidad, sino que también destaca “cómo todas las entidades sociales, desde un solo hogar hasta las corporaciones a gran escala, presuponen muchas formas diferentes de movimiento real y potencial” (p. 6). La movilidad, tal y como se explora aquí, se centra en la colaboración de artistas de diferentes nacionalidades que se unen en proyectos específicos para el lugar con un alcance tanto local como global.

Mi enfoque se basa en el supuesto de que “la acción creativa es en todo momento relacional. No hay ninguna forma de creatividad

humana que no dependa de la interacción o los intercambios directos, mediados o implícitos” (Glăveanu et al., 2019, p. 2). Como subrayan, además, los autores del campo de la teoría de la creatividad, “colaboramos, competimos y nos apoyamos en otros en la producción de novedades significativas” (p. 3). La creatividad colaborativa subyace en muchas prácticas del mundo social y artístico. Con referencia a la práctica del arte público en las Américas, parece importante señalar que la práctica artística colaborativa siempre puede volver a los inicios utópicos de imaginar nuevos órdenes sociales en el nuevo mundo. Esto también puede explicar por qué la colaboración creativa tiene una posición tan fuerte en la práctica artística de las Américas en general. La forma en que los artistas desafían y cambian la esfera pública mediante la práctica del arte en el espacio público es el principal interés de investigación del análisis que nos ocupa. Como argumento, revisar la acción creativa colaborativa en el espacio público también significa volver al patrón fundacional de estructuración del espacio en el hemisferio americano: la cuadrícula.

La cuadrícula se considera la estructura arquitectónica y urbana fundacional para colonizar y organizar el espacio en las Américas con fines de construcción y expansión de la comunidad. En palabras de Richard Sennett (1991), “parecía que solo la imposición más arbitraria podía domar la inmensidad americana: una cuadrícula interminable y sin límites”. La cuadrícula “parecía dejar el espacio sin sentido” (p. 57). Sin embargo, la cuadrícula tiene un enorme poder para configurar lo social en términos espaciales. Funcionando tanto horizontal como verticalmente, soporta la expansión del territorio así como la extensión de la arquitectura. En gran medida, la cuadrícula ha dado forma a la conquista espacial de las Américas y ha dictado estructuras urbanas de jerarquía, división y marginación. La presencia de la cuadrícula como utopía urbana moderna se extiende de sur a norte y de este a oeste en el hemisferio americano (Rama, 2002). Como sostiene Olaf Kaltmeier (2011), la cuadrícula latinoamericana tiene “un papel estratégico para la colonización del

espacio” (p. 5). La cuadrícula en América tiene una gran importancia en el diseño urbano y arquitectónico, desde los bloques rectangulares que marcan ciudades como Chicago y Nueva York hasta sus rascacielos (Sennett, 1991, p. 52). Tanto en América Latina, donde la cuadrícula ya tenía una historia precolombina, como en Norteamérica, la cuadrícula se convirtió en una herramienta para colonizar el espacio e instalar la hegemonía blanca (pp. 6-7). Con referencia a Estados Unidos, Richard Sennett sostiene que la cuadrícula sirve como fuerza de expansión. Aunque se refiere a la expansión hacia el oeste y al imperialismo, yo añadiría que funciona como una estructura móvil y repetible para la expansión horizontal y vertical y como un dispositivo de encuadre para la creatividad colaborativa en el espacio público y virtual. El acceso al espacio virtual refleja ciertamente las divisiones de poder entre el norte y el sur globales, pero al mismo tiempo facilita vínculos más fuertes, intercambios más rápidos y proyectos de participación mutua entre ambos. Esto vincula varios espacios públicos en la red y convierte la esfera pública en un complejo de múltiples capas y emplazamientos más allá del control local o nacional. El espacio público se ha convertido en algo fluido, multidispuesto y difícil de controlar por actores individuales (cf. Bauman, 2000).

En la nueva era de los medios de comunicación, la red adopta una nueva extensión virtual. Como explica Zeynep Tufekci (2017):

[a]hora parece que todo lo político es personal, ya que la política del movimiento se experimenta en entornos que combinan múltiples contextos, desde lo personal hasta lo político, todo ello homogeneizado porque múltiples audiencias, que de otro modo podrían estar separadas por el tiempo y el espacio, están todas en la misma página de Facebook (p. 272).

Las redes de internet construyen nuevas y poderosas estructuras reticulares que conectan múltiples lugares a larga distancia, controlando y canalizando el flujo de información, pero también revelando brechas y fisuras en sus estructuras, las mismas que abren

espacios para actos de divergencia, disidencia y discurso contrahegemónico. Al mismo tiempo, los gobiernos se han dado cuenta del reto que suponen las prácticas tecnológicas digitales. En respuesta, han desarrollado medidas para contrarrestarlas, endureciendo las estructuras de la red mediante bloqueos y censura.

Mientras que en el siglo XIX los flujos y las movi­lidades dentro de la red se producían sobre todo a través de los ferrocarriles, los telégrafos y los periódicos, en el siglo XX se impusieron el teléfono, la radio, el cine y la televisión. A principios del siglo XXI, la tecnología digital, los nuevos medios de comunicación y la creación de redes –con la ayuda de computadoras, teléfonos inteligentes e internet– configuran los flujos y la censura de la información. Los nuevos medios de comunicación han puesto de manifiesto que la esfera pública no es uniforme y que el espacio público es cada vez más multicapa (Tufekci, 2017, pp. 5-6). Por lo tanto, los cafés y salones que Jürgen Habermas (1989) imaginó en su día como el lugar en el que surgía la esfera pública en la discusión racionalista no son ahora más que una pequeña pieza en el rompecabezas de las redes sociales reales y virtuales. El público se ha vuelto plural, y se compone de muchos “contrapúblicos” que se oponen al discurso hegemónico (cf. Fraser, 1990).

## **El proyecto del mural revolucionario sandinista**

Al ocupar o invadir el espacio público, las prácticas artísticas exigen una renegociación de la esfera pública. En *On the Political*, Chantal Mouffe (2005) aboga por una “vibrante esfera pública ‘agónica’ de contestación en la que puedan confrontarse diferentes proyectos políticos hegemónicos” (p. 3). Esta esfera pública hace improbable la resolución de conflictos por medio de un acuerdo racional, pero “reconoce, no obstante, la legitimidad” de la oposición (p. 52). Un ejemplo fundamental de la práctica artística radical en el espacio público en crisis es, sin duda, el proyecto de murales

revolucionarios sandinistas en Nicaragua de la década de 1980. Como señala David Kunzle (1995), “el movimiento muralista nicaragüense forma parte de un renacimiento global del arte en los muros públicos” (p. 55). La influencia del muralismo político latinoamericano practicado por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros es innegable, así como las influencias de las prácticas artísticas precolombinas. Se puede decir que “América Latina, y México en particular, asumieron el papel principal en el establecimiento del muralismo como arte público central en el hemisferio americano durante el siglo XX” (Raussert, 2020, p. 402). Sin embargo, con el proyecto del mural revolucionario sandinista nos encontramos con un movimiento artístico en el que el istmo representó la fuerza propulsora geopolítica central. Si bien era específico para el lugar, establecido principalmente en Managua, la capital de Nicaragua, era sobre todo un enfoque internacionalista del arte en las calles que valoraba la creatividad colaborativa entre artistas locales e internacionales.

Como dice Lancaster Wright (2018), “Nicaragua comenzó a experimentar un crecimiento en todas las áreas de su cultura, alfabetización y economía, todo ello mientras luchaba contra fuerzas externas para solidificar la insurrección sandinista” (p. 5). Un primer impulso vino de Panamá. A los dos meses de la insurrección de la revolución sandinista, en julio de 1979 –una revolución dirigida a recuperar el control gubernamental tras la colonización, una guerra civil y una dictadura opresiva–, la brigada panameña Felicia Santizo, que se había inspirado en los muralistas chilenos, emigró a Nicaragua para unirse al proyecto de cambio social, alfabetización y práctica de arte político en el espacio público. Los murales creados por la brigada Felicia Santizo de Panamá representaron un ejemplo para un imaginario profundamente revolucionario de la práctica artística y el mensaje político. Y surgieron de la acción pictórica colaborativa, enfatizando las ideas de comunicación, intercambio y solidaridad como base de la creatividad artística.

Estos murales mostraban un alto nivel de actitud militarista que apoyaba la idea del cambio social a través de la expresión pictórica. También captaron la atención inmediata de los funcionarios estadounidenses que apoyaban el movimiento de la Contra en Nicaragua. La lucha por los mensajes políticos en las calles ejemplificó que el espacio público en Nicaragua se había convertido en una zona de combate intelectual, político y artístico. Muchos artistas de América Latina, Europa y, en particular, de Estados Unidos, viajaron a Nicaragua para apoyar la causa sandinista y oponerse al intervencionismo estadounidense. Los temas dominantes fueron la lucha por la alfabetización, el amanecer de un nuevo orden social (expresado a través de temas centrados en niños), la propia insurrección sandinista y sus los héroes (Kunzle, 1995, pp. 8-12).

Esto también incluyó una revisión y contestación de la masculinidad y la feminidad en el discurso público. Mientras que los murales patrocinados por el gobierno siguieron haciendo hincapié en los arquetipos de la maternidad y la feminidad, los murales encargados por la Asociación de Mujeres Nicaragüenses (AMNLAE) utilizaron el icono internacional de la *nueva mujer* como tema recurrente para el discurso revolucionario. Uno de los ejemplos más llamativos fue creado de forma colaborativa en los suburbios de Managua en 1980 y firmado “Brigada Muralista Felicia Santizo Panamá S.P.C. Policía Sandinista III-80”. Si bien el mural capta una escena masiva de protesta revolucionaria, la mujer de verde ocupa el centro del diseño visual. Su postura corporal y el puño cerrado expresan una determinación absoluta. Aparece como la fuerza principal y está rodeada de cerca por niños armados.

*Figura 1. Brigada Muralista Felicia Santizo Panamá S.P.C. Policía Sandinista III-80*



Foto: David Schwartz.

Muchas de estas representaciones visuales de la nueva mujer se basaron en una imagen tomada por el fotógrafo nicaragüense Orlando Valenzuela de una combatiente sandinista titulada “Miliciana de Waswalito” o “madre e hijo armados” (Plaza, 2010, pp. 8-10). Esta imagen icónica de una mujer guerrera amamantando a su bebé mientras lleva un arma sobre el hombro se convirtió en un símbolo representativo del empoderamiento femenino y del cambio social a nivel nacional y mundial.

*Figura 2. Madre e hijo armados*



Foto: Orlando Valenzuela.

Otro ejemplo que subraya el elemento femenino de la revolución nicaragüense es el mural “Homenaje a la mujer”, diseñado por Alejandro Canales y creado en colaboración con artistas locales e internacionales en Managua en 1980. En este mural patrocinado por el gobierno, los artistas expresan una celebración de la creatividad y la fertilidad femeninas, así como el importante rol que desempeñan las mujeres en el campo de la educación. El tono es más celebratorio que revolucionario. El *collage* de diferentes figuras femeninas en combinación con niños y figuras de la naturaleza crea una imagen dinámica de la feminidad y del importante papel de la mujer en la educación creativa, el deporte, la alfabetización y la agricultura, todos ellos puntos importantes en el programa revolucionario de los sandinistas para recuperar el control cultural e intelectual del gobierno.

*Figura 3. Homenaje a la mujer*



Foto: David Schwartz. Mural Gallery, Albright College.

Las áreas céntricas, pero también los suburbios de Managua, se convirtieron en un importante espacio de exhibición de murales revolucionarios. Repartidos por los espacios urbanos y selectivamente también en las zonas rurales, los murales que reflejaban los temas anteriormente mencionados convirtieron la trama urbana en un lienzo para mensajes sociales, culturales y políticos que podían llegar a un público más amplio (Craven, 2002, pp. 190-198). Con un enfoque centrado en los temas infantiles, las narrativas visuales desplegaron un discurso orientado al futuro, y se basaron en el potencial emocional y de empatía de los imaginarios infantiles. Estos relatos visuales se basaron en “la construcción de la infancia como palanca emocional colectiva para el cambio social y político [...]” (Mayar, 2022, p. 8). Junto con un enfoque en la educación, la visión de la alfabetización desde la edad temprana encontró su expresión en las colaboraciones artísticas internacionales. Promoviendo la

agencia a través de la educación y la resistencia, los actores locales se beneficiaron de la atención mediática internacional que había recibido la insurrección sandinista, y convirtieron el arte en un lenguaje para el cambio social incrustado en redes translocales y transnacionales. Entre los artistas locales e internacionales que participaron, se encontraban hombres y mujeres como Manuel García, Hilda Vogle y Julie Aguirre (Craven, 2002, pp. 180-185).

La fuerza que estas narrativas visuales de un nuevo orden social tuvieron en la esfera pública se hace evidente al observar las reacciones de Estados Unidos. Con la invasión estadounidense de Panamá en 1989 y la derrota electoral del sandinismo en 1990, los murales revolucionarios de la brigada en Panamá y Nicaragua fueron sistemáticamente destruidos. No obstante, las intensas colaboraciones creativas que se habían iniciado desde el istmo a partir de finales de la década de 1970 restablecieron el arte en espacios públicos como una poderosa herramienta para dar forma a la protesta, la resistencia y las visiones de nuevos órdenes sociales dentro de una memoria colectiva de resistencia en toda América.

## **Comunidades de destino y creatividad colaborativa**

Los movimientos de protesta que siguieron a finales del siglo XX y principios del XXI se alimentaron del legado sandinista. Las prácticas artísticas involucradas en el movimiento zapatista, la Batalla de Seattle, los movimientos *Occupy* y el actual movimiento *Black Lives Matter*, particularmente fuerte en Estados Unidos, Brasil y Canadá, han abordado en su perspectiva participativa y de red estas cuestiones de justicia, gobernanza, ciudadanía, derechos humanos y diferencias culturales. Tal y como ponen de manifiesto las reivindicaciones artísticas e intelectuales de dichos movimientos, se impulsa el debate y negociación de las cuestiones mencionadas dentro de diferentes contextos locales, pero también transnacionales y transculturales, en un discurso público abierto y agonístico,

en un mundo que debe entenderse como multicéntrico y multientrelazado. Estratégicamente, estos movimientos se basan en el enfoque colaborativo de la creatividad como medio de renovación social y artística. “La forma en que las personas se relacionan con el mundo, con los demás y consigo mismas” (Glăveanu et al., 2019, p. 2) parece estar en la base misma de la colaboración creativa que fomentan las comunidades de resistencia y protesta. Aunque “la comprensión y la práctica de la creatividad varían a lo largo del espacio y del tiempo”, la conceptualización de la creatividad como cambio social en los movimientos recientes y contemporáneos infunde un impulso fundamental de cambio colaborativo (p. 3).

Los actuales movimientos artísticos y activistas que desafían los límites y la fiscalización del espacio público actúan en el contexto de múltiples desafíos, amenazas y peligros globales. Una forma de concebir esta nueva interconexión es reconocer la continua devastación del mundo. Uno de los principales defensores de una nueva política cosmopolita, David Held (2010), habla de “comunidades de destino superpuestas” (p. 168), denotando que desarrollos medioambientales tales como el calentamiento global, los desastres naturales y la disminución de los recursos hacen que todas las personas como comunidad mundial sean igualmente condenadas y responsables. En una línea similar, Ulrich Beck (1999) utiliza el término “sociedad mundial del riesgo” para referirse a cuestiones ecológicas y tecnológicas de riesgo compartidas por todos nosotros, que requieren una experimentación política para dar lugar a un nuevo tipo de moral global. Pensadores como Seyla Benhabib han propuesto nuevas ideas de una democracia dialógica en un “mundo globalizado de incertidumbre, hibridez, fluidez y contestación” (Benhabib, 2002, p. 186). Si bien todas las prácticas artísticas que reclaman el espacio público como plataforma democrática difieren en cuanto a su radicalidad y la especificidad del lugar, en gran medida despliegan programas y acciones dentro de una comprensión dialógica de la política democrática.

La colaboración y la participación son los marcadores principales del desarrollo actual del arte público, y el arte callejero ha creado un tapiz transamericano de conquista estética y política de los espacios públicos por parte de las culturas artísticas callejeras, desde Panamá y Nicaragua hasta México y Estados Unidos. Este proceso comenzó en la década de 1970, pero alcanzó una nueva intensidad y nivel de expansión en el siglo XXI. Como revela el recorrido por varias ciudades de las Américas, el arte en las calles ha experimentado un renacimiento. En la intersección de la expresión artística y el comentario político, los grafitis, la pintura en aerosol, los carteles y los murales infunden una nueva semiótica visual a la vida urbana contemporánea. Los espacios públicos de la ciudad están cada vez más moldeados por la apropiación simbólica de los movimientos de base, los activistas y los artistas (Youkhana y Förster, 2015, pp. 5-8; Raussert, 2017, pp. 1-4). Pero permítanme volver a los movimientos de finales del siglo XX.

## **Del sandinista al zapatista, a la Batalla de Seattle y Occupy Wall Street**

La práctica artística radical en el siglo XXI muestra un fuerte imaginario interamericano en su núcleo. Mientras que el proyecto de los murales sandinistas dotó a la práctica artística de un enfoque colaborativo transnacional para expresar nuevas agendas nacionales, el movimiento zapatista de Chiapas, en México, ha influido de muchas maneras en estas prácticas artísticas y activistas que conectan virtualmente múltiples espacios públicos a nivel local y global desde 1994. El movimiento zapatista fue uno de los primeros movimientos sociales en reclamar presencia en internet, propagando redes de “con-vivencia”, solidaridad y comunicación, reuniendo a activistas radicales del Norte y del Sur. El movimiento zapatista consiguió establecer el diálogo entre la Red del Tercer Mundo del

sur global y los pensadores radicales de los movimientos obreros, ecológicos y de solidaridad del Norte.

Esta nueva coalición Norte-Sur impulsó la protesta de Seattle en 1999, llamando a la Asamblea Mundial de los Pueblos y al Foro Social Mundial a unirse para luchar contra la explotación capitalista neoliberal (McKee, 2017, pp. 50-51). El movimiento zapatista contenía importantes elementos culturales y artísticos que han ayudado a alimentar los imaginarios de los movimientos de protesta en el Sur y el Norte. Dicho movimiento enfatizó la importancia de lo local en tiempos globales, proyectando elementos culturales como máscaras y diálogos con espíritus ancestrales para dar a su protesta política un lugar anclado culturalmente. Además, utilizaron internet para impulsar su política surrealista de revolución y adoptaron prácticas artísticamente carnales y socialmente provocativas de acción política en todo el mundo, alimentando también la imaginación del Critical Art Ensemble (CAE). Artistas como Ricardo Domínguez y el CAE se inspiran en rebeldes artísticos como Henry David Thoreau para desafiar los códigos semióticos de la política global y el libre comercio en manifiestos como *Electronic Civil Disobedience* (p. 51). El *net art* se convirtió en una herramienta para interferir en las redes digitales de las instituciones corporativas y gubernamentales, ya que los sitios web y los servidores de internet fueron *hackeados*. La calidad artística de los zapatistas, expresada a través de su poética surrealista, abrió espacios para repensar el arte, el público y las prácticas de protesta social.

A primera vista, Managua, Chiapas y Manhattan son mundos diferentes. El movimiento sandinista y zapatista y el movimiento *Occupy* parecen igualmente distantes. Sin embargo, todos lograron captar la atención mundial. Los imaginarios creados por el proyecto de murales sandinistas han dado forma a proyectos transnacionales de resistencia civil local, y el movimiento y las acciones zapatistas, con su mezcla de poética y política surrealista, han dado forma a visiones populares de construcción de la comunidad y resistencia contra la corrupción y las estructuras opresivas en todo el

mundo. En el periodo que va desde finales de los años ochenta –con la caída del estado de bienestar social–, hasta finales de los años noventa, surgieron muchas combinaciones exuberantes de arte público y política por la democracia. Mientras que el movimiento sandinista en particular inspiró la colaboración creativa fuera de las fronteras nacionales para cambiar los discursos nacionales, el movimiento zapatista, desde un posicionamiento regional, inspiró importantes movimientos en el Norte contra la política neoliberal de explotación. Un acontecimiento decisivo se produjo precisamente en el cambio de milenio, en 1999. La Batalla de Seattle puso de manifiesto las fricciones que existen bajo el capitalismo contemporáneo en el ámbito de la política comercial y la economía global (McKee, 2017, p. 53).

La Batalla de Seattle también mostró los imaginarios interamericanos en los intentos de repensar la esfera pública y las funciones del arte radical. Desde la Revolución Sandinista y Zapatista hasta la Batalla de Seattle y el Carnaval contra el Capital en la ciudad de Quebec durante abril de 2001, los imaginarios del sur global alimentaron los movimientos de protesta en el hemisferio norte de las Américas. Esto puede apreciarse en casos como los de la marioneta y el teatro callejero, que fueron llevados a Seattle por un grupo que resultaría crucial para el proyecto de dicha ciudad. Una red de artistas anarquistas que se extendía a lo largo de la costa oeste desde Estados Unidos hasta Canadá, el grupo Arte y Revolución, fue decisivo a la hora de entrelazar varios grupos ecologistas orientados a la acción directa y varios grupos autónomos, lanzando así la *Direct Action Network* (McKee, 2017, p. 56). Los artistas se encargaron de informar a las redes de medios de comunicación a través de Indymedia y de elaborar estrategias de acción. Los títeres ocuparon el centro del escenario, como una forma específica de teatro de calle que abrazaba lo que se conoce como anticierre en el mundo del arte. Rechazaba la solemnidad y el elitismo del arte contemporáneo y sus correspondientes autorreferencias históricas del arte, tan a menudo asociadas a la expresión artística posmoderna. En su

lugar, el teatro de marionetas fomentaba el diálogo con el público y la participación directa, y celebraba la alegría del esfuerzo artístico comunitario (p. 56). Seattle se convirtió en un escaparate del poder polifacético del arte para reclamar espacios públicos en la intersección del compromiso político, medioambiental y artístico. Como dice McKee, “Seattle abrió un nuevo horizonte estético y político” (p. 58). Una mezcla de teatro de marionetas carnavalesco, pancartas y disfraces, la esfera pública autoorganizada de Indymedia, las lógicas de acción del cierre de internet y las invenciones cibernéticas de los *Yes Men* crearon un movimiento de base artística contra el gobierno neoliberal, Wall Street, el Banco Mundial e instituciones similares.

La Batalla de Seattle puso de manifiesto que el espacio y la esfera públicos habían adquirido una nueva complejidad, fragmentación y diversidad a medida que el arte creaba, reclamaba y multiplicaba nuevas formas de espacios públicos en los albores del nuevo milenio. En Estados Unidos, el movimiento *Occupy* también se basó en la revisión del espacio público y de la trama urbana en líneas horizontales y verticales. El deseo de reinventar el colectivismo dio lugar a *The Illuminator*, una proyección pública móvil y de gran potencia durante las actividades del movimiento *Occupy* en Manhattan. La mayoría de los actos del movimiento recibieron una cobertura mediática mundial. Así, los eventos podían contar con un excedente de difusión mediática desde fuera del movimiento. El evento multinivel señalaba su función iluminadora en su título. Combinando la presencia en las calles con una presencia creada tecnológicamente en el aire, conectó varios espacios públicos y potenció modelos artísticos de cultura participativa. El 17 de noviembre de 2011, el movimiento *Occupy* anunció su segundo aniversario en el Parque Zuccotti. *The Illuminator* fue una manifestación clave de la alianza entre arte y protesta del movimiento.

Probablemente con la visión de Walt Whitman de “América como multitud” en mente, cientos de manifestantes cruzaron el puente de Brooklyn con la esperanza de un mundo justo. Gritaron

eslóganes, poemas y otros textos breves desde el suelo, en diálogo con la tremenda proyección de luz sobre el edificio Verizon de Manhattan. La proyección contenía múltiples firmas, lemas y textos representativos de la misión de *Occupy*. Esta presencia en lugares múltiples hizo que los signos estéticos y políticos fueran visibles para la policía que estaba en el aire y también la que estaba en el suelo. La acción creativa se concibió como un intercambio dentro del movimiento y como un diálogo con las fuerzas opuestas de control y vigilancia. Para los manifestantes, la proyección creó la sensación de que sus mensajes literalmente viajaban por el espacio y adquirirían gran visibilidad en la ciudad. El acto fue específico, con el puente de Brooklyn y el edificio Verizon como marcadores de la identidad local de Nueva York. Y el acto fue nómada, ya que el movimiento *Occupy* en su conjunto, “en su movilidad y replicabilidad como meme, traduciendo libremente entre imágenes, objetos y mundos a través del tiempo y el espacio a través de las redes de medios de comunicación” (McKee, 2017, p. 103), llegó a todo el mundo.

Las imágenes proyectadas en la versión parecían tener un efecto empoderador en los manifestantes, uniéndolos en un momento intenso de deseo político compartido. Las imágenes transmitidas en la web ayudaron a crear círculos locales y globales de partidarios que difundieron aún más los objetivos políticos. La colaboración creativa incluía el mundo real y el virtual, y el colectivo crecía mucho más allá del alcance de sus fundadores. Del movimiento *Occupy Wall Street* surgió el *Illuminator Art Collective*, que ha seguido apoyando a movimientos de base, grupos ecologistas y grandes organizaciones políticas como Greenpeace en sus luchas contra la explotación capitalista y medioambiental. El colectivo ha realizado cientos de intervenciones en espacios públicos, tanto geográficos como virtuales, como actos de incitación e invitación. Según su misión, transforman la calle de un lugar de tránsito a un espacio democrático de compromiso, conflicto y diálogo.

Al observar las recientes colaboraciones entre artistas en movimientos de protesta desde Seattle hasta *Occupy*, en los que Judith

Butler también apareció como oradora pública en el Parque Zuccotti (1997), se hace evidente que el marco teórico del concepto de “desposesión” de Judith Butler y Athena Athanasiou ofrece una nueva comprensión de “lo humano” y “lo social” en circunstancias de opresión o marginación (Butler y Athanasiou, 2013). El concepto también arroja luz sobre la agencia y el activismo en lo público, especialmente a través de su comprensión de los espacios de apariencia como construcciones generales que permiten a “lo humano” darse cuenta de su desposesión y, por tanto, resistirse a ella. Esta agencia no tiene por qué estar vinculada a un medio específico, sino que materializa la desposesión a través de la actuación corporal.

La actuación de *Illuminator*, como proyección multimedia colaborativa, y la marcha individual cantando eslóganes a través del puente de Brooklyn ilustran las facetas multimedia de la ejecución de la “desposesión” en público en el reciente movimiento *Occupy*. Butler y Athanasiou despliegan una comprensión normativa de la desposesión política o económica que margina a diferentes personas en todo el mundo al privarlas de la ciudadanía, la propiedad o la tierra. Es Athanasiou quien desarrolla la idea de que “la desposesión persiste más allá de la colonia y la poscolonia” (Butler y Athanasiou, 2013, p. 84). Como explican:

En el contexto de las formas neoliberales del capital –combinadas con las políticas migratorias reforzadas y la abyección de los apátridas, los *sans papiers*, los inmigrantes “ilegales”– los cuerpos (es decir, el capital humano) se vuelven cada vez más desechables, desposeídos por el capital y su exceso de explotación, incontables y no contabilizados (p. 29).

La mezcla de protesta política y artística de los movimientos sandinista, zapatista y *Occupy* continúa prosperando en las redes de acción contemporáneas que luchan contra la miseria de la migración global en tiempos contemporáneos. Como nos recuerda Tufekci (2017), “la longevidad y durabilidad de estas redes significa que el conocimiento, especialmente el conocimiento infraestructural, puede

ser compartido a través del tiempo y el espacio” (p. 86). *Occupy*, un movimiento específico, erigió una biblioteca en el Parque Zuccotti, al igual que muchos otros campamentos *Occupy* en todo el mundo. A través de las redes de los nuevos medios de comunicación, el conocimiento y las prácticas compartidas viajaron rápidamente.

## Conclusión

Las concepciones del espacio público están cambiando, al igual que las personas que llevan sus preocupaciones vitales a la calle. La toma de las calles para protestar, hacer huelga y resistir se ha asociado históricamente a las masas de clase trabajadora. Sin embargo, las revueltas juveniles y ciudadanas de los últimos años en Santiago de Chile, Tegucigalpa, Nueva York, Ciudad de México, El Cairo, Londres, Madrid, Tel Aviv y Túnez han estado formadas en su mayor parte por jóvenes de clase media y bien educados, incluyendo a artistas e intelectuales. La reivindicación del espacio público que se observa en estas acciones de protesta –que a menudo se denominan “revoluciones de los medios sociales”– plantea la cuestión de cómo se está reimaginando el espacio público, cómo se diseña física o digitalmente en cada caso, y qué nuevas conformaciones de actores están implicadas (Leonardi, 2017, pp. 47-48). Para Mouffe (2007), “los espacios públicos son siempre plurales y la confrontación agonística tiene lugar en una multiplicidad de superficies discursivas” (p. 3). Llega a definir el espacio público como un campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad de reconciliación final. Ciertamente, Mouffe también estaría de acuerdo en que las prácticas artísticas críticas ayudan a subvertir las ideologías dominantes en lo que ella denomina un modelo “agonístico” del espacio público, ya que estas prácticas pueden visualizar lo que es reprimido y eliminado por el consenso de la democracia postpolítica contemporánea. Podemos situar las diversas prácticas artísticas analizadas dentro de la concepción de Mouffe sobre el espacio público y ver que

la experiencia de la práctica artística en el espacio público ha sido controvertida, conflictiva, transgresora e innovadora en sus intentos de trabajar dentro y en contra de los patrones de control espacial del siglo XX y XXI.

Los artistas han demostrado ser tremendamente creativos a la hora de producir visiones sociales, culturales y políticas, sobre todo cuando trabajan a partir de un profundo deseo de imbuir los lugares públicos con una imaginación creativa (Galante, 2008). Los movimientos analizados en este documento nos muestran que la creatividad en colaboración es la cuestión central de la práctica artística contemporánea. Mientras que el mural de Rivera en San Francisco expresaba visualmente un panamericanismo global, los proyectos de arte colaborativo de los movimientos sandinista, zapatista y *Occupy* utilizaron posicionamientos específicos para cada lugar, que se convirtieron en la fuente de un alcance global. Los enfoques centroamericanos y latinoamericanos de la creatividad colaborativa en el espacio público han viajado al Norte y se han hecho globales. No solo han proporcionado ejemplos de cómo dar una nueva forma a las redes urbanas, horizontal y verticalmente, sino que también han traducido el impulso utópico estadounidense en imaginarios colectivos de resistencia.

## **Bibliografía**

Bauman, Zygmunt (2000). *The liquidity of modernity*. Cambridge: Cambridge Polity Press.

Beck, Ulrich (1999). *World risk society*. Nueva York: Polity Press.

Benhabib, Seyla (2002). *The claims of culture*. Princeton: Princeton University Press.

Butler, Judith (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. Londres y Nueva York: Routledge.

Butler, Judith y Athanasiou, Athena (2013). *Dispossession: The performative in the political*. Nueva York: Polity Press.

Coronil, Fernando (2011). The future in question: History and utopia in Latin America (1989-2010). En Craig Calhoun y Georgi Derluguian (coords.), *Business as usual: The roots of the global financial meltdown* (pp. 231-264). Nueva York: New York University Press.

Craven, David (2002). *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. New Haven: Yale University Press.

Flores, Tatiana (2013). *Mexico's revolutionary avant-gardes: From estridentism to ¡30-30!* New Haven y Londres: Yale University Press.

Fraser, Nancy (1990). *Rethinking the public sphere. A contribution to the critique of actually existing democracy*. Milwaukee: University of Wisconsin.

Galante, Raffaella (2008). La cultura sí importa. *Crítica*, (952), 46-50.

Glăveanu, Vlad Petre et al. (2019). Advancing creativity theory and research: A Socio-Cultural Manifesto. *The Journal of Creative Behavior*, 54(3) 1-5.

Habermas, Jürgen (1989). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press.

Held, David (2010). *Cosmopolitanism: Ideals and realities*. Cambridge: Polity Press.

Kaltmeier, Olaf (coord.) (2011): *Selling EthniCity: Urban cultural politics in the Americas*. Farnham: Ashgate.

Kunzle, David (1995). *The murals of revolutionary Nicaragua, 1979-92*. Berkeley: University of California Press.

Leonardi, Paul (2017). The social media revolution: Sharing and learning in the age of leaky knowledge. *ScienceDirect*, 27(1), 47-59.

Mayar, Mashid (2022). *Citizens and rulers of the world. The American child and the cartographic pedagogies of empire*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

McKee, Yates (2017): *Strike art. Contemporary art and the post-occupy condition*. Nueva York: Verso.

Mouffe, Chantal (2005). *On the political*. Londres y Nueva York: Routledge.

Mouffe, Chantal (2007). Art as an agonistic intervention in public space. En Chantal Mouffe (coord.), *Art as a public issue. How art and its institutions reinvent the public dimension* (pp. 1-7). Rotterdam y Amsterdam: NAI Publishers.

Plaza Azuaje, Penélope (2010). Madre armada y niño: Representación de la mujer nueva en los murales de la Revolución Sandinista en Nicaragua. *Apuntes*, 23(1), 8-19.

Pliego Quijano, Susana (2013). *El hombre en la encrucijada. El mural de Diego Rivera en el centro Rockefeller*. México: Trilce Ediciones.

Quijano, Anibal y Wallerstein, Immanuel (1989). Americanness as a concept, or the Americas in the modern world system. *International Sociological Association*, 1(134), 549-556.

Rama, Ángel (2002). *La ciudad letrada*. Cali: Ediciones del Norte.

Raussert, Wilfried (2017). *Art begins in streets, art lives in streets*. Bielefeld: Kipu.

Raussert, Wilfried (2020). Muralism. En Wilfried Raussert et al. (coords.), *The Routledge handbook to the culture and media of the Americas* (pp. 402-413). Nueva York: Routledge.

Sennett, Richard (1991). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Nueva York: Faber and Faber.

Tufekci, Zeynep (2017). *Twitter and tear gas: The power and fragility of networked protest*. New Haven: Yale University Press.

Urry, John (2007). *Mobilities*. Cambridge: Polity Press.

Wright, Lancaster (2018). Socially engaged street art. *UNC World View*. [https://worldview.unc.edu/wp-content/uploads/sites/433/2018/07/PaintingI\\_ART240\\_LancasterWright\\_StreetArt.pdf](https://worldview.unc.edu/wp-content/uploads/sites/433/2018/07/PaintingI_ART240_LancasterWright_StreetArt.pdf)

Youkhana, Eva y Förster, Larissa (coords.) (2015). *Grafficity: Visual practices and contestations in urban space*. Köln: Morphomata.

# La expresión de las que tienen voz

## Las mujeres indígenas en los ensayos, los testimonios y las teorías

*Andrea Ivanna Gigena*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70g

El feminismo comunitario boliviano ha producido un hito en las disputas por la representación epistémica de las mujeres indígenas. Siguiendo a Spivak (2011), este tipo de representación remite al “predicar” (p. 17) o decir algo sobre las(os) Otras(os), particularmente desde las disciplinas humanísticas y sociales y las artes. Sabemos, no hace falta ahondar, que esta representación durante mucho tiempo ha sido potestad y privilegio de letrados(as) no indígenas y de ámbitos institucionalizados como el estatal mononacional, el periodístico, el artístico o el académico-científico. También, sabemos que la representación ha estado históricamente determinada por cánones androcéntricos y colonialistas.

Por esto, tanto las mujeres como las(os) indígenas tuvieron que hacer un largo recorrido de disputas para que se les reconozcan sus voces, pensamientos y reivindicaciones. Para las mujeres, además, estos reconocimientos han sido desiguales y hasta contradictorios entre ellas, porque las voces indígenas rara vez encontraron audibilidad. Sin embargo, el pensamiento feminista comunitario logró sortear muchos de los escollos e hizo uno de los aportes más

originales y creativos a la teoría feminista de Latinoamérica y el Caribe / Abya Yala (en adelante LC/AY), a través del concepto de “entronque patriarcal”<sup>1</sup>. Con este se redefine la noción del patriarcado para el feminismo a la vez que se distancia del esencialismo indígena.

Considerando los lineamientos que propone el “Manifiesto sociocultural” (Glăveanu et al., 2019), diría que lo creativo del feminismo comunitario se expresa en las siguientes dimensiones y circunstancias: fue producido por mujeres indígenas que reivindicaban la inspiración y los sujetos colectivos; se articula descentrado de los ámbitos tradicionalmente legitimados para la producción de conocimientos; afirma la autonomía escritural históricamente negada a los(as) indígenas; desde una coyuntura política singular para toda LC/AY (el “proceso de cambio” boliviano) y casi una década antes de la efervescencia y masividad del actual ciclo feminista; disputando las ideas al indianismo, al campo popular y al feminismo occidente-centrado; alcanzando una amplia difusión y circulación en la región (sobre todo en Suramérica), brindando argumentos a las mujeres indígenas para denunciar, en sus propios términos, el machismo y la misoginia de sus pueblos u organizaciones mixtas (Gigena, 2023).

El feminismo comunitario es un cuerpo teórico en “constante construcción” y tiene pretensiones de ser “generalizable” (Gigena, 2023). Lo que quiero decir con esto es que, en el recorrido por los textos y las entrevistas con sus referentes, pueden observarse los desplazamientos realizados para fortalecer la fundamentación de algunas sentencias teóricas (a veces controvertidas), para asegurar que sean consideradas como referencia de pensamiento y acción

<sup>1</sup> Como he mencionado en otras ocasiones, coincido con Francesca Gargallo en que este concepto “[e]s el descubrimiento más importante que un pensamiento feminista de Abya Yala aporta a la teoría feminista después del reclamo ‘Democracia en la calle, la casa y la cama’ levantado hace ya más de 20 años por las feministas chilenas” (Gargallo, 2013, pp. 231-232).

política más allá de las particularidades del contexto boliviano y de lo indígena.

La propuesta reconoce como antecedentes la vertiente autónoma del feminismo latinoamericano y caribeño del segundo ciclo, sus ancestras indígenas y el “proceso de cambio” iniciado con las insurrecciones de principios de los 2000 que, en una década, llevan a Evo Morales a la presidencia y provocan la refundación del Estado Plurinacional (Paredes, 2010 a y b; Aldunate y Paredes, 2010; Paredes, 2011; Paredes y Guzmán, 2014). También da cuenta de las perspectivas de las que se distancia: el feminismo institucionalizado, el devenir performativo de Mujeres Creando, el indianismo y el katarismo.

Ahora bien, las inscripciones genealógicas de las teorías tienen intencionalidades en los reconocimientos y los olvidos. Los modos de construirlas son expresiones creativas para dar una determinada orientación política y potencia crítica a un campo de pensamiento. La genealogía del feminismo comunitario, por ejemplo, omite algunas prácticas y pensamientos que en Bolivia también disputaron la representación de las mujeres indígenas. Entonces, en una licencia “creativa” personal, plantearé una genealogía alternativa y complementaria que cuenta otras historias en esa disputa. Daré cuenta de otro tejido y sus circunstancias históricas, que también allanaron el camino para que actualmente el feminismo comunitario pueda participar de la creación teórica desde Bolivia.

El trabajo se ordena a partir del entrecruzamiento de dos recorres empíricos-analíticos. Uno tiene que ver con un *corpus* de textos escritos y seleccionados por su ejemplaridad, circunscripto al caso boliviano. El otro se vincula con la representación epistémica de las mujeres indígenas en la historia del feminismo en LC/AY, considerando puntualmente sus ciclos de alta visibilidad: la emancipación de la tutela masculina (sufragismo) a principios del siglo XX; la liberación de los mandatos patriarcales y la constitución de un movimiento político a mediados del siglo XX; y la insurrección o

articulación amplia frente a múltiples opresiones, aunque sobreterminadas por la patriarcal, que transitamos actualmente.

## **Los modos de representación**

La historia de las disputas por la representación de las mujeres indígenas, la expresión de sus voces y pensamientos, en todos los ciclos del feminismo, se articuló en un mismo dilema: la “tematización” o la “invisibilización”<sup>2</sup> de las particularidades (dadas por etnicidad y raza) y de las diferencias y las desigualdades entre las mujeres. Es cierto que el debate se ha enriquecido en las últimas décadas, con la renovación epistémica y los aportes de las perspectivas interculturales, interseccionales, contracoloniales, decoloniales, poscoloniales, feministas populares o indígenas. Sin embargo, la disyunción se sostiene (aunque sus modos de manifestación cambien), permitiéndonos analizar el camino de la creatividad teórica para ellas.

## **Primeros ensayos: tematizar para invisibilizar**

El ensayo ha sido el modo de representación epistémica y autoral por antonomasia del feminismo y, con este, sus autoras fueron pioneras en la combinación de experiencia personal y argumentación teórica. Narrar una experiencia no es lo mismo que argüir una tesis en base a esta y su fusión en un solo texto ha sido la marca de expresión feminista, donde lo experiencial es ineludible por lo que representa como diagnóstico y reivindicación.

En LC/AY, el ensayo feminista integra un tipo más genérico: los ensayos de género, textos con autoría femenina y sobre su propia

<sup>2</sup> Por tematizar refiero a hacer del otro un objeto/sujeto de estudio y reflexión. Por invisibilizar remito al desconocimiento de un sujeto/tema, o a su inclusión subordinada en una totalidad sin considerar sus particularidades (homogeneizar).

condición (Pratt, 2000) que “[...] puede[n] verse como actor en una prolongada negociación política desarrollada en América Latina respecto a la posición social y los derechos políticos de las mujeres en la etapa post-independentista” (p. 76). La especificidad del ensayo feminista es que, además de esto, tiene una posición abiertamente reivindicatoria de los derechos y del reconocimiento del lugar de enunciación de las mujeres, dada su condición sexo-genérica. Asimismo, estos (sub)géneros se inscriben, en condición subordinada, en la tradición ensayística del pensamiento latinoamericano que inició como reflexiones sobre la “identidad”, producida casi exclusivamente por varones de las élites criollas entre quienes la cuestión indígena estuvo ausente, al menos hasta el advenimiento del “nacionalismo culturalista” (a principios del siglo XX) o el indigenismo (desde 1920). Y es bajo estas dos últimas influencias que la mujer indígena “aparece” en los ensayos de género o feministas. Clorinda Matto de Turner, considerada la pionera del indigenismo literario, es una mención ineludible.

En esta misma línea, la boliviana Mercedes Anaya de Urquidí publica en el año 1947 un texto con un nombre sugerente (como luego veremos): “indianismo”. La obra, prologada por la escritora boliviana María Virginia Estenssoro y por un alto funcionario del Ministerio de Instrucción (a cargo del Departamento de Educación Rural), recopila diversas referencias sobre la historia precolonial del Tahuantinsuyo y dedica un capítulo a las “mujeres notables del Incario” y a las “mujeres precolombinas e inmediatas descendientes de los incas” (Anaya, 1947, p. 52). Allí destaca a las féminas vinculadas con los conquistadores españoles (como la amante de Pizarro o la madre de Inca Garcilaso), mientras que las mujeres de la resistencia indígena al colonizador (Bartolina Sisa o Gregoria Apaza) no son mencionadas y Juana Azurduy, heroína de la independencia, tiene una referencia menor como “mujer boliviana”, despojada así del linaje directo con las que se consideraban grandes civilizaciones indígenas.

Las fuentes de la obra de Anaya son cronistas coloniales y escritos de expedicionarios americanistas europeos o nacionalistas culturalistas criollos y entre ellos una sola mujer, la peruana Elvira García<sup>3</sup>, aunque curiosamente no está citada en el capítulo de las indígenas. Para este tema, en cambio, son fundamentales las obras literarias de los argentinos Carlos Monsalvé y Ricardo Rojas. En ninguna parte del texto hay algún reconocimiento al indígena contemporáneo, lo que demuestra que las representaciones están atravesadas por la imaginación literaria blanca o mestiza, nacional culturalista o indigenista.

El nacionalismo culturalista buscaba fundamentar la modernización desde una nueva identidad inspirada en los legados de las grandes civilizaciones indias, que se consideraban desaparecidas. Estas eran puestas en valor ideológico mediante una exaltación de la cultura material, en el contexto de los grandes hallazgos arqueológicos de la época<sup>4</sup> y la folclorización del patrimonio cultural inmaterial (música, lengua, espiritualidad, etc.). En Mercedes Anaya (1947), esto se expresa en el enaltecimiento de los Incas, considerados el nuevo modelo de identidad para el desestabilizante período de entreguerras y la posguerra del Chaco –entre Bolivia y Paraguay, 1932-1935–:

Deseo que este libro de divulgación del idealismo indiano, sea bien acogido por los americanistas de buena voluntad; ahora que el mundo se debate en medio de ideologías y tendencias contrapuestas, es nuestro deber afirmar nuestra propia cultura y personalidad, a base de las antiguas culturas del continente, realizadas con los adelantos de la nueva civilización para hacer de América un refugio de paz y de provecho para la humanidad en el futuro (p. 17).

<sup>3</sup> Autora de “La mujer peruana a través de los siglos” (1924 y 1925).

<sup>4</sup> En la primera década del siglo XX, arqueólogos extranjeros expedicionarios y nacionales descubren, excavan y restauran las zonas arqueológicas de Tiwanaku, en Bolivia, Teotihuacán, en México y Machu Picchu, en Perú.

El indigenismo, por otra parte, reconocía la pervivencia de cierta población indígena, pero económica, social y culturalmente débil. Ante esta, propugnaba “reabsorber la otredad india en la trama de la nacionalidad” (Favre, 1998, p. 8) a partir de un “cuerpo doctrinario” orientado a la promoción de políticas especiales y protectoras (Bonfil, 1981). Anaya (1947) expresa estas ideas en su “vocación” pedagógica para los(as) indígenas:

Espero que será también de útil orientación para los maestros de las escuelas rurales e indígenas, y para los aborígenes, para quienes pre-tendo sea como una fuente de aguas claras y saludables, donde estudien algo sobre sus antecedentes y orígenes étnicos e ideológicos, con mira a una mejor condición social, cultural y económica (p. 17).

Tanto el nacionalismo culturalista como el indigenismo atraviesan la obra de Anaya, pero lo que parece explicar su interés por la mujer indígena es su inscripción en el feminismo de la época. Según se menciona en la tapa del libro, la autora integraba el Ateneo Femenino de La Paz. Estos fueron sociedades de mujeres de la élite, interesadas en la condición ciudadana de la mujer desde una concepción liberal de derechos, creados entre 1920 y 1930 en las grandes ciudades. La indagación histórica suele ubicar allí el epicentro de la primera ola feminista en Bolivia. Los ateneos mantenían una actividad cultural y reflexiva importante, además de vinculaciones con las sufragistas latinoamericanas. Bajo este marco organizaron una Convención Feminista en 1925 y una Convención de Mujeres en 1929, para incidir sobre el reconocimiento de sus derechos. En este último evento, confluyen tanto las sufragistas de la élite como las obreras socialistas y anarquistas sindicalizadas (Rivera y Lehm, 2013) y, tal vez, sea el primer hito en la reiterada manifestación de las diferencias de intereses entre mujeres que aquí se expresó en la falta de acuerdo por la jerarquía entre los derechos civiles y los laborales. Aunque la historiografía feminista todavía tiene mucho por analizar, la reivindicación étnica propiamente dicha no estaba entre estos grupos de mujeres (Álvarez, 2021; Aillón, 2015).

Entonces, pese a que las preocupaciones de Anaya por las indígenas provienen de cierta sensibilidad feminista por la visibilidad de la diferencia sexogenérica, su perspectiva está marcada de modo determinante por el nacional-culturalismo y el indigenismo que negaban la contemporaneidad o la agencia indígena. El efecto de esto en la representación epistémica es que solo se destacan las características de las antiguas incas, mientras que las indias/indígenas parecen carecer de esplendor para su reconocimiento. Por eso, indigenismo de por medio, Anaya propone un proyecto pedagógico que ofrece a los(as) indígenas una memoria histórica reconstruida por ella y que les “devuelve” viejas dignidades.

Así, en términos del dilema feminista, Anaya tematiza (fijando en un pasado idealizado) para invisibilizar (o para integrar a un molde identitario prefabricado) la contemporaneidad de las indígenas bolivianas. Esto, que a mediados del siglo pasado era funcional para la nueva identidad nacional deseada, sienta las bases para la reificación de la mujer indígena y la parametrización de su autenticidad (mayor cuanto más refleje el mundo precolonial imaginado) que, muchas décadas después, será exacerbado por el multiculturalismo neoliberal.

Ahora bien, creemos<sup>5</sup> que Mercedes Anaya “inaugura” un término que décadas después, con un signo radicalmente diferente, marcará la historia del pensamiento indio/indígena en el mundo andino: el *indianismo*. Desde esta corriente emerge, recientemente, el ensayo de Hilda Reinaga Gordillo, que desordena todo el mapa de la representación y el pensamiento en Bolivia. Pero antes (entremedio), algunas mujeres indígenas se animaron a tomar la voz a través de otro género: el testimonio.

<sup>5</sup> El hallazgo del texto de Mercedes de Anaya de Urquidí lo hicimos en el marco del proyecto “Pensamiento Crítico Latinoamericano: subjetivaciones políticas indígenas en Argentina y Bolivia (1945-1994)”. UCC-CONICET.

## **Testimonios: visibilizar y delegar la escritura de la tematización**

Así como el ensayo es el género de representación autoral por antonomasia de las feministas, el testimonio, junto con las biografías y autobiografías, son los géneros de expresión por excelencia de las mujeres indígenas.

Siguiendo a Beverley (1987), es difícil clasificar el testimonio, por sus fronteras difusas entre la literatura, la historia y el periodismo. Se caracteriza por ser una narración contada en primera persona, por un(a) protagonista o testigo de algún acontecimiento opresivo que necesita ser comunicado con cierta urgencia. En general, se trata de una experiencia individual, personal y hasta en cierto punto íntima, pero que funciona como relato de lo común. Así, su importancia reside en lo que representa de una situación social, un grupo étnico, una clase, etc. y “[s]u punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos” (p. 9). Como, en general, quien testimonia no sabe leer o escribir con fluidez el idioma dominante o, si lo sabe, está fuera de los ámbitos de producción y legitimación de los conocimientos, se vuelve determinante la participación de un(a) mediador(a) que registra, transcribe y edita la narración. Suele tratarse de una persona que tiene afinidad política con la causa que se quiere visibilizar.

Uno de los testimonios más conocidos, por el impacto y la sucesión de controversias, fue *Me llamo Rigoberta Menchu y así nació mi conciencia*, sobre las luchas de la maya-quiché en Guatemala, mediado en la escritura y edición por la antropóloga Elisabeth Burgos Debray. Se publicó en 1983, tras ganar el premio de Casa de las Américas al género ensayístico, casi una década antes de que a Rigoberta le otorgaran el premio Nobel de la Paz (1992) y se erigiera como una referente internacional de la resistencia indígena y de la movilización contra los festejos por el V Centenario de la conquista de América.

En Bolivia hay un antecedente menos mencionado entre quienes estudian este género de representación para LC/AY. Se trata de *Si me permiten hablar... Testimonio de una mujer de las minas bolivianas*, narración de Domitila Barrios de Chungara, que contó con la mediación de la comunicadora popular brasilera Moema Viezzer, publicado por primera vez en 1977 por Siglo XXI (México). El texto se compone de tres capítulos: “su pueblo” (lo colectivo), “su vida” (lo personal) y “1976” (un largo epílogo donde repasa lo sucedido ese año para las luchas sindicales y políticas en Bolivia y, además, arriesga una opinión sobre el camino socialista). Todo el testimonio se articula en un denominador común: la explotación y la represión frente a la organización y la resistencia de los(as) trabajadores(as) mineros(as), con énfasis en el “Comité de Amas de Casa”, la organización sindical donde confluían las esposas o compañeras de los obreros de la mina Siglo XX en Potosí.

Es difícil sostener que, para Domitila, en la década de los 70, la reivindicación étnica haya sido fundamental, aunque se presentaba en los primeros párrafos del testimonio diciendo: “yo me siento orgullosa de llevar sangre india en mi corazón” (Viezzer, [1977] 1986, p. 17)<sup>6</sup>. Es difícil porque en esa época el clivaje de la subjetivación política del complejo minero era obrero-campesino. Sin embargo, creo que podemos ubicarla como un eslabón en la cadena de la representación de las mujeres indígenas; mediando una operación analítica que reconoce que muchos(as) indios(as)/indígenas, por la discriminación y al ritmo de los procesos de reforma agraria o de proletarianización rural y urbana, ocultaron sus rasgos idiosincráticos hasta la “reemergencia indígena” desde mediados de la década de 1980.

Ahora bien, el título del testimonio, “si me permiten hablar”, resume el dilema de la representación en ese momento. Domitila

<sup>6</sup> Reflejo de esta dificultad es el mosaico de apropiación simbólica que se hace de Domitila, dependiendo del país o de las generaciones. A veces se la reivindica por india/indígena, otras por trabajadora, otras por popular y otras por “pionera” del feminismo del sur global (Gigena, 2023).

Barrios no estaba pidiendo permiso para hablar; estaba reclamando su derecho a hablar sin que la interrumpieran, a expresar con tiempo su agencia, conciencia y experiencia frente al feminismo y ante sus compañeros de lucha. También estaba disputando la amplificación de su voz al fijarla en un texto.

El testimonio se gesta luego de su participación en la Tribuna<sup>7</sup> de la Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer en México (1975), a la que concurrió invitada por la organización y apoyada por sus compañeros(as). Allí, participó de varios talleres que trataban asuntos con los que ella disentía, como la “prostitución”, el “lesbianismo” o el “control de la natalidad”:

No eran esos mis intereses. Y para mí era una cosa incomprensible que se gastara tanta plata para discutir en la Tribuna esas cosas [...]. Esa era la mentalidad y la preocupación de varios grupos y para mí eso fue un choque bien fuerte [...]. Para nosotras eran problemas reales, pero no los fundamentales (Viezzler, [1977] 1986, pp. 220-221).

En el taller de antiimperialismo, se siente más cómoda y comienza a plantear lo que consideraba era su responsabilidad de representación:

Entonces nos unimos un grupo de latinoamericanas y volcamos todo aquello. Y dimos a conocer nuestros problemas comunes, en qué consistía nuestra promoción, cómo vive la mayor parte de las mujeres. También dijimos que, para nosotras, el trabajo primero y principal no consiste en pelearnos con nuestros compañeros sino con ellos cambiar el sistema en que vivimos por un otro, donde hombres y mujeres tengamos derecho a la vida, al trabajo, a la organización [...]. Por eso –les dije yo–, ustedes tienen que comprender que nosotras no vemos ninguna solución a nuestros problemas mientras no se cambie el sistema capitalista en que vivimos (pp. 221-223).

<sup>7</sup> Así se llamó al espacio reservado para las deliberaciones de la “sociedad civil” en la Conferencia.

No había un feminismo alternativo o disidente en Domitila. Lo que había era una crítica expresada en los mismos términos que la izquierda latinoamericana (en voces de sus referentes varones) sostuvo frente al feminismo del segundo ciclo: que era burgués, imperialista y divisionista en la lucha de clases. Entonces, la creatividad teórica de Domitila quizás debemos buscarla menos en el contenido y más en el modo argumental con el que disputa la representación, asegurándose el tiempo para la palabra (una larga entrevista) y el alcance de la escucha (la publicación del testimonio). Todo esto lo dispara un acontecimiento.

Durante las discusiones por el documento que la Tribuna tenía que consensuar para la conferencia, Domitila rebate brevemente a la reconocida feminista estadounidense Betty Friedan. Ante el estupor de las coordinadoras mexicanas del evento y la “sugerencia” de que se focalice en los asuntos en común de las mujeres, ella responde: “Perdonen ustedes que esta Tribuna yo la convierta en un mercado. Pero fui mencionada y tengo que defenderme” (Viezzler, [1977] 1986, p. 224). Con esta analogía Domitila muestra que un espacio subalterno puede ser el ágora para un intercambio político justo entre las mujeres e inviste de valor su voz; porque en un mercado, sin importar la condición y posición de sus participantes, todos pueden y tienen que hablar para negociar o intercambiar. Allí mismo, las mujeres pueden ser circunstancialmente iguales aun siendo diferentes y eso es lo que ella dice: “Somos mujeres, somos femeninas, sí, pues nos puede unir ese ‘ismo’ [por el feminismo] pero no somos iguales señora” (citada en Muy Waso, 2019, s./p.).

Sin embargo, Domitila se queda insatisfecha con esta participación en la Tribuna. El malestar iba más allá del control de los micrófonos, de los pocos minutos que tenía para hablar, de los temas que se abordaban y del llamado a silenciarse. Por eso aceptó el proyecto del testimonio, expresión intensiva de su voz y garantía extensiva de su audibilidad: “Quiero decir también que considero este libro como la culminación de mi trabajo en la Tribuna del Año Internacional de la Mujer. Allí teníamos pocos momentos para hablar y

comunicar lo mucho que hubiéramos deseado. Y tengo la oportunidad de hacerlo ahora” (Viezza, [1977] 1986, p. 13).

El problema es que, tras la publicación del testimonio (que no circuló masivamente en Bolivia), se tergiversaron algunos de sus dichos y se profundizaron los malestares políticos en sus ámbitos de lucha. Domitila había demorado su regreso luego de la conferencia y esto generó algunas suspicacias entre sus compañeras(os), tanto por la agitación política que se había vivido en el país durante su ausencia como por las sospechas que despertaba el feminismo. Y si bien Domitila indica que informó sobre el viaje a los trabajadores mineros, al Comité de Amas de Casa y, también, por algunas radios, en ningún caso lo hizo del modo en el que hubiese querido.

Entonces, para la segunda edición de su testimonio en 1978, Domitila exige que se añada una aclaración en la que pide que el texto sea leído como una unidad global; explica por qué hay omisión de referencias a la situación de otros grupos (como los “barrios marginados”); responde a algunas críticas feministas (sin negar completamente al feminismo, pero tomando distancia de los postulados basados solo en las diferencias sexogenéricas); legitima la metodología de trabajo con Moema Viezza; y justifica la función de un(a) intelectual en un movimiento político. Pero lo más impactante en esta aclaración es el esfuerzo que hace por asegurar que en su testimonio no hay teoría y que ella tampoco tiene pretensiones de teorizar: “También pienso que este relato puede ser un texto para análisis y crítica, pero no se trata de buscar en él un lineamiento teórico en sí. Es un relato de mi experiencia” (Viezza, [1977] 1986, p. 7)<sup>8</sup>.

Presionada por las circunstancias, lo que había abierto para la representación epistémica de las indígenas, perturbando la operatoria de Mercedes Anaya que les negaba la contemporaneidad, lo clausura reduciendo cualquier expresión de su testimonio a la

<sup>8</sup> Esto puede leerse, también, en el contexto de las discusiones de la izquierda sobre vanguardias e intelectuales orgánicos(as).

mera experiencia; ella, que había sido capaz de disputar argumentalmente el reconocimiento democrático apelando a la escena de un mercado. Es curioso, incluso, cómo con esas aclaraciones se adelanta a la definición que van a dar sobre el testimonio los campos disciplinares e institucionales responsables de su legitimación (como la Casa de las Américas):

La institucionalización del testimonio buscó dotar de legitimidad literaria a textos cuyos rasgos no se ajustaban a los comprendidos por los géneros tradicionales: no podían ser caracterizados como cuentos o novelas porque eran discurso factual, y tampoco podían describirse como ensayos, porque no eran textos argumentativos sino relatos, referidos a hechos concretos más que a problemas abstractos (García, citado en Peris, 2015, p. 194).

Así, y para sintetizar, Domitila afirma la contemporaneidad y la visibilidad de las campesinas-obreras-indias/indígenas, pero la tematización la delega a otros(as) pensadores(as), que podrán apelar al testimonio como “referencia” para nuevas presunciones teóricas. Quizás en este sentido deban entenderse la justificación que hace de los(as) intelectuales orgánicos(as), debate propio de la época, por otra parte, y que, seguramente, adquiriría un nuevo matiz ante la emergencia del género testimonial.

En los testimonios (como en las biografías), la mediación letrada se hace visible en la presentación de los textos. En algunos casos son introducciones breves que describen el contexto de conocimiento mutuo, la emergencia del interés por esa publicación, las condiciones de creación y los agradecimientos. En otros, son introducciones extendidas que añaden discusiones teóricas o revisiones de antecedentes sobre los temas de la narración, verdaderos “capítulos” previos al testimonio o la biografía. Estas mediaciones, salvo casos excepcionales, no son cuestionadas. Posiblemente por la importancia relativa de la voz de la mujer indígena o, quizás, porque entendemos que la intermediación fue pactada y el trabajo colaborativo. En todo caso, lo paradójico es que los cuestionamientos más

controversiales han sido por la veracidad, la autenticidad y las aspiraciones de la indígena narradora y provienen tanto de mujeres blancas, mestizas como de varones blancos, mestizos o indígenas.

Pese a esta deriva de cuestionamientos alrededor de la protagonista del género testimonial, este demuestra que algunas mujeres-indígenas entendieron que, además de denunciar una situación de opresión, la autoría mediada era un camino para interrumpir las representaciones que se hacían de ellas.

### **Apropiarse del ensayo: invisibilizar para tematizar**

Las mujeres indígenas se apropian del ensayo, como modo de expresión autoral, recientemente y en coincidencia con la progresiva adscripción de muchas de ellas a reivindicaciones feministas o antipatriarcales. Esta apropiación es heterogénea. Por ejemplo, uno de los caminos de llegada para la teoría feminista comunitaria fue el ensayo, fiel a la tradición feminista latinoamericana y caribeña de la que abrevaron algunas de sus referentes. Sin embargo, se aleja de este en la medida en que la experiencia personal, el relato intimista que motiva la argumentación, se desvanecen en un colectivo anónimo. Esto mismo, a su vez, lo distancia del género testimonial, porque en este la experiencia que refleja lo común es narrada por una persona individual. En cambio, para el feminismo comunitario la experiencia de la palabra que lo funda es colectiva, es otro tipo de *locus* de enunciación, donde lo individual desaparece de antemano: “En la Asamblea Feminista, la idea de comunidad como espacio desde el que hablábamos, fue tomando forma hasta enunciarla como categoría política [...]” (Paredes y Guzmán, 2014, p. 53).

Asimismo, es cada vez más frecuente encontrar escritos de mujeres indígenas en medios periodísticos y académicos que encuadran perfectamente en el género del ensayo. Si, además, reconocemos entidad argumentativa a los *posteos* extendidos de las indígenas en redes sociales, que tienen formato de denuncias, de

crónicas de experiencias o de reflexiones sobre temas que las afectan, tendríamos un *corpus* formidable (más allá de lo formalizado en libros o artículos académicos) para conocer la punta del *iceberg* del pensamiento indígena que se está desarrollando actualmente en LC/AY.

Pero quiero detenerme aquí en un reciente ensayo que vino a desordenar las genealogías del pensamiento político boliviano (incluido el feminismo comunitario), al evidenciar que desde hace medio siglo una mujer tematiza sobre y para sus pueblos, aunque encubriendo su visibilidad. Me refiero a *Mi llegada a la casa del amauta* (2021) de Hilda Reinaga Gordillo, sobrina del intelectual indio Fausto Reinaga, fundador del pensamiento contracolonial llamado “indianismo”, denominación en las antípodas de aquel libro de Mercedes Anaya:

El indianismo es una tradición de pensamiento político que tuvo origen en Bolivia, en la segunda mitad del siglo XX [...] Fausto Reinaga fue uno de sus más importantes representantes. Se trata de un pensamiento producido por sujetos políticos indios, cuyo objeto es la crítica anticolonial sobre los procesos de dominación india que abarcan tanto el periodo colonial como el estatal-nacional. [...] Su finalidad es la construcción de poder político, para la reconstrucción de la nación india, cuestionando así la legitimidad del poder estatal-nacional (Durán, 2022, p. 164).

Esta corriente ha sido criticada por el campo feminista, incluido el comunitario, y más recientemente por algunas mujeres adherentes al ideario indianista, por ser un pensamiento y una práctica política protagonizada de modo casi excluyente por varones que no tematizan con ni sobre las indias/indígenas. Porque, si bien nadie desconocía la figura de Hilda Reinaga, siempre se la vinculaba a tareas subordinadas: “secretaria” o “escribana” de su tío y, tras su muerte, custodia y difusora y (con suerte) “sucesora” de su pensamiento.

La identificación de Hilda con estas tareas secundarias tuvo el efecto de negar su condición creadora, reproduciendo el sesgo

colonial culturalista que atribuye a las mujeres indígenas roles reproductivos o de guardianas culturales o simbólicas (también biológicas) de sus pueblos. Yuval-Davis (2004) definió esto como la “carga de la representación”, para marcar críticamente el antagonismo entre una imposición histórica (la carga) y una elección liberadora de recrear la propia cultura. Así, la posibilidad de que Hilda Reinaga fuera coautora del indianismo nunca fue enunciada, aunque algunos estudiosos más recientes de la obra de Fausto Reinaga manifestaran fundadas sospechas de esto. Lo que primó, más bien, fue una desatención sobre el lugar de privilegio y poder que tiene la escritura, el cuidado y la gestión editorial de un pensamiento. Porque Hilda, además de transcribir, editar y compilar, prologó y reseñó la obra de Reinaga, un ejercicio de representación epistémica que no puede considerarse secundario. En su invisibilización coadyuvó, creo, que ella misma no negara la “carga de la representación”.

Hilda nació en 1945 y vivió los primeros años de su vida en un campamento de la mina Siglo XX en Potosí, la misma de Domitila Barrios de Chungara. Luego se mudó a La Paz, a la casa de su tío Fausto, comenzando una intensa vida intelectual y de politización al precio de asumir la gestión doméstica de ese nuevo hogar. En torno a este proceso y algunos derroteros tras la muerte del autor en 1994 gira su ensayo, en el que decide “hablar” en primera persona, de manera autónoma y en un formato perenne (la escritura).

Siguiendo a Valeria Durán (2022), filósofa indianista argentina, el libro aúna relatos y apartados autobiográficos, otros biográficos y de ampliación bibliográfica sobre el pensamiento de Reinaga y un archivo fotográfico: un *collage* propio de los textos ensayísticos, que combinan diversos recursos en pos de una intencionalidad argumental. Ese argumento es que, desde la década de 1960, ella (Hilda) fue colaboradora, tanto material como intelectual, de una teoría india:

[...] la autora narra su vida vinculada a un proceso colectivo de politización india que tuvo a su tío, Fausto Reinaga (1906-1994), como uno de sus más reconocidos intelectuales. Hilda Reinaga es una pensadora india, una mujer que contribuyó de manera decisiva al desarrollo del pensamiento indianista del siglo XX y XXI en Bolivia. La liberación india se nutrió de la pluma de Fausto, acompañada del *hacer y pensar* de la autora (Durán, 2022, p. 163, énfasis añadido).

Pero quizás lo más significativo sea que Hilda decide tomar la palabra en nombre propio más de medio siglo después de la publicación de la obra más importante del indianismo; casi medio siglo después de que Domitila Barrios disputara la palabra y su fijación en la escritura; más de un cuarto de siglo después de la muerte de Fausto Reinaga; más de una década después del “proceso de cambio” y de la disrupción histórica que significó la llegada de un “indio” al poder en Bolivia y en LC/AY y que las feministas comunitarias reclamaron para sí la originalidad de la producción teórica indígena; y apenas un año antes de morir<sup>9</sup>.

Las decisiones de Hilda Reinaga, entonces, tuvieron una temporalidad que escapa a las urgencias con que las mujeres indígenas reclamaron su visibilidad en la disputa por la representación. También tuvieron un profundo sentido de la oportunidad, porque (no puedo dejar de pensarlo) su libro aparece en un momento histórico en el que el feminismo logró poner en valor político el ámbito doméstico, asignándole una condición productiva ineludible. Así, la recepción de la obra de Hilda tiene otro cariz y la indianista Valeria Durán (2022) lo demuestra en el título de uno de sus trabajos “La revolución india comienza en la cocina” y afirmando que “[l]a autora contribuyó vitalmente al desarrollo y difusión de ese pensamiento: desde el alimento hasta las publicaciones de Fausto, pasaron antes por sus manos” (p. 176).

<sup>9</sup> Hilda Reinaga falleció en La Paz el 3 de febrero de 2023. El libro *Mi llegada a la casa del Amauta* fue publicado a mediados del año 2022.

La condición productiva del ámbito doméstico y la posibilidad de la creatividad política e intelectual desde una cocina también fueron reivindicadas por la propia Hilda, en ocasión de una presentación de su libro en el año 2022:

En la dedicatoria he puesto [lee de su libro]: “A las mujeres indias y no indias de mi tierra, mujeres del continente y del mundo, guerreras o simplemente indias de vida, que son la misma Pachamama” [deja de leer y prosigue]. “Entonces, este libro yo lo he escrito para mis hermanas, que se quejan: ¡ay la cocina, que no tengo tiempo para pensar! Desde la cocina yo he pensado, desde la cocina yo he trabajado [...] entonces se puede. Una mujer tiene que ponerse, tiene que amarrarse el vestido, la pollera y sacar adelante este país. Cuando el varón no agarra, como dice la hermana, conscientemente lo que es él, pues está ahí la mujer. Ese es el valor que le doy yo a mi libro, hermano” (Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización, 2022; transcripción).

Así, este ensayo aparece en un momento histórico cuando el propio indianismo recibe y se dispone a elaborar las críticas de mujeres indias y feministas. Entonces, la preocupación que manifestaba Cruz (2018) (promotor del núcleo indianista argentino), al reconocer el sesgo patriarcal de este pensamiento y advertir que “la existencia de un feminismo comunitario de raíz india es fundamental para el indianismo contemporáneo, que en su gestación tuvo como protagonistas sobre todo a hombres indios” (p. 175) está resuelta. No porque Hilda haya tenido una respuesta feminista explícita, aunque reivindique la función, la capacidad y las posibilidades intelectuales y creativas de las mujeres desde los espacios que les permitieron ocupar. Está resuelto, más bien, porque las (y los) jóvenes indianistas tienen una “madre simbólica”<sup>10</sup> inmediata donde inscribir un

<sup>10</sup> La noción de “madre simbólica” fue trabajada por algunas feministas latinoamericanas del segundo ciclo en LC/AY para tejer los lazos de reconocimientos ontológicos y epistémicos entre mujeres de diferentes tiempos históricos. En este sentido, algunas plantearon la necesidad de establecer nuevas relaciones (“reconciliarnos”) con las mujeres de nuestra historia regional (por ejemplo, con la madre ancestral indígena)

posicionamiento que articule una reivindicación india con otra feminista o antipatriarcal, como lo hace Durán (2022):

Así, la lectura de este libro impele a desnaturalizar el lugar de la mujer india en el trasfondo de nuestras rebeliones, muchas veces destinado a un hacer desde la sombra. Allí donde algunos vieron una simple secretaria, una mujer ch'ulla (sin pareja) que no podría llevar adelante la causa india, la autora opuso convicción; se construyó a sí misma, acompañada de otras mujeres, para edificar su lugar en el campo de la acción y del pensamiento político indio (p. 181).

Para sintetizar y destacar, la historia de Hilda Reinaga demuestra que, muchas veces, para poder tematizar las mujeres indígenas debieron camuflarse en otros ámbitos, invisibilizarse.

## Reflexiones finales

Lo planteado hasta aquí busca interrogarse si es posible pensar el feminismo comunitario boliviano como una alternativa teórica a la invisibilización del pensamiento nacional culturalista e indigenista o a la tematización de los feminismos occidente-centrados sin evocar a Domitila Barrios, disputando la voz en la Tribuna y la palabra desde Bolivia con su testimonio (aunque sus intereses fueran fundamentalmente de clase). También, preguntarse si es posible pensar el feminismo comunitario como una alternativa teórica india/indígena sin reconocer a una mujer india, Hilda Reinaga, pensando y escribiendo desde un reducto doméstico, mientras oculta lo personal para revalorizar lo político-colectivo.

Creo que lo que demuestra el *corpus* considerado para este escrito es que la creatividad (en este caso, teórica) de los sujetos históricamente vulnerabilizados (en este caso, las indígenas) germina

---

para superar los “silencios”, los “olvidos” y las negaciones que marcan nuestras subjetividades, nuestros pensamientos y los modos en que los construimos (Gargallo, 2006; Ungo, 2014).

en una sedimentación de prácticas de negociación por la representación (más o menos evidentes) que finalmente brota en una expresión novedosa y disruptiva en un contexto insurreccional. Y ese florecer integra, rechaza, reconoce o silencia selectivamente (también en función de las narraciones disponibles para su tiempo histórico) las experiencias previas.

Ahora bien, ¿ha sido posible, en las disputas por la representación de las mujeres indígenas, trascender el dilema tematización/invisibilización con alguna síntesis o salida superadora? Si echamos un ojo a algunas de las propuestas de la renovación epistémica del sur global de las últimas décadas, podríamos responder, por ejemplo, que tal como propone el pensamiento decolonial, la creatividad debe trascender la disputa por el contenido y transformar los términos y las condiciones de la conversación epistémica, teórica y práctica. O, como propone Audre Lorde (2007), protagonista del feminismo negro, “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo” (p. 110) y, por tanto, habría que salir del dilema.

Sin embargo, el *corpus* de análisis demuestra que la creatividad teórica de las mujeres indígenas se constituyó de muchos momentos de negociación en el marco de los términos disponibles: tematizar con el efecto de invisibilizar; visibilizar, pero delegando la tematización; invisibilizar(se) para poder tematizar. Por largo tiempo, el dilema no se pudo eludir ni modificar, aunque no le faltaron matices y combinaciones creativas para que en una temporalidad amplia y en un contexto excepcional se comience a plantear otra conversación, como la que propuso el feminismo comunitario a pesar de que una de sus referentes más significativas siga reclamando aquel dilema.

El *corpus* evidencia, entonces, que algunas veces las herramientas del amo –como podríamos considerar a los géneros autorales (ensayo, testimonio, biografías o autobiografías)– fueron los recursos y los soportes urgentes o necesarios para disputar y recrear la condición de expresión impuesta por el propio dilema de la representación epistémica: el privilegio excluyente de la escritura.

Finalmente, creo que todos estos casos nos dicen que la creatividad teórica feminista e indígena también se compone de algunas acciones e intersecciones erráticas, contradictorias o paradójicas. Anaya, para afirmar la presencia de las mujeres indígenas en un nuevo relato de identidad nacional, las invisibilizó, confinándolas en el pasado. Hilda Reinaga, para asegurar el futuro de las(os) indias(os), invisibilizó su presente histórico (lo disimuló en una cocina) hasta casi el final de su vida. Ambas en nombre de un indianismo. Domitila, en tanto, para afirmar la contemporaneidad de su grupo y clase, se abstuvo de cualquier pretensión de abstracción teórica, hasta que después el feminismo comunitario, para reivindicar el pasado, sostener el presente y disputar el futuro, teorizó. Ambas en nombre de las diferencias con el feminismo occidente-centrado.

## **Bibliografía**

Aillón, Virginia (2015). Debates en el feminismo boliviano: de la Convención de 1929 al “proceso de cambio”. *Ciencia y Cultura*, (34), 9-29.

Aldunate, Victoria y Paredes, Julieta (2010). *Construyendo movimientos*. La Paz: Solidaridad Internacional.

Anaya, Mercedes (1947). *Indianismo*. Buenos Aires: Sela.

Álvarez, María (2021). Movimiento Feminista y Derecho al voto en Bolivia (1920-1952). *Tejedoras. Revista sobre democracia y género*, (2), 109-131.

Beverly, John (1987). Anatomía del testimonio. *Revisa de Crítica Literaria Latinoamericana*, (25), 7-16.

Bonfil, Guillermo (1981). *Utopía y revolución: el pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina*. México: Nueva Imagen.

Cruz, Gustavo (2018). La crítica al indigenismo desde el indianismo de Fausto Reinaga. *Cuadernos Americanos*, (165), 159-182.

Duran, Valeria (2022). La revolución india comienza en la cocina. *Revista intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, (21), 162-183.

Favre, Henri (1998). *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gargallo, Francesca (2013). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América*. Buenos Aires: América libre.

Gargallo, Francesca (2006). *Ideas feministas Latinoamericanas*. México: UACM.

Gigena, Andrea (2023). *La politización feminista e indígena en Abya Yala. Encrucijadas y discontinuidades*. San Martín: UNSAM Edita y Guadalajara: Editorial de la Universidad de Guadalajara. DOI: 10.1515/9783839459119

Glăveanu, Vlad et al. (2019). Advancing creativity theory and research: A socio-cultural manifesto. *The Journal of Creative Behavior*, 54(3), 1-5. DOI: 10.1002/jocb.395

Lorde, Audre (2007). The master's tools will never dismantle the master's house. *Sister outsider: essays and speeches* (pp. 110-114). Berkeley: Crossing Press.

Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización (13 de agosto de 2022). Presentación del libro “Mi Llegada a la Casa del Amauta” de Hilda Reynaga en el stand del Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización [Video]. Facebook <https://www.facebook.com/ministeriodeculturasbolivia/videos/3375811489371971>

Muy Waso (7 de mayo de 2019). El día que Domitila Barrios cuestionó los feminismos de élite en la ONU. <https://muywaso.com/el-dia-que-domitila-barrios-cuestiono-los-feminismos-de-elite-en-la-onu/>

Paredes, Julieta (2010a). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. La Paz: DES y Mujeres Creando Comunidad.

Paredes, Julieta (2010b). Plan de las mujeres: marco conceptual y metodología para el buen vivir. *Revista de Estudios Bolivianos*, (15-17), 191-210. DOI: 10.5195/bsj.2010.9

Paredes, Julieta (2011). *Una sociedad en estado y con estado despatriarcalizador*. Buenos Aires: PNUD.

Paredes, Julieta y Guzmán, Adriana (2014). *El tejido de la de la rebeldía ¿qué es el feminismo comunitario?* La Paz: Mujeres Creando Comunidad.

Pratt, Mary (2000). “No me interrumpas”: las mujeres y el ensayo latinoamericano. *Debate Feminista*, 21(1), 70-88.

Peris, Jaume (2015). El premio testimonio de casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (6), 191-249. DOI: 10.7203/KAM.6.7669

Rivera, Silvia y Lehm, Zulema (2013). *Lxs artesanxs libertarxs y la ética del trabajo*. Buenos Aires: Madre Selva y Tinta Limón.

Spivak, Gayatri (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Ungo, Urania (2014). Las mujeres indígenas en la constitución del nuevo orden. *Revista Tareas*, (147), 59-78.

Viezzler, Moema ([1977] 1986). *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI.

Yuval-Davis, Nira (2004). *Género y nación*. Lima: Flora Tristán.



# Creatividades populares (en la perpetua crisis latinoamericana)

El eterno retorno de la inventiva y la supervivencia –y la verdadera historia del alambre en el transbordador Columbia–

*Pablo Alabarces*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70h

*Para Aníbal Ford, in memoriam*

## 1

En 1988, el cantautor argentino Ignacio Copani lanzó su disco debut: como era usual en el primer Larga Duración o *Long Play* de un artista desconocido, el título del álbum fue su propio nombre. Fue un gran éxito, especialmente si tomamos en cuenta las duras condiciones económicas por las que atravesaba la sociedad argentina: la inflación se había agravado –poco después estallaría una crisis hiperinflacionaria– y repercutía con dureza en los ingresos populares. No parecían tiempos para gastar dinero en música.

Sin embargo, *Ignacio Copani*, editado primero como producción independiente y luego sucesivamente reeditado por la discográfica multinacional Emi Odeón (hoy absorbida por Universal Music Group), alcanzó el *doble platino*, que en ese entonces equivalía a

120.000 ejemplares vendidos. Era un gran comienzo para una larga carrera musical que, con el tiempo, fue perdiendo ímpetu y repercusión; tuvo un nuevo *hit* diez años más tarde, cuando se transformó en una suerte de *trovador paraoficial* del club de fútbol local River Plate, para luego perdurar, apenas, como recuerdo o parodia. Sus canciones pretendían transitar un recorrido entre el compromiso social levemente progresista –el siglo XXI lo encontró embanderado con el kirchnerismo–, algún tono amoroso y, especialmente, el humor. Su instrumento era –es– la guitarra, con acompañamientos limitados, en la mejor tradición del trovador o el *juglar*.

El primer LP tenía dos exitosos cortes de difusión. El primero, “Cuántas minas que tengo”, es una buena muestra de lo dudoso de su humor: las *minas* –las mujeres, en el argot de Buenos Aires– se transformaban en las *manos*, ante los reiterados fracasos amorosos del narrador; la canción culminaba con los versos “Y la noche se vuela/Entonces me voy con mi novia Manuela/Algo es algo/Yo me entiendo”. “Manuela”, en el mismo argot, remite a la masturbación.

El segundo tema, en cambio, tiene más densidad para interpretar. “Lo atamo’ con alambre” (sic) repone en el título una oralidad popular: la supresión de una “s” final (“atamo” por “atamos”), que es a la vez un sociolecto y un dialecto –muy típico de los nativos de Rosario, la segunda ciudad argentina, como puede verse, tercamente y hasta el día de hoy, en el habla del futbolista Lionel Messi, que jamás pronuncia una “s” final. En esa referencia, el título repone una suerte de imaginario popular: “atar con alambre” significa, en la cultura argentina, la posibilidad de una reparación de emergencia sin los materiales o las herramientas adecuadas, sino apenas con un trozo de alambre –un hilo de metal de diferentes grosores–. “En esta tierra santa nunca nos falta imaginación/Para arreglar la pava y fijar la cama con precisión”, afirma la letra, con lo que remite a una suerte de capital cultural argentino, con el tono celebratorio de un nacionalismo banal (“tierra santa”).

El cierre, en cambio, parece tomar una distancia levemente crítica de ese capital:

Si viene el fin del mundo en un segundo por la explosión,  
No te preocupes nena que aún nos queda una salvación.  
¿Y cuál es?  
Lo atamo' con alambre, lo atamo', lo atamo' con alambre, señor,  
Lo atamo' con alambre y con un poquito de cinta Scotch.

La cinta Scotch es una vulgarización de una marca de cinta adhesiva. En este contexto, funciona como duplicación de la precariedad: *atado con alambre y reforzado con cinta adhesiva*. La imaginación parece ceder paso a la ironía: no se trataría ya de festejar la creatividad, sino de describir la precariedad de la vida popular, en un contexto de aguda crisis económica (“Si por la deuda externa usted se enferma de sarampión”, en la década de la crisis de la deuda latinoamericana) y la –aún entonces vigente– amenaza de una guerra nuclear (“la explosión”).

No deja de ser, empero, un texto celebratorio, en una tradición populista potente, la del peronismo argentino. En 1988, este se preparaba para regresar al poder del que había sido desalojado por los militares en 1976, cuando iniciaron la dictadura más terrible sufrida por la sociedad argentina. En 1983, en el regreso democrático, el peronismo había sido vencido por primera vez en elecciones libres; el partido Cívico-radical, de orientación social-liberal y liderado por Raúl Alfonsín, estaba concluyendo su primer período en medio de un agudo fracaso económico, como dijimos, lo que condujo a la victoria del candidato peronista Carlos Menem a comienzos de 1989. El gobierno menemista operó una profunda transformación neoliberal de la que la Argentina aún no se ha recuperado, con sus consecuencias de pobreza y desocupación estructural y fragmentación social, pero organizado por una retórica y una praxis política clásicamente populista. La celebración de esa creatividad popular, entonces, podía desplegarse en otros andariveles y fisuras.

## 2

La canción de Copani no es la única aparición del alambre en los textos de la cultura de masas de la época. Mucho más interesante –y mucho más divertido– es un cuento del narrador, dibujante e historietista Roberto Fontanarrosa. Si la masividad de Fontanarrosa procedía de su humor gráfico –publicaba diariamente en el diario *Clarín* de Buenos Aires, el de mayor circulación nacional–, su literatura también gozaba de una gran difusión, reeditada hasta nuestros días (aún después de su muerte temprana, a los sesenta y dos años, en 2007). Fontanarrosa publicó tres novelas y diez libros de cuentos, el último póstumo, además de numerosas recopilaciones de sus chistes gráficos y de dos personajes de historieta: *Boogie el aceitoso* e *Inodoro Pereyra, el renegau* –parodias de un asesino a sueldo y de un gaucho argentino, respectivamente.

En su tercera colección de cuentos, *No sé si he sido claro*, de 1985, el cuento “La verdad sobre el transbordador Columbia” está confiado a la voz de un ingeniero de la NASA norteamericana, quien está a cargo del lanzamiento de la primera edición de la nave espacial –lo que, efectivamente, había ocurrido en 1981, durante la presidencia de Ronald Reagan–. El narrador relata las dificultades que encontraba la preparación de la nave, demorada en cuatro meses por dificultades técnicas que, en pocos párrafos, revelan su carácter paródico con el uso de un lenguaje técnico ficticio:

Lo cierto es que se nos había atascado el sistema de gasificación de ozono y no había poder humano que lo pusiera en sus trece. Por lo tanto, los dos carretes centrales que alimentaban la inyección de parafina comprimida a la primera (y más grande) de las toberas, no tenían autoridad alguna para impulsar los propergoles sólidos del segundo sistema. En principio supuse que todo radicaba en la baja potencia de las cargas de hidracina y etanol, lo que me costó que William Congreve me arrojara por dos veces el mismo doughnut a la cara. Finalmente Congreve me convenció, con ayuda de Sato Saigo, de revisar totalmente los vectores del difusor de entrada en relación

con la expansión de energía térmica en el primer sistema (Fontanarrosa, 1985, p. 17).

Cuando todo parece encaminado, sin embargo, un nuevo incidente técnico parece detener el vuelo de la nave:

—La tobera del segundo sistema se atascó —me disparó Sanduway apenas le hube abierto la puerta. Sentí como si millones de pequeños alfileres se clavasen en mi cuerpo. Las piernas se me aflojaron y de no mediar el apresurado sostén de Meck me hubiese destrozado la cabeza contra el piso (p. 17).

Las consecuencias del desperfecto pueden ser terribles para el ingeniero, para la NASA, para los Estados Unidos y hasta para el mundo: “La preeminencia de la carrera espacial volvería a manos de los comunistas y podía decirse que el mundo libre estaría al borde de la destrucción, el holocausto atómico y ¿por qué no? la contaminación de los ríos” (Fontanarrosa, 1985, p. 21). En medio de su desesperación, el narrador corre a la nave espacial y comprueba la falla; en ese momento, escucha la voz de un auxiliar de mantenimiento, cuyo nombre en la placa de identificación es Artemio Pablo Sosa: claramente, un latino. “—¿Qué es usted? —me interesé—. ¿Mejicano? —Argentino —me dijo. Yo apoyé mi empapada espalda contra una mampara y meneé la cabeza con desaliento” (p. 22).

Mientras el ingeniero-narrador piensa seriamente en arrojarse al vacío, temeroso de la ira del presidente Reagan (“Y yo conocía bien al presidente. Por mucho menos que eso lo había visto hacer cosas terribles con los indios, largo tiempo atrás, en el cine de Tolucah, mi ciudad natal” [Fontanarrosa, 1985, p. 21]), el obrero argentino parece querer ayudarlo:

—¿No camina? —dijo el hombre. Estuve tentado de explicarle, pero me frenó el ridículo de enredarme en una charla técnica con un auxiliar electricista que no solo no detentaba cargo relevante alguno, sino que ni siquiera era sajón. Por otra parte, ya el desprolijo personaje me había dado la espalda y, mientras se rascaba los dorsales

lentamente con el pulgar de la mano derecha, atisbaba hacia lo alto de la tobera a través del triple cristal atérmico que nos separaba de ella, sobre la consola de mandos. Sosa volvió hacia mí. Ahora se estiraba hacia abajo, impudorosamente, la tela que le recubría la entrepierna. —Está abierto? —señaló a sus espaldas la puerta que accedía a la tobera. Asentí con la cabeza. Pero no volvió hacia allí. Caminó hasta donde había estado sentado y comenzó a revolver en un bolso de trabajo abandonado junto a los restos de su merienda. Sacó una manzana y entonces sí, pasó de nuevo junto a mí, hacia la puerta de entrada a la tobera (p. 23).

De pronto, el argentino reaparece y formula la pregunta inaudita:

—¿Tiene un alambre? —me preguntó. Sacudí la cabeza, negando. —Me parece que yo[...] —masculló—. Algo me queda [...] Fue hasta su bolso, revolvió en él y sacó un trozo de alambre de unos veinte centímetros. Mientras procuraba enderezarlo (había estado plegado en secciones de unos seis centímetros) me miró y enarcó las cejas. —Vamos a ver, dijo un ciego —informó, serio. Pasó de nuevo frente a mí y se metió en la tobera (p. 23).

Los trozos de alambre, claro, se guardan plegados en secciones cortas y prolifas esperando a que surja la necesidad de usarlos.

Apareció de nuevo el argentino: se estaba frotando las manos con un trapo. —A ver, maestro —me dijo. —¿Qué? —Préndala —me indicó, señalando con un movimiento de cabeza hacia la tobera. Ahora sí, lo miré como comprendiendo que se trataba de un ser viviente quien me hablaba. —Préndala. Dele —insistió, mientras volvía hacia su bolso y metía el trapo en su interior. Caminé cuatro lentos y arrastrados pasos hacia el encendido, apoyé un dedo sobre el botón y giré mis ojos para mirar al argentino, compasivamente. Apreté el botón y se escuchó un ronroneo suave y parejo primero, y luego un rugido saludable. Casi estrello mi cara contra el triple cristal en procura de ver desde más cerca lo que no podía creer. ¡Aquella maldita tobera funcionaba! Me di vuelta, incrédulo, hacia ese sudamericano providencial (p. 24).

El argentino Sosa sabe, empero, que el arreglo es una reparación precaria:

—No —pareció contradecirse—. Va a andar bien. Luego, sí, se dirigió a mí: —Le va a aguantar bastante. Por lo menos para sacarlo del paso. Eso sí [...] —advirtió—[...] capaz que de aquí a un par de años le tenga que pegar una revisada. Pero [...] por ahora [...] —pareció conformarse (p. 24).

Por supuesto, como todos sabemos, el lanzamiento del Columbia fue un éxito. El narrador relata que intentó buscar al argentino, pero descubrió que el mismo día del lanzamiento había abandonado la NASA rumbo a New York; una agencia de investigaciones lo rastreó luego como “lavacopas en un restaurante italiano sobre la Séptima Avenida” y más tarde “como iluminador en un teatro de quinta categoría donde ponían piezas musicales para público latino, en Broadway”. “Pero nunca más pude encontrarlo” (Fontanarrosa, 1985, p. 25), afirma el narrador, sumergiendo a Sosa en el anónimo destino de todos los migrantes latinos en los EE. UU.

El pacto del relato es obviamente humorístico, y el humor se soporta en el registro paródico: en este caso, de un tipo de texto muy utilizado por Fontanarrosa, la crónica periodística autobiográfica al estilo del *Selecciones del Reader's Digest*, la célebre publicación periódica que condensaba lecturas para públicos de las clases medias en todo el continente (desde 1922 en inglés, desde 1940 en español para toda Hispanoamérica). Pero la parodia incorpora el *alambre* como catalizador: un latino —un *no-sajón*, como afirma el narrador— puede resolver un problema tecnológico de envergadura, que aparece como insoluble para la ciencia occidental, gracias a una *habilidad* meramente técnica, de la que el científico —sajón— está desprovisto. Un saber técnico, una *habilidad*, un *haber* popular, hiperbolizado —una hipérbole que coloca la habilidad, a la vez, al límite de lo paródico—: esa capacidad de resolver problemas *menores* reemplaza eficientemente la más compleja tecnología.

Sin embargo, el obrero argentino no puede *capitalizar* su técnica en un mercado que le es ajeno; puede salvar el programa aeroespacial norteamericano, pero luego *debe* continuar en su destino de precariedad laboral migratoria y anónima. En el cuento de Fontanarrosa, por supuesto, hay celebración *populista* del recurso, pero como *arte de hacer*, como creatividad e inventiva popular: no se construye sobre él una concepción del mundo –no puede construirse– ni el éxito industrial o comercial.

“El haber visto a un obrero reemplazar una pieza que valía dos mil dólares por un piñón de bicicleta me enseñó tanto como muchos libros”, afirmaba Aníbal Ford (1994, p. 13). Vayamos en esa dirección.

### 3

No podemos afirmar que sea una razón epocal: no hay nada que nos permita invocar algo, en el contexto histórico, que explique las coincidencias. Se trata más bien de desplazamientos indiciales, de conexiones –seguramente, desplazamientos y conexiones producidos en nuestra propia búsqueda.

Pero, en esos mismos años, la cuestión de la utilización popular de la técnica reaparece en otro tipo de texto, ahora académico. Se trata de los dos libros que Beatriz Sarlo publica entre 1988 y 1992: *Una modernidad periférica* es el primero; *La imaginación técnica*, el segundo. A su vez, podríamos conectarlos con su primer libro importante de esos años: *El imperio de los sentimientos* (1985), porque lo que organiza su indagación sobre los folletines sentimentales argentinos de los años veinte del siglo pasado es la búsqueda de explicar una *sensibilidad popular* –un uso popular de los materiales letrados–. Búsqueda que está, a la vez, explícitamente distanciada de una perspectiva populista –ese círculo epistémico según el cual “si a la gente le gusta, algo bueno debe tener”– y de la “suficiencia elitista” que trata a esos materiales como literatura *menor*.

En esa dirección, la *experiencia de la modernidad* que Sarlo indaga en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX es también la experiencia popular. Pero esa perspectiva se vuelve más aguda en su libro de 1992: *La imaginación técnica* es, a partir de las figuras de los *inventores* y las ficciones científicas entre el cambio de siglo y la década de 1930 –entre los cuentos de Leopoldo Lugones, los de Horacio Quiroga y las novelas de Roberto Arlt–, una indagación sobre el rol de la técnica en el imaginario y la práctica popular:

Se trata del impacto, que creo importante, de la técnica como instrumento de modernización económica y protagonista de cambios urbanos, pero también como núcleo que irradia configuraciones ideales de imágenes y desencadena procesos que tienen que ver tanto con construcciones imaginarias como con la adquisición de saberes probados (Sarlo, 1992, p. 11).

La modernidad se verifica en la técnica, pero esta no es un insumo restringido, entre otras cosas gracias a la cultura de masas. Como difusión, pero también como técnica en sí misma, valga la redundancia. Por un lado, gracias a la enorme circulación que adquieren las publicaciones de divulgación, como *Mecánica popular* (la más famosa, fundada en Chicago en 1902, y publicada en español desde 1947), y especialmente *Ciencia Popular*, editada en Buenos Aires desde 1928; así como la divulgación emprendida por los diarios populares *El Mundo* y *Crítica*. Sarlo afirma que:

a fines de la década, en los kioscos de Buenos Aires (y, por lo que muestra el correo de lectores, de decenas de pueblos en todo el país) podían comprarse simultáneamente no menos de siete revistas dedicadas a la radio, la tecnología fotográfica y filmica, los hobbies técnicos, la divulgación científica y la invención amateur (Sarlo, 1992, p. 72).

A la vez, el objeto privilegiado de esta *técnica popular casera* es la radio: la posibilidad de construir aparatos receptores es una de las fórmulas predilectas de las publicaciones de masas, que difunden,

entonces, los modos en que sus públicos de masas pueden fabricar receptores para esas mismas masas. La tautología, claro, no es perfecta: la técnica es popular, pero no es democrática. Precisa, además de su difusión, de la capacidad del *habidoso* –es decir, del sujeto, por definición un hombre, que puede transformarse en *bricoleur* por su habilidad innata o autodidacta–. La clave de esa popularidad es que se trata de una habilidad *no escolarizada*, y por eso la televisión –es decir, la fabricación de aparatos receptores de imágenes en movimiento– no puede popularizarse, porque requiere a la vez una mayor inversión de capital y un saber especializado –ahora *tecnológico* y no meramente *técnico*–. En 1992, Sarlo está sugiriendo que la prioridad de lo tecnológico sobre lo técnico –de lo científico sobre el oficio– tiende a desplazar al *habidoso popular* para reemplazarlo por el científico o el inventor tecnológico –que ya no puede ser popular, porque debe ser universitario–.

A su vez, en 1994, en *Escenas de la vida posmoderna*, Sarlo cuestiona la facilidad con la que los que ella llama “los nuevos populistas o neopopulistas de mercado” encuentran “estrategias de supervivencia” o “creatividad popular” en cada gesto:

Lo otro: la celebración indiscriminada de las estrategias de supervivencia popular en el continuo flujo de los medios audiovisuales, implica confiar no en la iniciativa y la originalidad del pueblo, sino entregarlo todo al despliegue de las diferencias sociales propias del capitalismo y creer, en esto sí a la manera populista clásica, que todo lo que el pueblo hace es sabio y va perfectamente en la dirección de sus intereses (Sarlo, 1994, pp. 127-128).

#### 4

Aquí sí, posiblemente, puede hallarse un clima de época: los años neoliberales y neoconservadores incluyen una importante presencia de trabajos que elogian las formas disimuladas de las resistencias populares, a las que a veces se llama “creatividades”. De ese

período es la obra de John Fiske, célebre en los estudios sobre medios de comunicación por el concepto de “democracia semiótica” (Fiske, 1989), pero también el libro del politólogo y etnógrafo James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* ([1990] 2004), publicado por primera vez en 1990. Es el momento de auge de la influencia de Michel de Certeau (1984): *La invención de lo cotidiano* había sido traducido al inglés en 1984 y su subtítulo, en las ediciones original francesa y tardía mexicana, era *Artes de faire*: es decir, “Artes de hacer” –artes de hacer ordinarias, comunes, *populares*, resistentes, desviadas: la más citada, y peor demostrada empíricamente, es el escamoteo, la *táctica* (otra palabra decertausiana reiterada) con la que el obrero sustrae elementos al patrón: materiales, deshechos o, simplemente, tiempo–. Y, también, de 1993 es el filme colombiano *La estrategia del caracol*, magnífica y muy exitosa ficción en la que los habitantes de un edificio popular bogotano –una vecindad, un conventillo– evitan la demolición del predio luchando contra el capital y contra el Estado –y sus eternos aliados: los abogados– utilizando esas artes o *discursos ocultos*: los de los dominados –mudando el edificio con una grúa–.

Posiblemente, nunca antes y tampoco después haya habido, en la teoría cultural o política, tanta confianza en la capacidad impugnadora del mundo popular, tanta certeza de su capacidad creativa. Que ello coincida con el momento en que el capitalismo arrasaba con todas las posibilidades de esa impugnación puede ser, exactamente, la razón, por inversión optimista o negadora.

Aunque se trata de un “populista clásico”, para citar a Sarlo, la intervención de Aníbal Ford en su libro de 1994 nos lleva en otras direcciones (Ford, 1994). Por un lado, Ford indica desde el título cómo comprende su contexto: la *crisis*. No se trata –aunque también se trata– de una *reconversión*, de un *proceso* o de una *revolución* neoliberal: se trata de una *crisis*, en tanto que la experiencia popular del rediseño neoliberal de las sociedades latinoamericanas es la de la pauperización, la desaparición de los horizontes clásicos de expectativas, las formas de la comunalidad desplazadas por

el individualismo y la fragmentación social, entre otras variantes del apocalipsis. Las diez plagas transformadas en experiencia cotidiana del mundo de los dominados –cuando aún no se habían cumplido, ni por aproximación, las promesas de bienestar de la modernización de posguerra–. Es una crisis, entonces, que también implica a la comunicación y la cultura –el campo de trabajo de Ford– y lo lleva a someter su propio “populismo clásico” a examen crítico. Casi una década antes, había escrito:

Y con ello no estoy “haciendo” populismo –aunque soy populista, en los términos en que redefiniera este concepto ya hace años don Arturo Jauretche, y también en los términos en que lo “percibe” el proceso– sino volviendo, o pensando que se está volviendo a una ancestral reivindicación del hombre común frente a esas concepciones que abierta o solapadamente, desde el autoritarismo o desde la más fina cultura, lo trataron como bárbaro, ignorante o idiota. Como manipulable. [...] Refiriéndose a las verdades, las experiencias, los procesos que subyacen en la cultura de las clases populares, Perón dice [...] que “hay que escuchar con humildad” (Ford, 1985, p. 302).

En medio de la crisis neoliberal, en cambio, la argumentación de Ford va en búsqueda de otra sutileza. Por ejemplo, cuando relata su descubrimiento de los recursos populares para alternativizar la captura de la señal de satélite televisivo: en un momento en que la reorganización de la oferta mediática prioriza las señales pagas y privadas por sobre las abiertas y públicas, Ford nota que en los barrios obreros se multiplican las *budineras* –recipientes metálicos para cocinar budines, pasteles o tortas– que funcionan como antenas satelitales: budineras, palanganas, ollas, objetos metálicos con forma redondeada que puedan reemplazar una antena parabólica. (Simultáneamente, interpelaba a sus estudiantes en la universidad preguntando “¿Quién no sabe colgarse del cable?”: “colgarse”, en la Argentina, significa engancharse o robar una señal del cable coaxial de las televisoras, o la luz, o el gas, o el agua). Pero no se trata de, simplemente, una táctica de escamoteo, como diría De Certeau:

acceder al cable o al satélite les permite a los públicos, además, asistir al espectáculo global, les permite quedar del lado de adentro de lo que saben que será una línea divisoria en los tiempos neoliberales: *consume o perece*. Una suerte de transnacionalización popular, de la que la migración es parte: “[...] si por último se trataba –como en las viejas utopías populares– de espiar horizontes más propicios para la supervivencia, algo que hoy sabemos que actúa efectivamente en el imaginario de la ‘migra’” (Ford, 1994, p. 47).

El *habidoso* como figura popular reaparece, entonces, en la obra de Ford, pero con un pliegue. No se trata solo de astucias, sino de oficios, destrezas, capacidades técnicas. Para ello, acude a un texto fundador de la modernidad argentina, que es el *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas en el interior de la República*, redactado por el catalán Juan Biolet Massé por encargo del ministro del Interior del presidente Roca, Joaquín V. González, con el objetivo de producir una Ley Nacional del Trabajo: “Ahí, este científico positivista, refutando las tesis discriminatorias del darwinismo social imperante en la etapa, defendía las capacidades del trabajador criollo (mestizo) y al hacerlo registraba destrezas tecnológicas, como las del ‘habidoso’, actor de eso que llamamos la ‘cultura del alambre’” (Ford, 1994, p. 65). En la nota al pie que clausura el párrafo, Ford expande el concepto:

El concepto de cultura del alambre proviene de la utilización de este como un elemento multiuso, apto para arreglar objetos o máquinas, para el *bricolage* de auxilio. Esa cultura se desarrolló en la Argentina debido en parte a las grandes distancias y la imposibilidad de encontrar elementos adecuados. Aún hoy el rollo de alambre es considerado imprescindible para todo aquel que viaja por el país. A esa cultura pertenece el “habidoso”, hombre de muchos oficios y habilidades. “Vivo, inteligente y rápido en la concepción, nada lo sorprende y para todo halla salida”, describe Biolet Massé en el *Informe* (p. 81).

Ha reaparecido el alambre. Hemos regresado al transbordador Columbia.

## 5

Ford descubre un pliegue más en el mismo *Informe* de Biale Massé (1904): en 1904, el catalán proclama su admiración por el “rastreador riojano”, que “sin saber leer ni escribir, sin cuadrículas ni pantógrafos, con su solo talento y su constancia, tiene aún mucho que enseñar a Bertillon y a los modernos médico-legistas, a grafólogos y peritos” (Ford, 1994, p. 66). La figura del rastreador, que siempre es riojano –natural de la provincia norteña de La Rioja– por alguna razón que nadie ha podido desentrañar, aparece con frecuencia llamativa, y siempre con admiración, en textos del siglo XIX argentino: lo lanza a la fama Domingo Sarmiento en su *Civilización y Barbarie*, de 1847; reaparece en un folletín del novelista Eduardo Gutiérrez, *Amor funesto*, de 1883; lo reencuentra el ingeniero francés Alfred Ebelot, que entre 1870 y 1908 vivió y trabajó en la Argentina, publicando su libro *La Pampa* en 1890; su estrellato culmina en el *Informe* de Biale. El rastreador es el sujeto capaz de desentrañar, a partir de la lectura de huellas, el sabor de las hierbas o los sonidos de la pampa, la ubicación probable de algo que se busca o se persigue: un objeto, un animal, un enemigo, un fugitivo. Ford llama a estas reivindicaciones del rastreador –un sujeto popular cuyo saber es radicalmente preletrado, analfabeto, tradicional, *bárbaro* y *americano* (como insistirá Sarmiento)– “el lapsus de los agentes modernizadores” (p. 68): agentes que, mientras defienden una modernidad impuesta incluso a sangre y fuego sobre las clases populares y los campesinos (los gauchos argentinos, por ejemplo, exterminados por el proyecto modernizador agroexportador), no pueden sino reparar en esta figura de saberes y habilidades asombrosos.

Una década antes del texto de Ford, la cita de Alphonse Bertillon, el francés inventor en 1882 de la antropometría y, por ende, uno de los fundadores de la criminología moderna, está en el famoso y ya clásico trabajo de Carlo Ginzburg, “Señales”, de 1979 (en español, “Indicios” [Ginzburg, 1999]). Ford no desconoce la referencia: por el

contrario, la hace explícita para usarla como plataforma. Ginzburg había hablado de un “paradigma indiciario”, opuesto a un paradigma galileano –el de la ciencia moderna–, que despliega a partir de la tríada Morelli-Conan Doyle-Freud, como es bien sabido –la lectura de indicios pictóricos, criminales o inconscientes, respectivamente–. Para ello, va hacia las leyendas que hablan de los hijos del rey de Serendipo y su capacidad para descubrir un camello que jamás han visto: de allí la invención de la *serendipity*, que describe el hallazgo aunque, según esa leyenda, consiste en la habilidad para leer índices. Saberes venatorios, dice Ginzburg: los del cazador leyendo huellas de sus presas. Saberes populares, afirma: orales, experienciales, corporales –el olfato, la vista, el gusto–. Saberes locales, sostiene, apropiados por las burguesías desde la Contrarreforma. Finalmente: saberes conjeturales (abductivos), porque consisten en la elaboración de conjeturas a partir de la lectura de indicios, y eso une a todo el registro no galileano con el mundo subalterno: médicos, políticos e historiadores con alfareros, carpinteros, marineros, cazadores, pescadores y mujeres (Ginzburg, 1999, p. 188). La apropiación de los saberes del mundo subalterno por los dominantes se ejemplifica, al final del trabajo, con el pasaje de los saberes populares bengalíes sobre las huellas de los dedos a la dactiloscopia moderna –es decir: a una forma de control social–.

El pliegue que propone Ford es la conexión de todos estos hilos –de todos estos alambres–. Los saberes y las habilidades populares, que anteceden a la represión de la modernidad –o de la Contrarreforma, como dice Ginzburg– conforman una nueva epistemología o, mejor aún, una gnoseología distinta, por subalterna. La cultura popular –la sabiduría, la creatividad o la experiencia de su mundo– no es un repertorio de objetos o de prácticas, sino un modo de conocer y un arte de hacer que se actualiza en cada crisis, en cada “situación de incertidumbre” (Ford, 1994, p. 195). No es en vano que el capítulo que despliega estos argumentos se titule “Conexiones. El conjunto ‘índices, abducción, cuerpo’: entre los comienzos de nuestra modernidad y la crisis actual” (pp. 65-83).

Se trataría, siempre, de leer índices y hacer conexiones y conjeturas que permitan vislumbrar un intersticio o una fisura en la crisis, para decidir en situaciones de incertidumbre. Allí radicaría la creatividad popular: en tácticas de sobrevivencia. Aun un populista clásico como Ford, aquejado del pesimismo terminal que la década neoliberal disemina como clima epocal, no puede más que refugiarse en esa seguridad.

## 6

El compositor e intérprete de *trap* y cumbia argentino más popular del momento, L-Gante (Elián Ángel Valenzuela), fue destacado por la vicepresidenta Cristina Fernández de Kirchner como un joven exitoso simplemente por usar “una computadora Conectar Igualdad y un micrófono de mil pesos”. Conectar Igualdad es el nombre del programa estatal kirchnerista de distribución de computadoras portátiles gratuitas a los alumnos de las escuelas públicas. Mil pesos equivalían, en ese momento (2021), a 10 dólares. L-Gante se vio obligado a señalar que la computadora la había conseguido en el mercado negro, vendida por un estudiante necesitado o por un ladrón de poca monta. La habilidad popular parece consistir, entonces, en constituirse como *emprendedor*, la nueva figura heroica del capitalismo posfordista y neoliberal, ya en este siglo, o *Youtuber* o *influencer*, aprovechando los vericuetos del mercado negro y de la circulación en internet, presuntamente –falazmente– democrática y de acceso libre. La política democrática del populismo progresista, en el mismo movimiento, se limita a confiar en el acceso de los sujetos subalternos a esa posibilidad tecnológica: una computadora, un micrófono. El acceso a internet depende de otras tácticas populares: robar señal de wifi, compartir paquetes de datos. No del Estado, ni de la acumulación de poder popular: depende de la vieja lógica de la supervivencia, ahora hiperbolizada.

En un texto reciente, Castagno, Romani y Wortman (2023) afirman la necesidad de estudiar y discutir la creatividad en un contexto donde ella está hipervalorizada. En ese marco, los compiladores sostienen que:

Este problema nos introduce a la segunda cuestión que atraviesa este libro: la dimensión social de la creatividad. Es decir, el campo de tensión que describe la polaridad entre lo individual y lo colectivo. Por un lado, encontramos el discurso hegemónico de las industrias creativas que entroniza a la figura del emprendedor individual como motor de la innovación y el desarrollo económico. Este proyecto [...] conduce a una promesa de desarrollo basada en la formación de clústeres creativos y empresas incubadoras (*startups*) que, orientadas hacia la producción inmaterial y fundadas en derechos exclusivos sobre la propiedad intelectual, buscan obtener rentas monopólicas en el mercado. Este modelo de valorización –que atraviesa toda la historia del capitalismo– se ve reforzado en el siglo XXI con la figura del emprendedor cultural, quien está llamado a articular la acumulación privada del capital con la búsqueda de “excepcionalidad y autenticidad como reivindicaciones culturales distintivas y no duplicables” [como señala David Harvey]. El modelo hegemónico de la creatividad pretende limitar así la capacidad humana de invención a un mero aliciente del desarrollo productivo (pp. 18-19).

En esa dirección crítica, la introducción al volumen concluye afirmando que:

Desde “arriba”, la creatividad aparece como un motor de la acumulación capitalista bajo el impulso neoliberal de finales del siglo XX. Desde “abajo”, la creatividad constituye una potencia colectiva que todavía mantiene intacta la promesa política de un contenido emancipatorio (p. 25).

Desde abajo –es decir, desde una perspectiva popular y subalterna– la creatividad *debería* constituir una potencia colectiva y emancipatoria –reduciendo la paráfrasis a su formulación más básica–. Como quisimos mostrar hasta aquí, esa potencia emancipatoria

parece haber sido clausurada hace más de treinta años, en el preciso momento en que la creatividad popular debió limitarse –al menos, en la perspectiva de sus aliados y sus intérpretes– a mantener, apenas, un poco de autonomía significativa. Como síntoma de ese periplo, el volumen del que estamos hablando no incluye, entre los varios casos analizados, ninguno de creatividad subalterna, salvo en la música popular uruguaya –el trabajo de Rosario Radakovich (2023)–. Finalmente, parecería que ese es el espacio en el que/al que se limita la creatividad popular: bailar y cantar, aunque para eso deba ser debidamente capturada en la máquina tecnológica *internetiana*, que promete autonomía mientras multiplica *algoritmización*.

Mientras tanto, nadie lleva ya un trozo de alambre en su automóvil. No, al menos, en los autos modernos, en los que es imprescindible la mediación de una computadora para regular un inyector; es posible –precisaríamos una intervención etnográfica para comprobarlo– que perdure en los automóviles cuya supervivencia como máquina de transporte es dudosa. Es posible, así, que el alambre, junto al robo de datos o señales de wifi, sea hoy una marca poderosa de clase social.

## **Bibliografía**

Bialet Massé, Juan (1904). *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas en el interior de la República*. Buenos Aires: Adolfo Grau.

Certeau, Michel de (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

Fiske, John (1989). *Reading the Popular*. Londres y Nueva York: Routledge.

Fontanarrosa, Roberto (1985). La verdad sobre el transbordador Columbia. En *No sé si he sido claro* (pp. 16-25). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Ford, Aníbal (1985). Cultura dominante y cultura popular. En Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano (coords.), *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 21-25). Buenos Aires: Legasa.

Ford, Aníbal (1994). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ginzburg, Carlo (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de referencias indiciales. En Carlo Ginzburg (coord.), *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (pp. 138-175). Barcelona: Gedisa.

Radakovich, Rosario (2023). De la plena al trap. Una nueva cartografía de la música popular uruguaya. En Ana Wortman, Pablo A. Castagno y Matías Romani, *Los usos de la creatividad: horizontes en estudios culturales* (pp. 93-108). Buenos Aires: Teseo.

Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (agosto de 1996). Retomar el debate. *Punto de Vista*, (55), 38-42.

Scott, James ([1990] 2004). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ediciones Era.

Wortman, Ana; Castagno, Pablo A. y Romani, Matías (2023). *Los usos de la creatividad: horizontes en estudios culturales*. Buenos Aires: Teseo.

# Pixar: la dominación de la industria creativa en la era posfordista

*Stephen Joyce*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70i

Al principio de la era digital, los visionarios proclamaron que la internet provocaría una explosión de creatividad a medida que los guardianes de los medios perdieran su control sobre la producción y distribución de estos. En 1995, Nicholas Negroponte afirmaba que “los imperios monolíticos de los medios de comunicación de masas se están disolviendo en una serie de industrias artesanales” (p. 57). En 2000, Clay Shirky afirmaba que “en la era de Internet, ya nadie es un consumidor pasivo porque todo el mundo es un medio de comunicación” (s./p.). Las tecnologías digitales habían democratizado repentinamente los medios de comunicación de masas. Ahora cualquiera podría rodar, editar y distribuir sus propias películas, grabar y lanzar globalmente sus propios álbumes o publicar sus propios libros electrónicos en la mayor librería del mundo. Lo que David Hesmondhalgh (2019) denomina “optimismo digital en relación con la producción y el consumo culturales” (p. 42) también debería haber sido una bendición para la diversidad cultural, tanto entre naciones en términos de cuestiones de imperialismo cultural como dentro de las naciones en términos de representaciones de clase, género y etnia. En lugar de los costosos procesos industriales

necesarios para fabricar, distribuir y vender cultura que dominaron el siglo XX, el siglo XXI vería el colapso de lo que Adorno y Horkheimer (2020) habían denominado burlescamente “la industria cultural”, una frase que volvería una vez más al estatus de oxímoron.

Estamos en el siglo XXI y, por desgracia, el futuro ya no es lo que era. Los imperios mediáticos monolíticos no solo no se han disuelto, sino que se han hecho aún más poderosos. Los seis grandes estudios de Hollywood son ahora cada vez más los dos grandes –Disney y Warner Bros–, cuyo dominio de las franquicias mediáticas, desde el Universo Cinematográfico Marvel a Harry Potter, pasando por Star Wars o Batman, refuerza sus posiciones en las guerras mundiales del *streaming* con su propiedad de Disney+ y HBO, respectivamente. Los nuevos actores importantes son también gigantes tecnológicos estadounidenses, como Apple y Amazon. Como observaba un informe canadiense sobre la concentración de los medios de comunicación en la era digital:

La consecuencia general es que tenemos un conjunto de industrias de medios de comunicación más grandes y estructuralmente más complicadas y diversas, pero en general estas industrias se han concentrado más, no menos [...]. La concentración no es menos relevante en la “era de los medios digitales” del siglo XXI de lo que lo fue durante la era de los medios industriales de siglos pasados (Canadian Media Concentration Research Project, 2013, p. 25).

¿Cómo se ha llegado a esta situación cuando parecía que la tecnología digital iba a proporcionar una democratización inevitable de la producción y distribución de los medios de comunicación?

Una laguna crítica en los análisis de los conglomerados de medios de comunicación es que a menudo se les describe como “monolíticos”, en el sentido de que su concentración en la cuenta de resultados les hace incapaces de una innovación significativa. El futuro profetizado dependía de la creencia de que las organizaciones más pequeñas y ágiles resultarían más creativas que estos

gigantes envejecidos, pero los gigantes mundiales de los medios de comunicación han demostrado ser sorprendentemente hábiles para industrializar la creatividad en una era posfordista. Así, siguen produciendo un flujo constante de productos de alta calidad que, combinados con su capacidad no solo de distribuir sino también de hacer circular estos productos por nuestro cada vez más saturado paisaje mediático, les permiten mantener el tipo de dominio que las prácticas industriales fordistas posibilitaron en los años del sistema de estudios. En este artículo se analizará el ejemplo más destacado de creatividad industrializada con éxito, Pixar Animation Studios, para ver qué nos dicen sus prácticas sobre la producción industrial de creatividad en la era digital antes de examinar cómo influyen los métodos creativos de Pixar en el tipo de narrativas que propaga.

## **Gestionar la creatividad**

Una característica que define a las industrias creativas es su alto nivel de riesgo. Como explica David Hesmondhalgh (2019), “todos los negocios son arriesgados, pero los de las industrias culturales lo son especialmente. Es un hecho bien establecido que la mayoría de los libros, grabaciones y películas fracasan, y que la mayor parte de los ingresos proceden de un pequeño número de grandes éxitos” (p. 31). Incluso los grandes estudios de Hollywood aceptan un alto porcentaje de fracasos comerciales con la esperanza de que algún éxito de taquilla compense sus pérdidas. En pocas palabras, nadie sabe realmente qué será popular el próximo año; un género de moda puede dejar de estarlo de repente, mientras que nuevos textos e intérpretes pueden convertirse en éxitos sorpresa. Además, las prácticas industriales fordistas, que dependen de individuos que realizan tareas claramente definidas y repetitivas, parecerían ser antitéticas a la creatividad, que suele describirse como un acontecimiento espontáneo e imprevisible, un flash de inspiración.

Racionalizar esos momentos para producirlos a demanda parece prácticamente imposible.

Esto es lo que convierte a Pixar Animation Studios en una de las historias de éxito más extraordinarias de las industrias culturales, lo que ha dado lugar a una serie de artículos sobre su singular cultura corporativa. En 2015, Greg Satell, de *Forbes*, afirmó que “con quince premios de la Academia y una recaudación media mundial de 600 millones de dólares por película, Pixar podría ser la empresa creativa con más éxito de la historia, y una de las más rentables. De los catorce largometrajes que ha producido, todos menos uno han entrado en la lista de las cincuenta películas de animación más taquilleras” (s./p.). Resulta especialmente interesante que ninguna persona parezca ser la responsable de este éxito, sino que se atribuye a la cultura creativa de Pixar, que se describe mejor en el libro *Creativity, Inc* –en parte manual de gestión empresarial y en parte memorias de Ed Catmull, cofundador de Pixar–. Como ex presidente de Walt Disney Animation, Catmull (2014) también había sido responsable de la revitalización de la división de animación de Disney, no a través de un cambio de personal, sino mediante la aplicación de la gestión creativa: “Habíamos aplicado nuestros principios a un grupo disfuncional y lo habíamos cambiado, liberando su potencial creativo” (p. 274). La articulación de estos principios revela mucho sobre cómo los gigantes corporativos están desarrollando técnicas para la producción industrializada de creatividad.

Catmull (2014) deja claro que la clave del éxito colectivo constante de Pixar es el rechazo de la idea romántica de un genio individual que recibe un flash de inspiración y luego persigue su visión singular. En su lugar, la creencia fundamental es que “las personas creativas descubren y hacen realidad sus visiones a lo largo del tiempo y mediante una lucha dedicada y prolongada” (p. 223). Esta lucha no es individual, sino colectiva, y uno de los principios más importantes de Catmull es que los equipos creativos son más importantes que las ideas creativas: “Acertar con el equipo es el precursor necesario para acertar con las ideas” (p. 74). La ventaja de

la colaboración es que cada creador o proyecto individual puede beneficiarse de un proceso iterativo con retroalimentación continua y directa, un proceso institucionalizado por el Braintrust, una agrupación flexible de narradores y creativos experimentados que ofrecen retroalimentación constructiva a lo largo del desarrollo de la película. “Creemos firmemente en el poder de la retroalimentación sincera y el proceso iterativo: rehacer, rehacer y rehacer de nuevo, hasta que una historia defectuosa encuentra su hilo conductor o un personaje vacío encuentra su alma” (p. 90). A lo largo del libro, Catmull expresa la creencia de que el trabajo innovador surge de plantearse problemas desafiantes y trabajar en equipo para resolverlos.

Otro punto clave es que el resultado final de cada película es menos importante que el valor de la marca creativa. Quienes consideran que los estudios de Hollywood se limitan a lanzar fórmulas para ganar dinero en el mercado de masas pueden pasar por alto la importancia de este punto. Para Catmull, el momento clave en el desarrollo de Pixar llegó con *Toy Story 2*, que estaba concebida como una secuela más barata para ser publicada exclusivamente en formato de video. Cuando los dirigentes de Pixar vieron cómo se desarrollaba, decidieron que no era lo bastante buena para llevar el nombre de Pixar y exigieron una revisión masiva: “Los nueve meses siguientes serían el programa de producción más agotador que jamás habríamos emprendido, el crisol en el que se forjó la verdadera identidad de Pixar” (Catmull, 2014, p. 71). En una industria posfordista, una marca fuerte es más importante que un ahorro marginal en los costes de producción, y Pixar está dispuesta a invertir en proyectos deficitarios, como los cortometrajes, si ayudan a desarrollar talentos creativos y a construir una identidad de marca más fuerte. La priorización de “la bestia hambrienta” (p. 129) del capitalismo es uno de los problemas que Catmull consideraba que paralizaban la división de animación de Disney; la defensa más sólida de la creatividad por parte de Pixar aportaba más valor a largo plazo porque

significaba establecer una marca conocida por la innovación y el entretenimiento.

Lo que esto significa en la práctica es que el modelo lineal y jerárquico de la fábrica no es apropiado para el trabajo creativo. Los creativos no pueden recibir de sus superiores un simple conjunto de instrucciones, porque su principal objetivo es responder con imaginación a problemas inesperados. En términos de organización, esto significa eliminar la idea de canales de comunicación adecuados y, en su lugar, fomentar la libre circulación de ideas. “Habíamos cometido el error de confundir la estructura de comunicación con la estructura organizativa [...] la comunicación ya no tendría que pasar por canales jerárquicos. El intercambio de información era clave para nuestro negocio” (Catmull, 2014, p. 64). Catmull repite a menudo la importancia de la comunicación sincera y democrática, diciendo: “Para establecer un sistema de retroalimentación saludable, hay que eliminar la dinámica de poder de la ecuación” (p. 94) y “[a]sí de importante es la franqueza en Pixar: Anula la jerarquía” (p. 100). El objetivo último del libro es concebir un modelo posfordista de producción creativa y termina con una serie de puntos para gestionar una cultura creativa.

Sin embargo, la celebración de la cultura creativa horizontal de Pixar convive con una jerarquía que presiona cada vez más a los trabajadores. Catmull (2014) cita con aprobación a Toyota como una organización que da más responsabilidad a los empleados: “Aunque Toyota era una organización jerárquica, se guiaba por un principio democrático: no hay que pedir permiso para asumir responsabilidades” (p. 51). Pero responsabilidad no es lo mismo que autoridad. Cuando los dirigentes de Pixar decidieron hacer revisiones radicales de *Toy Story 2* a menos de un año del estreno en cines, esto provocó un gran aumento de la carga de trabajo y del estrés de los empleados, que parecían no tener forma de detener: “Durante los seis meses siguientes, nuestros empleados apenas vieron a sus familias. Trabajábamos hasta altas horas de la noche, siete días a la semana [...]. Con varios meses aún por delante, el personal estaba

agotado y empezaba a deshilacharse” (p. 73). La explicación de Catmull revela mucho sobre las creencias de gestión posfordistas en las industrias creativas:

*Toy Story 2* fue un ejemplo de cómo algo que normalmente se considera una ventaja –una plantilla motivada y adicta al trabajo que se une para cumplir un plazo– puede destruirse a sí misma si no se controla [...] era tarea de la dirección tener una visión a largo plazo, intervenir y proteger a nuestra gente a toda costa (p. 76-77).

Al parecer, el principal problema de los trabajadores creativos es que trabajarán hasta morir a menos que un régimen de gestión benevolente les obligue a cuidar de su salud física y mental. En ninguna parte se sugiere que los empleados formen un sindicato para defender sus derechos básicos frente a las exigencias irrazonables de la corporación. De hecho, Catmull afirma: “Mi opinión sobre los contratos de trabajo es que perjudican al empleado *y* al empresario” (p. 260), razón por la cual uno de sus objetivos como presidente de Disney Animation era eliminar los contratos de trabajo, permitiendo así que florecieran las condiciones para la autoexplotación.

La gestión del trabajo creativo en Pixar ilustra una fusión entre Silicon Valley y Hollywood. Empresas tecnológicas como Google suelen promocionarse como lugares de trabajo ideales, con espacio para el juego y la relajación en una cultura abierta y permisiva. Sin embargo, como observó Andrew Ross en 2003, “a falta de protecciones formales, era igual de probable que se convirtieran en trampillas de autoexplotación que se abrían a una semana laboral de más de 70 horas sin fondo” (p. 102). La cuestión de la autoexplotación en las industrias culturales es cada vez más importante para entender cómo se puede industrializar con éxito la creatividad. Según Baker y Hesmondhalgh (2011), “los críticos del trabajo creativo influidos por los estudios culturales han descubierto que la autonomía y la autorrealización están ligadas a condiciones como la autoexplotación” (p. 75). Las empresas creativas no obligan a trabajar mediante contratos, como hacían en la época de los estudios; en cambio,

contribuyen a fomentar unas condiciones generales de incertidumbre en toda la industria, en la que los trabajadores compiten desesperadamente por unas plazas limitadas.

En lugar de encargar cientos de guiones al año, la mayoría de los cuales nunca se producían pero que al menos ofrecían posibilidades a voces no probadas, el nuevo modelo se concentra en desarrollar ideas internamente con un equipo de guionistas y directores de probada eficacia. Shawna Kidman (2021) explica que el modelo iniciado en Disney por Pixar y Marvel “supuso un enorme recorte de los presupuestos de desarrollo. Los estudios estaban canalizando todos sus fondos de desarrollo hacia un puñado de los guionistas más consolidados de la industria *y* reduciendo su catálogo” (p. 18). Los que tienen la oportunidad de triunfar se sienten así motivados para trabajar más duro, ya que saben lo limitadas que son esas oportunidades. Catmull (2014) señala con orgullo que el programa de prácticas de Pixar “tuvo diez mil solicitudes para cien plazas” (p. 143), pero la proporción por sí sola indica cuánta presión se impondrán los pocos afortunados para hacerse con su billete dorado.

Sin embargo, como es típico del neoliberalismo, esta autoexplotación beneficia sobre todo a los de arriba. Cuando Pixar salió a bolsa en 1995,

un pequeño número de personas iban a recibir opciones a bajo coste sobre enormes bloques de acciones. Catmull, Levy y Lasseter iban a recibir opciones sobre 1,6 millones de acciones cada uno [...] los empleados más corrientes también recibirían algunas opciones, pero además de ser muchas menos, esas opciones se devengarían en un periodo de cuatro años (Price, 2008, pp. 145-146).

Como señaló un antiguo empleado descontento: “¿Qué estoy haciendo? Estoy aquí sentado intentando enriquecer a Steve Jobs de una forma que él ni siquiera aprecia” (citado en Price, 2008, p. 146). Años más tarde, los animadores demandaron por 170 millones de dólares a los grandes estudios de animación por confabularse para rebajar los salarios de los mismos “empleados del montón”:

La demanda se inició después de que quedara claro que los estudios de animación se habían confabulado durante años para fijar límites salariales y evitar la contratación de artistas de otros estudios, eludiendo así el libre mercado de las habilidades y talentos de sus empleados. Los demandantes en el juicio presentaron pruebas sustanciales que implicaban al presidente de Walt Disney y Pixar Animation Studios, Ed Catmull, como cabecilla del esquema ilegal de fijación de salarios (Amidi, 2018, s./p.).

Atrás de toda la retórica sobre la comunidad, la gestión benevolente y la comunicación abierta y democrática se esconde una estructura de poder familiar en la que los de arriba se benefician de la explotación de los trabajadores.

El enfoque de *Creativity, Inc.* en los procesos corporativos también deja de lado los factores estructurales que permiten el dominio de Pixar y Disney en la animación. La clave es la capacidad de monopolizar y maximizar el talento. Como afirma Richard Florida en *The Rise of the Creative Class* (2002), “el acceso a personas talentosas y creativas es para la empresa moderna lo que el acceso al carbón y al hierro fue para la siderurgia” (p. 6). El influyente estudio de Florida sobre la economía creativa sostiene que las agrupaciones creativas se definen por “la tecnología, el talento y la tolerancia” (p. 249). Las nuevas tecnologías abren nuevas posibilidades, las redes creativas permiten y fomentan las capacidades y las oportunidades, y la tolerancia garantiza la apertura y la diversidad.

Pocos lugares encarnan las tres cualidades como California. Muchos de los empleados clave de Pixar, como John Lasseter y Brad Bird, se licenciaron en CalArts, que fue fundada por Walt Disney para atraer y producir exactamente el tipo de talentos creativos que Disney necesitaría para seguir floreciendo. Pixar fue comprada a Lucasfilm por Steve Jobs en 1986, lo que cimentó su conexión con Silicon Valley y facilitó la integración de destacados informáticos con artistas formados en Disney. Aunque el libro de David Price *The Pixar Touch* (2008) presenta el éxito de la empresa como el improbable resultado de un grupo de inconformistas, al afirmar que “cada

uno de sus líderes era, según los estándares convencionales, un fracasado en el momento en que entró en escena” (p. 8), la confluencia de tecnología, talento y tolerancia en California significa que las empresas de medios de comunicación con sede allí tienen acceso a una inmensa reserva de talento que aumenta las posibilidades de éxito.

El otro factor estructural es que la estrecha relación de Pixar con Disney y su posterior adquisición por parte de esta le dio acceso al incomparable sistema de distribución y circulación de Disney. Gracias a su compleja red de acuerdos de distribución mundial, los grandes estudios de Hollywood, como Disney, pueden estrenar sus películas en los cines más importantes de casi todos los países, lo que maximiza sus posibilidades de éxito. Si una película de cualquier otro país quiere hacer lo mismo, su única posibilidad real es que un estudio de Hollywood actúe como distribuidor. Son los guardianes tradicionales con el poder de hacer que las cosas sean visibles para el público masivo, un poder que conservan en la era del *streaming* a través de su control de plataformas clave como Disney+. El éxito de Pixar no se debe únicamente a su excelencia cinematográfica, sino también al poder de Disney para hacer que esta excelencia sea accesible a escala mundial de una forma que los productores más pequeños e independientes no pueden.

Sin embargo, en el ecosistema de los medios de comunicación del siglo XXI es más importante el poder de la circulación. Si en la era de la radiodifusión el factor crítico limitante era el acceso a la distribución, en la era digital el factor crítico limitante es la atención del público. Con tantas opciones de visualización en tantas plataformas, ¿cómo conseguir que el público elija la suya? Como explica David Hesmondhalgh (2019), “cualquier empresa de la industria cultural en particular (la empresa A) depende de otras empresas de la industria cultural (B, C, D, etc.) para que el público conozca la existencia de un nuevo producto o los usos y placeres que podrían obtener al experimentarlo” (p. 33). Dado que Pixar forma parte del megaconglomerado Disney, sus películas tienen

críticas garantizadas en televisión, revistas y periódicos, y páginas web de entretenimiento; las estrellas de la película serán entrevistadas en los programas de entrevistas más populares; y los tráileres y demás material promocional saturarán nuestro paisaje mediático. Además, una vez que la marca de la empresa se ha consolidado lo suficiente, la propia Pixar se ha convertido en una garantía de calidad, convirtiéndola en la elección por defecto para el entretenimiento familiar.

A pesar de las transformaciones de la industria, las corporaciones mediáticas como Pixar han demostrado ser expertas en el desarrollo de procesos para industrializar la creatividad, respaldados por sus esfuerzos para contribuir a la inseguridad laboral y a la supresión salarial entre la mano de obra creativa, lo que anima a los trabajadores creativos a autoexplotarse en un esfuerzo por mantener un medio de vida precario. La libertad de comunicación no es una amenaza mientras no se altere la dinámica de poder subyacente; de este modo, la estrategia corporativa refleja la estrategia de Disney en el panorama mediático mundial. La democratización de las tecnologías de producción y distribución no es una amenaza para los gigantes de los medios de comunicación mientras la dinámica de poder subyacente relativa a quién controla la circulación se mantenga firmemente a su favor.

## **Productos posfordistas**

¿Qué tipo de creatividad surge de estos procesos? Es importante reconocer que las películas de Pixar no solo están magníficamente elaboradas, sino que a menudo implican valientes decisiones estéticas, como los 39 minutos iniciales sin diálogos de *WALL-E* (2008). La producción de Pixar se mantiene fresca porque no teme asumir riesgos narrativos. Sin embargo, las películas de Pixar también comparten similitudes subyacentes en su estructura narrativa, arcos emocionales y temas generales. Pixar recurre en gran medida

a formas narrativas clásicas, como el viaje del héroe, suele exigir que los protagonistas experimenten una transformación psicológica con determinados golpes emocionales y, en última instancia, respalda el tipo de valores familiares que hicieron que la fusión del estudio con Disney pareciera un ajuste natural. Así pues, las obras que produce se caracterizan por ser narraciones convencionales con un toque de originalidad suficiente para dar una sensación de novedad.

Estos textos son un resultado lógico de los procesos creativos de Pixar y de su posición dentro de la industria. Sarah Harvey (2014) sostiene que una creatividad de grupo extraordinariamente consistente, como la que muestra Pixar, no es un efecto de la lluvia de ideas y el pensamiento divergente, sino de la síntesis creativa:

La síntesis creativa es una integración de las perspectivas de los miembros del grupo en una comprensión compartida que es única para el colectivo. La síntesis actúa como un mapa que guía el desarrollo de ideas que son ejemplares de la síntesis. Los ejemplares también impulsan a los grupos a cambiar y refinar la síntesis, de modo que la síntesis y los ejemplares coevolucionan (p. 325).

Lo que hace que Pixar Braintrust funcione no es tanto la diversidad creativa como una comprensión compartida de lo que debe ser una película de animación. Aunque las ideas originales son bienvenidas durante todo el proceso, “el momento creativo crítico en Pixar no se produce cuando los miembros del grupo divergen, sino cuando sintetizan ideas diversas” (p. 328). Este entendimiento compartido significa que los elementos originales se basan en estructuras narrativas convencionales.

Esta filosofía se articula claramente en el libro del exguionista de Pixar, Matthew Luhn (2018), *The best story wins: How to leverage Hollywood storytelling in business and beyond* (*La mejor historia gana: cómo aprovechar la narrativa de Hollywood en los negocios y más allá*), que sigue a *Creativity, Inc.* en su intento de capitalizar la marca Pixar vendiendo su fórmula del éxito. Luhn recurre al viaje

del héroe como modelo universal y afirma: “Debemos reconocer que todas las historias tienen importantes similitudes. Para contar historias con eficacia, debemos utilizar estas similitudes en nuestro beneficio, al tiempo que inyectamos nuestras experiencias personales e influencias ambientales” (p. 70). En el capítulo sobre la estructura de la historia, Luhn utiliza ejemplos de Pixar para demostrar una columna vertebral fundamental de la historia basada en tres actos y seis etapas de la historia:

<i>Érase una vez...</i>	Exposición
<i>Y cada día...</i>	Exposición
<i>Hasta que un día...</i>	Incidente incitante
<i>Por eso...</i>	Complicaciones progresivas
<i>Por eso...</i>	Complicaciones progresivas
<i>Por eso...</i>	Complicaciones progresivas
<i>Hasta que finalmente...</i>	Crisis y clímax
<i>Y desde ese día...</i>	Resolución (p. 59).

Una estructura básica de este tipo no es una regla fija, pero indica un modelo particular para pensar en la trama. No es de extrañar que el manual de escritura de guiones de Scott Myers, *El viaje del protagonista* (2022), utilice *Buscando a Nemo* para mostrar cómo debe combinarse una estructura en tres actos con el desarrollo del protagonista “de la desunión a la unidad, todo ello resultado de una serie de acontecimientos en el mundo exterior y respuestas en el mundo interior, cada uno de los cuales le impulsa hacia adelante en su proceso de transformación” (p. 125). Los modelos narrativos de Pixar están claramente enraizados en el cine clásico de Hollywood y su creatividad se basa principalmente en el uso de tecnología punta para dar un giro novedoso a formas y temas narrativos conocidos.

El problema de esta producción creativa es que se convierte de hecho en Disney 2.0, con todos los problemas que los estudiosos han documentado en relación con la cultura Disney. Como explica John Wills (2017):

La cultura Disney promueve una forma distintiva de ver el mundo. Proporciona una inmersión en la fantasía y la simulación infantiles (la magia de Disney), facilitada por los medios de comunicación, la tecnología y el control (la manera Disney) y el consumo masivo (los dólares de Disney). La cultura Disney se basa en la asimilación de otras historias e ideas (el mundo según Disney) que se reducen para impartir una serie de valores tradicionales y progresistas. Son estos valores Disney, de una visión mayoritaria blanca y capitalista, a los que se refiere Rojek (p. 4).

Muchos de los principales creativos de Pixar pasaron por CalArts, fundada por Disney, y se inspiraron en las películas clásicas de Disney para convertirse en animadores. Ralph Guggenheim, coproductor de *Toy Story*, recuerda que “varios altos ejecutivos [de Disney] me confesaron al final de la producción de *Toy Story* que Pixar había hecho una película que contenía más del ‘corazón’ de las películas de animación tradicionales de Disney de lo que ellos mismos estaban haciendo en ese momento” (citado en Price, 2008, pp. 155-156). Jerome Christensen (2020) argumenta en su análisis de la fusión Disney-Pixar que “el agente de un principal corporativo puede ser su ‘cultura’, actuando como la conciencia de la corporación” (p. 314), y así el papel de Pixar era recordar a Disney a sí misma. “En lugar de facilitar la imposición de la ideología de Disney en Pixar, la fusión ha ido seguida de una influencia en sentido contrario” (p. 339), con Catmull, Lasseter y otras figuras clave de Pixar revigorizando a Disney mediante la aplicación de sus principios posfordistas.

Sin embargo, sería erróneo decir que Pixar simplemente repite la problemática política de las películas clásicas de Disney; en muchas áreas, es más progresista, pero quizás su evolución temática distintiva es que construye al sujeto espectador como un prosumidor posfordista modelo. Según Eric Herhuth (2017), “el éxito de Pixar en la industria cinematográfica está correlacionado con su propia construcción exitosa de un modo de producción posfordista, y sus películas ayudan a cultivar la expansión y reproducción de

ese modo” (p. 4). Las películas de Pixar imaginan sistemáticamente la realización personal como algo ligado a la función social de un personaje:

En todas las películas de Pixar, el arco del protagonista se orienta hacia el objetivo final de ser un trabajador eficiente y productivo, ya sea que el empleo se haya tematizado como ser padre, princesa, conserje robot, juguete, colono hormiga, cosechador de gritos, aventurero en Sudamérica, o de otra manera (Douglas, 2015, s./p.).

En una película tras otra, los personajes no rechazan sus papeles, sino que los personalizan para poder hacerlos mejor, con un sentido de alegría creativa en lugar de monotonía. Paul Flaig (2016) afirma que al final de *WALL-E*, “*WALL-E* y *EVE* [...] ofrecen una síntesis paradisíaca de los regímenes industriales, digitales y artesanales del arte y el trabajo que Pixar pretendería anunciar en su filosofía corporativa, ubicación en el campus y relación con la empresa matriz, Disney” (p. 70). La línea entre el trabajo y la vida se difumina, y la buena vida se tematiza como aquella en la que se desempeña el papel más satisfactorio e individualizado en un colectivo mayor, imaginando esencialmente la sociedad ideal como una gran comunidad Pixar. Esta filosofía corporativa puede representarse más claramente en *Inside Out* (2015), en la que las diferentes emociones (Alegría, Tristeza, Miedo, Asco e Ira) deben aprender a trabajar juntas como un equipo en una sede inspirada en Silicon Valley. Puede leerse que las películas de Pixar predicán el evangelio del neoliberalismo posfordista a las nuevas generaciones, reproduciendo así los valores y las narrativas de Disney con un toque moderno.

## Conclusión

Este artículo ha mostrado cómo las corporaciones mediáticas han desarrollado nuevas técnicas posfordistas de industrialización de la creatividad que, unidas a su posición dominante en la distribución

y la circulación, han asegurado su posición en el panorama mediático mundial. Las narrativas producidas por este sistema refuerzan el *ethos* posfordista, inculcando así a una nueva generación los valores del sistema. Como señala Leon Gurevitch (2015), “cada largometraje de Pixar contiene escenas fundamentales de socialización ante la pantalla” (p. 451) y esta “producción es un concepto reconfigurado explícitamente en relación con el espectáculo y con el fin último de *producirse a sí mismo* o de *aceptar su posición como objeto de consumo espectacular*” (p. 455). Es imperativo, por tanto, pensar en formas de cuestionar esta posición de dominio para garantizar una mayor diversidad cultural.

Si nos fijamos en diversos ejemplos de éxito fuera de Hollywood, parece claro que los mercados regionales fuertes son un trampolín importante desde el que voces más diversas pueden entrar en el panorama mediático mundial. La popularidad del K-drama y el K-pop en Asia Oriental en las décadas de 1990 y 2000 creó una plataforma para los posteriores éxitos mundiales de *Parasite* (2019) y *Squid Game* (2021-presente). Los acuerdos intergubernamentales pueden facilitar una mayor distribución y flujo de contenidos dentro de regiones concretas, contribuyendo así a impulsar las posibilidades de producción y distribución de medios. En 2018, el Parlamento de la UE aprobó la nueva Directiva de Servicios de Medios Audiovisuales, que ordena cuotas de contenido europeo en todos los servicios de *streaming* que operan en la UE:

Para apoyar la diversidad cultural del sector audiovisual europeo, los eurodiputados se aseguraron de que el 30 % de los contenidos de los catálogos de las plataformas de vídeo a la carta sean europeos. También se pide a las plataformas de vídeo a la carta que contribuyan al desarrollo de producciones audiovisuales europeas, ya sea invirtiendo directamente en contenidos o contribuyendo a fondos nacionales (European Parliament, s./p.).

Tales iniciativas han contribuido a una mayor inversión en cine y televisión europeos por parte de los grandes gigantes del *streaming*,

lo que ha permitido programas como la serie danesa posapocalíptica de Netflix *The Rain* (2018-2020) o la serie noruega *Beforeigners* (2019-presente), respaldada por HBO.

Estos ejemplos sugieren una estrategia centrada menos en proporcionar apoyo financiero a las producciones nacionales y más en crear mercados regionales fuertes, basándose en una mezcla de políticas intergubernamentales ilustradas, coproducciones transnacionales y afinidades culturales compartidas entre distintos países de regiones concretas. Tal vez lo más importante, y en contra de los líderes políticos y empresariales que abogan por la adopción de políticas neoliberales para emular a Silicon Valley, es que los clústeres creativos de otras regiones pueden aspirar a atraer y retener el talento ofreciendo a los trabajadores creativos lo que el clúster de Hollywood/Silicon Valley no puede ofrecer: seguridad laboral, salarios equitativos y un auténtico equilibrio entre la vida laboral y personal que evite la autoexplotación. Dentro de las Américas, la región que más claramente puede beneficiarse de una combinación de políticas de este tipo es América Latina, que tiene la ventaja de un idioma compartido junto con afinidades culturales entre los pueblos de la región, pero donde Paul Schroeder Rodríguez (2020) señala que “una mejor distribución internacional [es] claramente el talón de Aquiles de las industrias cinematográficas latinoamericanas” (p. 181). Aunque el megaconglomerado Disney seguirá siendo una parte importante de nuestro paisaje mediático durante las próximas décadas, los desafíos regionales a su dominio de la distribución y la circulación parecen la mejor manera de garantizar una mayor diversidad cultural.

## Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2020). The culture industry: enlightenment as mass deception. En Christopher Kul-Want (coord.), *Philosophers on film from Bergson to Badiou* (pp. 80-96). Nueva York: Columbia University Press.

Amidi, Amid (27 de junio de 2018). Animation workers set to receive \$170 million payout from wage-theft lawsuit. *Cartoon Brew*. <https://www.cartoonbrew.com/artist-rights/animation-workers-set-to-receive-170-million-payout-from-wage-theft-lawsuit-161482.html>

Baker, Sarah y Hesmondhalgh, David (2011). *Creative labour: media work in three cultural industries*. Londres: Routledge.

Canadian Media Concentration Research Project (2013). Media and internet concentration report, 1984-2012. <http://www.cmcrcp.org/wp-content/uploads/2013/10/Media-and-Internet-Concentration-in-Canada-Report.pdf>

Catmull, Ed (2014). *Creativity, Inc.* Nueva York: Random House.

Christensen, Jerome (2020). *America's corporate art: the studio authorship of Hollywood Motion Pictures*. Stanford: Stanford University Press.

Douglas, James (15 de julio de 2015). The Pixar theory of labour. *The Awl*. <https://www.theawl.com/2015/07/the-pixar-theory-of-labor/>

European Parliament (2018). New rules for audiovisual media services approved by parliament. <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20180925IPR14307/new-rules-for-audiovisual-media-services-approved-by-parliament>

Flaig, Paul (2016). Slapstick after Fordism: *WALL-E*, automatism, and Pixar's fun factory. *Animation*, 11(1), 59-74.

Florida, Richard (2002). *The rise of the creative class*. Nueva York: Basic Books.

Gurevitch, Leon (2015). From Edison to Pixar: the spectacular screen and the attention economy from celluloid to CG. *Continuum*, 29(3), 445-465.

Harvey, Sarah (2014). Creative synthesis: exploring the process of extraordinary group creativity. *Academy of Management Review*, 39(3), 324-343.

Herhuth, Eric (2017). *Pixar and the aesthetic imagination: animation, storytelling, and digital culture*. Berkeley: University of California Press.

Hesmondhalgh, David (2019). *The cultural industries*. Londres: Sage.

Kidman, Shawna (2021). The disneyfication of authorship: above-the-line creative labour in the franchise era. *Journal of Film and Video*, 73(3), 3-22.

Luhn, Matthew (2018). *The best story wins: how to leverage Hollywood storytelling in business and beyond*. Newburyport: Morgan James.

Myers, Scott (2022). *The protagonist's journey: an introduction to character-driven screenwriting and storytelling*. Londres: Palgrave Macmillan.

Negroponte, Nicholas (1995). *Being digital*. Londres: Hodder & Stoughton.

Price, David A. (2008). *The Pixar Touch: the making of a company*. Nueva York: Knopf.

Ross, Andrew (2003). Refugees from utopia: no-collar workers and the electronic sweatshop. *New Labour Forum*, 12(2), 97-103.

Satell, Greg (29 de mayo de 2015). The little-known secret to Pixar's creative success. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/gregsatell/2015/05/29/the-little-known-secret-to-pixars-creative-success/>

Schroeder Rodriguez, Paul A. (2020). Latin American film industries. *Journal of Cinema and Media Studies*, 60(1), 179-182.

Shirky, Clay (2000). RIP the consumer, 1900-1999. *Shirky.com*. <https://web.archive.org/web/20120211085133/http://www.shirky.com/writings/consumer.html>

Wills, John (2017). *Disney culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.

# Creatividades artística, científica y cinematográfica entrelazadas en la reparación social de experiencias traumáticas

*Bruno López Petzoldt*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70j

## **Introducción. Las acciones creativas sustentan los procesos de reparación**

El antropólogo y artista peruano Edilberto Jiménez Quispe se ha comprometido entrañablemente con la reconstrucción empática de durísimas experiencias sufridas por una comunidad violentamente avasallada durante el conflicto armado interno que sacude el Perú en las dos últimas décadas del siglo XX. Jiménez es heredero de una rica y longeva tradición andina de retablos tallados en madera que representan acontecimientos que han marcado la historia del Perú (Golte y Pajuelo, 2012). Sobre este sensible trabajo desarrollado por Jiménez en Chungui, Ayacucho, se destaca lo siguiente:

La realidad que se iba dibujando ante sus ojos llevó a Edilberto Jiménez a romper los moldes de sus dos profesiones. El antropólogo y el artista plástico tuvieron que inventar nuevas herramientas para reconstruir la historia, hilvanar las memorias y expresar el dolor y el horror de lo sucedido en Chungui (Degregori, [2005] 2009, p. 21).

Esta lúcida apreciación sintetiza, ejemplarmente, las múltiples facetas y dinámicas del sustancial papel que tienen las acciones creativas en los trabajos de reparación de experiencias traumáticas.

Más aún, en este trabajo sostengo que los procesos creativos desplegados en los planos artísticos, sociales o científicos son los motores que llevan adelante la reparación social de experiencias traumáticas producidas por luctuosas dictaduras, genocidios, crímenes de lesa humanidad u otras atrocidades cometidas por personas contra personas (*man-made disasters*), que destrazan el tejido psicosocial en el largo plazo transgeneracional. Las fuerzas creativas atraviesan múltiples dimensiones y etapas en las reparaciones que no se limitan a medidas económicas o jurídicas exclusivamente, sino que comprenden el reconocimiento empático y político de los trastornos.

Asimismo, las acciones creativas intervienen significativamente en la construcción social de la memoria colectiva de los excesos que desbordan toda posibilidad de inmediata asimilación. La cohorte de atrocidades tantas veces encubierta no se inscribe de forma natural en la conciencia social y los registros históricos de los pueblos. La progresiva incorporación del horror en el imaginario colectivo y, más tarde, en los textos escolares no consiste en un trámite administrativo que fluye sin tropiezos ni retrocesos. Son necesarias acciones colectivas sumamente creativas que con empatía desencapsulen lo reprimido y consigan dignificar a tantas personas y comunidades des-subjetivadas, comúnmente arrinconadas bajo el perenne rótulo de “víctimas”.

Al mismo tiempo, la progresiva reparación social de traumatizaciones producidas por períodos de violencia extrema o regímenes autoritarios constituye un marco propicio para desarrollar la conceptualización sociocultural e interdisciplinaria de los procesos creativos, en la medida en que evidencia sustanciales tensiones e interacciones entre diferentes agentes en los planos artísticos, socioculturales y científicos sobre un eje temporal que arroja sus particularidades. Hay que tener en cuenta que en muchas regiones

en América Latina las medidas de reparación avanzan, se estancan, progresan otro poco y se suspenden nuevamente. Porque no solo tratan las trastornadoras huellas del horror tanto en los individuos como en el plano psicosocial, sino que también enfrentan controvertidos sectores políticos, económicos y judiciales que entorpecen los trabajos –y los presupuestos– destinados a la memoria que inoportuna las políticas de olvido.

Entre los más creativos agentes que colaboran sobremanera con la reparación de experiencias traumáticas, la dignificación humana y la construcción de memorias, destaco el cine concebido como poderosa fuerza que no solo rastrea y visualiza las desgarradoras marcas traumáticas tanto en el individuo como en la comunidad social, sino que también estimula creativas acciones reparadoras. No analizo películas en particular, sino que averiguo a través de qué dinámicas se despliegan los efectos y potenciales creativo-reparadores del medio cinematográfico, remarcando asimismo su fecunda interacción con otros agentes comprometidos con la reparación.

### **La naturaleza procesual de las creativas fuerzas reparadoras**

Las aproximaciones sistémicas y socioculturales a los procesos y potenciales creativos han dado un decisivo golpe de timón al explorar la psicología social de la creatividad (Glăveanu, Gillespie y Valsiner, 2015). Desde esta perspectiva, la creatividad no ocurre dentro de la cabeza de las personas, sino a través de la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto socio-cultural (Csikszentmihalyi, 1996, p. 23). Durante mucho tiempo prevalecieron enfoques más restrictos que dirigían su atención a la individualidad o “genialidad” de *una* persona y/o un producto –final– creativo. Más actualmente, concebidos como “multidisciplinary science of creativity” (Glăveanu, 2021, p. 108), los estudios de la creatividad han expandido y diversificado tanto sus metodologías como sus objetos de estudio, otorgando mayor atención a las

prácticas y ya no tanto a los productos (Sawyer, 2006, p. 139). A su vez, las sucesivas reparaciones de experiencias traumáticas evidencian la naturaleza procesual, rizomático-dialógica y dinámica que tienen los procesos creativos –tanto en la investigación social-científica sobre la traumatización como en las artes– desplegados no en el vacío, sino entre diferentes agentes que, estimulados por factores desencadenantes, actúan en el espacio sociocultural, artístico o científico.

“La realidad que se iba dibujando ante sus ojos *llevó a* Edilberto [...]”, explica Degregori más arriba, remarcando, pues, el papel propulsor que asume la comunidad lastimada que, además, incide sensiblemente en algunos agentes, quienes perciben la inaplazable necesidad de actuación creativa. Es la comunidad atropellada, marginalizada y tantas veces silenciada que reclama creativas medidas reparadoras; como lo evidencia la gestión de Edilberto Jiménez en Perú, quien ya venía trabajando como investigador en la provincia de La Mar desde la década de 1990. Por su parte, Jiménez ([2005] 2009) resalta su interacción con las y los pobladores de Chungui, así como su participación en diferentes actividades sociales, a fin de conocer más a fondo las traumatizaciones durante y después del conflicto:

Lo que fue fundamental para familiarizarme con ellos y para romper el miedo y me narren, poco a poco, los sucesos de la violencia sociopolítica en mi indagación sobre las violaciones a los derechos humanos por parte de Sendero Luminoso, las fuerzas policiales, las Fuerzas Armadas y miembros de Defensa Civil (p. 91).

Se ha dicho que los modelos sistémicos y socioculturales conciben las acciones y expresiones creativas más allá de mentes individuales, y subrayan asimismo el papel que desempeñan las ideas de los demás y la cultura en general (Glăveanu, 2021, p. 14). Así, los enfoques sistémicos de la creatividad la redefinen como un fenómeno que surge a través de la interacción entre el sujeto y un campo social y cultural con el que contribuyen las nuevas ideas o artefactos

(p. 13). Glăveanu y Gillespie (2015) modelan la creatividad como proceso comunicativo, interactivo e intersubjetivo de negociación de diferencias desplegado en una relación tetraédrica entre el yo, el otro, el objeto y el signo (en su expresión temporal) para participar con éxito en un mundo empírico, social y simbólico compartido (p. 11). Agregan que la creatividad significa actuar sobre uno mismo y sobre el mundo, sobre objetos y signos, y manipularlos siempre a través de la acción y comunicación con otras personas. Teniendo en cuenta que “los signos” aludidos suelen ser también de naturaleza artística, estas conceptualizaciones tienen mucho eco en la genealogía y singular creación de los retablos andinos, la expresión artística trabajada por Jiménez para tratar las atrocidades sufridas en Ayacucho:

Los retablos son, efectivamente, uno de esos espacios en los que la memoria es el resultado de las vivencias del retablista, la investigación, la conversación con los familiares, amigos, compadres, vecinos e intelectuales. Es la memoria basada no en las fuentes oficiales, sino en las fuentes orales y escritas: proviene de canciones, cuentos, noticias, interpretaciones de hechos reales, rumores o eventos globales. En los retablos, la memoria colectiva se entremezcla con las creencias populares y los eventos históricos (Ulfe, 2011, p. 183).

Las mismas dinámicas operan *mutatis mutandis* en el campo del séptimo arte en la medida en que numerosas películas también rastrean voces y fuentes alternativas, versiones no oficiales, no hispanopensantes, y asimismo resultan de interacciones con sus controvertidos entornos que en demasiadas ocasiones pregonan la amnesia forzada como proyecto político de futuro. *Señorita extraviada* (2001), de Lourdes Portillo, por ejemplo, aborda los feminicidios en Ciudad Juárez desde otras perspectivas que se contraponen a las obscenas representaciones mediáticas sensacionalistas de los asesinatos impunes. Fregoso (2012) revela que fueron los silencios, las evasiones, las mentiras, las distorsiones, las desinformaciones, la falta de una base probatoria para una historia contundente lo

que dio a la cineasta el ímpetu para realizar su filme (p. 239). En este sentido, numerosas películas –como los retablos de Jiménez en Perú– interpelan los silenciamientos y las distorsiones que niegan, banalizan o acaso reivindicán la trastornadora violencia extrema. Según Vich (2015), los retablos de Jiménez “producen una ruptura con los regímenes ideológicos encargados de ocultar la verdad. Con firmeza, todos estos retablos mantienen una mirada fija en lo inenarrable para dar un testimonio sobre aquello que quiere esconderse” (p. 49).

Concebir las interacciones creativas desde una perspectiva sociocultural implica observar cómo se desarrollan –o se estancan– a lo largo del tiempo, así como averiguar sus orígenes, procesos y efectos (Glăveanu, 2021, p. 17) en una dimensión diacrónica no abruptamente clausurada e interrumpida por una acción o un producto que concluye una serie. Al mismo tiempo, resulta provechoso identificar los factores político-institucionales que obstruyen estas dinámicas a favor de un perturbador e improductivo *statu quo*. Glăveanu (2021) aboga por una comprensión dinámica y contextual de los potenciales creativos que emergen a raíz de continuas interacciones entre creadores, artefactos –que naturalmente pueden ser películas– y las audiencias (p. 103). El producto –un filme– no se puede considerar el resultado (en singular) de pretendidas creatividades unipersonales, sino más bien como agentes activos que participan en –acaso impulsan– procesos creativos multidireccionales no lineales con el potencial de desencadenar nuevas acciones creativas. Desde una concepción cíclica, las manifestaciones creativas no constituyen un punto final; al contrario, son el punto de partida de nuevos procesos que incluso motivan a otras personas (Glăveanu, 2021).

La dimensión prospectiva del cine abarca, precisamente, los efectos, las repercusiones e intervenciones de las películas en la esfera pública, los trabajos de reparación, los discursos de (des)memoria, los imaginarios colectivos, la investigación, las expresiones artísticas y las agendas políticas (López Petzoldt, 2023). Los estímulos visuales

y sonoros planteados por el cine que se ocupa de experiencias traumáticas reforman el panorama de rememoraciones sociales (Köhne, 2012), dado que las películas cuestionan y amplían las formas habituales en que se interactúa con el pasado violento. Más aún, Fregoso (2012) remarca en *Señorita extraviada* el poder que tiene esta película –el cine– para “incitar la imaginación e inspirar la participación creativa en la acción social” (p. 237).

Por lo tanto, el cine no hace referencia al ayer únicamente, sino que incita a revisar las pautas y los moldes que empleamos para rememorar o esquivar otros tiempos. Amplía y robustece nuestros *modi memorandi*, desafiando las formas en que reflexionamos acerca de arrolladoras violencias cuyos trastornos persisten. Al relacionar el arte con la memoria, Rabe (2018) acentúa el reto de encontrar formas que despierten el espíritu crítico del ser humano, esto es, su facultad de preguntar y buscar nuevas vías y respuestas. En este sentido, un *memory-making film* (Erll, 2010, p. 396) no (solo) evoca acontecimientos en la pantalla, sino que, sobre todo, estimula a recordar y debatir a raíz de su visionado, a encontrar nuevos accesos al pasado violento e indomable. En suma, funciona como creativo resorte que despierta y desencadena corrientes de memoria alrededor y fuera de la pantalla en la esfera pública nacional e internacional. El fundamental estímulo al debate crítico impulsado por el cine en diferentes sectores –incluidos los no afectados inmediatamente por la violencia extrema– contribuye sobremedida a no delegar ni depositar en las Comisiones de Verdad, las ONG, las víctimas o instituciones humanitarias lo que es un problema de sociedad y ciudadanía (Viñar, 2016, p. 71).

## **Romper los moldes**

Degregori resalta que Jiménez tuvo que “romper los moldes” de sus profesiones –una, artística; antropológica, la otra– para “inventar nuevas herramientas” que hagan perceptibles las abrumadoras

vivencias que sacuden las metodologías tradicionales: “la grabadora y las notas de campo fueron insuficientes para transmitir los testimonios que comenzó a recibir de la gente de Chungui”, complementa Ulfe (2012, s./p.). Las alternativas desarrolladas por Jiménez comprenden un esencial gesto creativo que implica, por un lado, la detección de ciertas limitaciones y, por otro, la flexibilidad, la perspicacia, la voluntad y el coraje de transgredir los bordes. Pensar y actuar más allá de las perspectivas convencionales (Glăveanu, 2020, p. 348) representa, probablemente, uno de los más trascendentales factores que definen los procesos creativos, incluidos los que se despliegan –o no– en algunos campos científicos y algunas academias; reservadas entidades, estas, que no siempre incentivan la atrevida transgresión de los moldes institucionales celosamente custodiados por los departamentos.

En los estudios de la traumatización se han desplazado y entrelazado constantemente los moldes de diversas áreas artísticas, científicas y sociológicas que participan en su (re)conceptualización interdisciplinaria, puesto que el trauma atraviesa las disciplinas y no pertenece a ninguna (Spiller, Mahlke y Reinstädler, 2020; LaCapra, [2004] 2006). Hace rato que su estudio ha trascendido ampliamente las esferas médicas o psicoanalíticas. Se argumenta que los discursos y estudios de la traumatización han estado en expansión continua (Brunner, 2004). Sin ninguna duda, las artes, el cine y los estudios culturales enriquecen sobremanera las conceptualizaciones del trauma (Assmann A., Jeftic y Wappler, 2014), estimulando significativamente su expansión transdisciplinaria. Más aún, conceptos de los estudios culturales y literarios ensancharon los fundamentos teóricos y cambiaron la valoración del papel del trauma (Spiller, 2020). Caruth (1995), por su parte, hace alusión al entrelazamiento de creativities cuando señala que la dificultad de escuchar y responder a las historias traumáticas de manera que no pierdan su impacto, que no las reduzcan a clichés o las conviertan todas en versiones de la misma historia, es un problema central en la tarea de terapeutas, críticos literarios, neurobiólogos y cineastas

por igual (p. vii). Subraya la importancia de una aproximación multifacética (*multifaceted approach*) al trauma en que, por supuesto, incluye el cine (p. ix).

Es razonable suponer que estos innovadores entrelazamientos son impulsados, en gran medida, por la creativa interacción de agentes –el cine, entre ellos– que promueve la emergencia de nuevos y necesarios instrumentos analíticos que descubren insospechadas dimensiones. *El botón de nácar* (2015), de Guzmán, o *Impunity* (2010), de Lozano y Morris, solo por mencionar algunas películas no ficcionales que reparan el horror a través de creatividades entrelazadas, combinan miradas antropológicas, sociológicas y (bio)científicas para visibilizar las fuerzas traumatizantes que trastornan las comunidades y subjetividades. En el cine se aproximan y convergen prácticas artísticas, científicas y socioculturales que, fuera de las películas, suelen actuar de forma más o menos independiente la una de la otra (López Petzoldt, 2023). Este sugerente entrelazamiento de acciones y disciplinas heterogéneas cuenta con el potencial de estimular o prolongar –fuera de la pantalla– las acciones creativas que participan en los trabajos de reparación.

Expandir o, al menos, revisar los moldes –simbólicos, narrativos, teórico-conceptuales, epistemológicos– implica examinar constantemente el alcance, la eficacia o acaso la distorsión de los instrumentos aplicados para observar o anular el sufrimiento. Abarca, más bien, deconstruir estigmas o difundidas categorías homogeneizadoras que aplastan las particularidades culturales y variedades idiosincráticas de duelo, memoria, “pasado” o “violencia”, que mucho pueden variar en Abya Yala. Con razón sostiene Theidon (2004) que la trillada noción *post-traumatic stress disorder* (PTSD) o estrés postraumático, adoptada por la *American Psychiatric Association* en 1980, borra sistemáticamente la dimensión sociopolítica y moral del sufrimiento, porque “deja insuficiente espacio para las diferencias culturales, la producción socio-histórica del malestar y el impacto del racismo y de la pobreza tanto en la trayectoria de la recuperación posconflicto cuanto en la vida más amplia” (p. 42).

Theidon aduce los factores que muchas películas exploran cuando no buscan el trastorno en las personas, sino en las perturbadoras relaciones e impactos sociohistóricos que trastornan la convivencia. Entre los estudios que cuestionan los moldes del concepto, cabe recordar también *The Harmony of Illusions* (Young, 1995), cuyo autor sondea narrativas, intereses e instituciones que han participado en la configuración y tan amplia difusión del PTSD. “No hay que ‘patologizar’ procesos que podrían ser parte del duelo o de la angustia normales en una cultura”, sostiene Theidon (2004, p. 46). Porque una práctica común radica en la medicalización de fenómenos traumáticos. El cine, a su vez, responde al reclamo de debatir estos temas en el terreno de la cultura e impedir su confinamiento en el campo médico o psicopatológico (Viñar, 2016, p. 74).

### **Para expresar el dolor y el horror**

Edilberto Jiménez combina saberes antropológicos y artísticos para “expresar el dolor y el horror de lo sucedido en Chungui” (Degregori, [2005] 2009, p. 21). Porque las devastadoras experiencias sufridas no se encuadran tan fácil en los moldes convencionales y reclaman, asimismo, formas de expresión –e investigación– “que despierten el espíritu crítico” (Rabe, 2018) y que no incurran en la artificiosa normalización de arrolladoras traumatizaciones *en curso*. A menudo las artes, la literatura y el cine reaccionan contra “narrativas históricas armonizadoras” (LaCapra, [2004] 2006, p. 95) que neutralizan los trastornos de la traumatización a través de equilibrados y tranquilizadores relatos sobre lo desequilibrado. En cambio, acerca del “relato iconográfico” de Jiménez, apunta Escamilla (2017): “Ayacuchano de nacimiento y descendiente de un linaje retablista, su formación antropológica ha convertido la producción cultural del retablo en la mejor estrategia para visibilizar lo que se vivió en esa zona del Perú” (p. 234).

El cine también cuenta con extraordinarias licencias poéticas para recrear reminiscencias imposibles de plasmar a través de estandarizados registros que moldean las subjetividades según modelos y diagnósticos institucionales para expresar, racional y ordenadamente, la irracional y desordenada marca traumática que suele perturbar toda posibilidad de organización verbal o visual. A. Assmann, Jetic y Wappler (2014) afirman que la tarea que tienen las artes –destaco el cine aquí– radica en captar las transformaciones que se producen en la conciencia a raíz del trauma y transmitir esta perspectiva experiencial (*Erfahrungsperspektive*) del trauma a la sociedad.

En un informe elaborado por Naciones Unidas (2014) sobre los procesos de preservación de la memoria en sociedades divididas o en situaciones posteriores a conflictos, mencionan que las expresiones artísticas pueden aportar visibilidad a las víctimas, dando a conocer “la profundidad, la amplitud y los efectos de las violaciones de sus derechos de una manera a la que difícilmente pueden aspirar otras formas de comunicación, desde los fríos datos estadísticos hasta los informes oficiales de las comisiones para la verdad” (p. 17). Películas como, por ejemplo, *Kitek Kiwe: nuestra memoria* (2011), de Tattay, en Colombia, o más recientemente *EAMÍ* (2022), de Encina, en Paraguay, entre tantas, recuerdan que no todos los pueblos evocan el sufrimiento y enuncian o tejen sus reminiscencias de la misma forma. Las obras de cine amplían precisamente aquellas dimensiones –profundidad, amplitud, marcas persistentes y hay que añadir variedades idiosincráticas de elaboración y duelo, género, estigmatización y retraumatización– tantas veces opacadas o sencillamente anuladas a través de lugares comunes que aplastan la diversidad sociocultural y mnemónica de los pueblos. Así, el cine expande los modelos convencionales en su constante búsqueda de “nuevas herramientas” (Degregori, [2005] 2009) para captar “la perspectiva experiencial” (Assmann A., Jetic y Wappler, 2014) de trastornos que afectan a la comunidad en su conjunto, y no a las “víctimas” únicamente.

La enunciabilidad del horror estuvo celosamente patrullada por dogmas que otrora desterraban toda posible expresión de lo traumático al difuso y ambiguo rincón de “lo inefable”. Un gesto que contribuye bastante con las políticas de olvido, los negacionismos o los partidarios de la banalización del horror. En cambio, las expresiones fílmicas –como Jiménez en Ayacucho– ensayan sensibles reescrituras, visualidades y reinterpretaciones de aquello que suprime las redes de significación, pero que no por ello debe ser apagado, porque la “victoria del verdugo es crear ese lugar de horror cuya invocación o convocatoria se vuelve imposible” (Viñar, 2005, p. 126). En tal sentido, muchas películas generan “visualidades distintas: imágenes que trasciendan la literalidad, que no banalicen, folcloricen o esteticen las secuelas de la violencia extrema y que logren interpelar a una labor de imaginación” (Huffschmid, 2019, p. 41). Esta apreciación resalta los efectos que suelen suscitar creativas expresiones que hacen perceptibles las prolongaciones del horror, así como interpelan sus entornos socioculturales y multimediáticos inundados por aparatosas representaciones audiovisuales de la violencia bruta en altísima definición ante entumecidas miradas ya habituadas e indiferentes al torrente de tragedias humanas intercaladas entre anuncios publicitarios.

## **Horizontes. El cine explora y entrelaza creatividades interdisciplinarias**

Se han observado, desde una perspectiva procesual e interdisciplinaria, algunas facetas, dinámicas y retos que tienen los procesos creativos en contextos de reparación de vivencias traumáticas cuyas secuelas perduran. Glăveanu y Gillespie (2015) sostienen que las y los artistas creativos o los científicos, entre otros, no solo observan lo que es posible hacer en cada momento bajo las circunstancias existentes, sino que, simultáneamente, reflexionan sobre cómo pueden cambiarse estas circunstancias para dar más posibilidades

de acción (p. 10). Los contextos históricos de múltiples traumatizaciones en que muchas comunidades aún no pueden expresar cabalmente lo que afrontaron y siguen enfrentando, reclaman, pues, eficaces procesos creativos –agentes, acciones, películas e investigaciones– que amplíen en la esfera pública las posibilidades de resignificar, procesar y reparar lo vivido. El cine que examina experiencias traumáticas más allá de los moldes convencionales representa –en la pantalla, a nivel de contenido– y promueve –fuera de ella, en el espacio sociopolítico nacional e internacional– acciones y mentalidades reparadoras que amplían tales posibilidades de acción. En otras palabras, el cine visualiza, transmite y transforma las heridas traumáticas y, con ello, enriquece los discursos sobre el trauma con renovados modelos de representación e interpretación (Köhne, 2012).

La creatividad y la cultura están entrelazadas: la primera emplea los signos y herramientas que la segunda pone a su disposición para producir nuevos recursos culturales que faciliten futuros actos creativos, sostienen en un manifiesto numerosos especialistas (Glăveanu et al., 2019, p. 2). Se pueden apreciar estas dinámicas en los filmes que cuestionan, amplían o renuevan signos y herramientas disponibles para percibir, relatar y reparar el horror. Considerada por Ulfe (2012) una etnografía visual y un trabajo de investigación arduo e interdisciplinario, la película *Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana* (2010), del director de cine peruano Felipe Degregori, por ejemplo, investiga el impactante trabajo de Edilberto Jiménez en estrecho diálogo con el entorno cultural andino. Los retablos, a su vez, estimulan nuevos actos creativos que amplían las posibilidades de acción, incluida la cinematográfica. Ulfe (2012) revela que Felipe Degregori llega a Chungui a través de los retablos y el trabajo de Jiménez, lo que evidencia la incesante dinámica procesual de los entramados que actúan sobre las audiencias, las memorias y los modos de evocar el conflicto.

Glăveanu (2021) detalla uno de los potenciales más trascendentales del cine cuando reflexiona que la misión más alta de la

creatividad es desarrollar nuevas visiones de mundo (p. 95). Más aún, argumenta que este poder transformador de la creatividad la hace tan importante para nuestra especie y las sociedades en que vivimos. Su función última es representar la realidad de manera tal que sea posible cambiarla o, al menos, imaginar cómo se podría hacerlo (Glăveanu, 2021, p. 86). Películas como *Chungui, horror sin lágrimas...* o las mencionadas más arriba no ilustran simplemente estas reflexiones, sino que desarrollan formidablemente las conceptualizaciones de creatividad, traumatización, memoria y reparación en clave interdisciplinaria.

Figura 1. *El hombre* (1987). Retablo de Edilberto Jiménez<sup>1</sup>



Fuente: Golte y Pajuelo (2012). Cortesía del Instituto de Estudios Peruanos y Edilberto Jiménez.

<sup>1</sup> Medidas: 59 x 84 x 11 cm (abierto) y 59 x 41 x 11 cm (cerrado).

## Bibliografía

Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina y Wappler, Friederike (2014). Einleitung. En Aleida Assmann, Karolina Jeftic y Friederike Wappler (coords.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten* (pp. 9-23). Bielefeld: Transcript.

Brunner, José (2004). Politik der Traumatisierung. Zur Geschichte des verletzbaren Individuums. *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 7-24.

Caruth, Cathy (1995). Preface. En Cathy Caruth (coord.), *Trauma. Explorations in Memory* (pp. vii-ix). Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1996). *Creativity. The Psychology of Discovery and Invention*. Nueva York: Harper Perennial.

Degregori, Carlos Iván ([2005] 2009). Edilberto Jiménez: una temporada en el infierno. En Edilberto Jiménez, *Chungui: violencia y trazos de memoria* (pp. 18-35). Lima: IEP/COMISEDH/DED.

Erl, Astrid (2010). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En Astrid Erl y Ansgar Nünning (coords.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 389-398). Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.

Escamilla Santiago, Yllich (2017). Violencia, memoria y representaciones sociales del conflicto armado en Perú. En Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García (coords.), *Memoria colectiva de América Latina* (pp. 217-241). Ciudad de México y Madrid: UAM/Biblioteca Nueva.

Fregoso, Rosa-Linda (2012). La transformación del terror: *Señorita Extraviada*, de Lourdes Portillo (2001). En Patricia Ravelo Blancas y Héctor Domínguez Ruvalcaba (coords.), *Diálogos*

*interdisciplinarios sobre violencia sexual: antología* (pp. 235-256). Ciudad de México: FONCA.

Glăveanu, Vlad (2021). *Creativity. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Glăveanu, Vlad (2020). A Sociocultural Theory of Creativity: Bridging the Social, the Material, and the Psychological. *Review of General Psychology*, 24(4), 335-354.

Glăveanu, Vlad et al. (2019). Advancing Creativity Theory and Research: A Socio-cultural Manifesto. *The Journal of Creative Behavior*, 54(3), 1-5.

Glăveanu, Vlad; Gillespie, Alex y Valsiner, Jaan (coords.) (2015). *Rethinking Creativity. Contributions from social and cultural psychology*. Nueva York: Routledge.

Glăveanu, Vlad y Gillespie, Alex (2015). Creativity out of difference. Theorising the semiotic, social and temporal origin of creative acts. En Vlad Glăveanu, Alex Gillespie y Jaan Valsiner (coords.), *Rethinking Creativity. Contributions from social and cultural psychology* (pp. 1-15). Nueva York: Routledge.

Golte, Jürgen y Pajuelo, Ramón (coords.) (2012). *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Huffschnid, Anne (2019). Paisajes forenses: sobre cómo mirar, leer y narrar las fosas intervenidas de nuestro tiempo. En Arturo Aguirre Moreno y Juan Carlos Ayala Barrón (coords.), *Tiempos sombríos: violencia en el México contemporáneo* (pp. 39-70). Buenos Aires: Biblos.

Jiménez, Edilberto ([2005] 2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP/COMISEDH/DED.

Köhne, Julia Barbara (2012). Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen. En Julia Barbara Köhne (coord.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren* (pp. 7-25). Berlín: Kadmos.

LaCapra, Dominick ([2004] 2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE.

López Petzoldt, Bruno (2023). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara, Bielefeld y San Martín: Universidad de Guadalajara, CALAS, Bielefeld University Press y UNSAM.

Naciones Unidas (2014). *Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed: Procesos de preservación de la memoria histórica* (Informe A/HRC/25/49). <https://undocs.org/es/A/HRC/25/49>

Rabe, Ana María (2018). Arte. En Ricard Vinyes (coord.), *Diccionario de la memoria colectiva* (pp. 48-52). Barcelona: Gedisa.

Sawyer, R. Keith (2006). *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*. Nueva York: Oxford University Press.

Spiller, Roland (2020). Trauma y memoria en movimiento: perspectivas transculturales. En Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (coords.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 565-586). Berlín y Boston: Walter de Gruyter.

Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten y Reinstädler, Janett (coords.) (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlín y Boston: Walter de Gruyter.

Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.

Ulfe, María Eugenia (2012). *Chungui: horror sin lágrimas* de Luis Felipe Degregori. *E-MISFÉRICA*, 9(1). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/chungui-horror-in-las-lagrimas-una-historia-peruana-by-luis-felipe-degregori.html>

Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Viñar, Marcelo (2016). Violencia política extrema y transmisión intergeneracional. En Fedra Cuestas y Patrice Vermeren (coords.), *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura* (pp. 71-85). Santiago: LOM.

Viñar, Marcelo N. (2005). Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen. *Psicoanálisis*, 27(1-2), 121-148.

Young, Allan (1995). *The Harmony of Illusions. Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. Princeton: Princeton University Press.

## Filmografía

Degregori, Felipe (Director). (2010), *Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana* [Película]. Perú.

Encina, Paz (Directora). (2022). *EAMÍ* [Película]. Paraguay, Holanda, Argentina y Alemania.

Guzmán, Patricio (Director). (2015). *El botón de nácar* [Película]. Francia, España, Chile y Suiza.

Lozano, Juan José y Morris, Hollman (Directores). (2010). *Impunity* [Película]. Colombia, Suiza y Francia.

Portillo, Lourdes (Directora). (2001). *Señorita extraviada* [Película]. México.

Tattay, Pedro Pablo (Director). (2011). *Kitek Kiwe: nuestra memoria* [Película]. Colombia.



# ¡Fuera de la caja!

## Formas creativas de utilizar las herramientas digitales en las clases de música

*Johannes Voit*

■ Doi: 10.54871/ca24cc70k

Hace tiempo que la creatividad se ha convertido en “la superficie de proyección de una plétora de deseos de la sociedad” (Stöger, 2007, p. 103) y desde la década de 1970 también se considera uno de los conceptos centrales de gran valor en el discurso educativo. Especialmente en las asignaturas artísticas, la creatividad parece formar parte del ADN, por así decirlo. Christine Stöger (2018) califica la creatividad como “concepto rector del pensamiento y la acción pedagógicos musicales” (p. 260). Ante el avance de la digitalización, las posibilidades de fomentar la creatividad a través de las herramientas digitales están cada vez más a la vista; al fin y al cabo, “los modos estéticos de percepción, diseño y, en consecuencia, también los procesos experienciales están [desde hace tiempo] bajo la influencia de los procesos de transformación digital” (Hartogh, 2020, p. 183).

El número de aplicaciones que (deberían) permitir formas creativas de actuar también ha aumentado desmesuradamente, como demuestra una búsqueda del término “creatividad” en App-Store. Los resultados son muy variados: entre los diez primeros se

encuentran una aplicación de dibujo que supuestamente permite a cualquiera crear una obra maestra (*Create Your Masterpiece*), un sampler para DJs, una aplicación de diseño de interiores (*Sharpen your decorating skills*) y un juego de relajación en el que los dibujos se crean uniendo puntos, así como aplicaciones para contextos profesionales que supuestamente ayudan a las personas a “concebir ideas de forma lúdica” o a “dar forma al trabajo en equipo de forma creativa”.

Resulta evidente que, como ocurre con todos los términos que se utilizan de forma inflacionaria en los contextos más diversos, también aquí existe el peligro de que pierdan su significado. Ya en 1990, Alfred Balkin afirmaba con respecto a la educación musical que el término “creatividad” estaba “sobreutilizado, mal utilizado, confundido, abusado y, en general, mal entendido” (p. 29). Esta constatación puede reivindicar una mayor validez hoy en día con respecto al uso del término en relación con las herramientas digitales, por lo que parece urgentemente necesaria su aclaración. Además, en lo que respecta a la enseñanza de la música en la era posdigital, es necesario preguntarse en qué condiciones las herramientas digitales estimulan realmente formas creativas de llegar a soluciones novedosas y en cuáles establecen rutinas de resolución de problemas que tienden a impedir el pensamiento creativo.

Este artículo explora la cuestión de qué factores son importantes para iniciar procesos creativos en las clases de música. Para ello, en primer lugar, se analizan conceptos relevantes de la psicología, la pedagogía y la educación musical relacionados con la creatividad, antes de centrarse en el potencial de las herramientas digitales para potenciar la creatividad en las clases de música. En segundo lugar, se comparan dos aplicaciones seleccionadas como ejemplo. La cuestión central de hasta qué punto las actividades ofrecidas por las aplicaciones pueden favorecer el inicio de procesos creativos y el desarrollo de productos creativos se examina con la ayuda de una heurística desarrollada a partir de las consideraciones teóricas sobre las dimensiones relacionadas con el proceso y el producto del concepto

de creatividad. A continuación, se presenta un estudio de caso de un estudio empírico cualitativo (Voit, 2021), en el que se analizó un proyecto de composición en clases de música de secundaria utilizando métodos basados en la metodología de la teoría fundamentada (Strauss y Corbin, 2010). A diferencia de las aplicaciones presentadas anteriormente, este ejemplo demuestra la creatividad no solo a nivel de las acciones ofrecidas por las herramientas digitales, sino en particular en el uso creativo que los estudiantes hacen de la aplicación y de la tarea, que conduce a soluciones imprevistas y creativas. Además de los aspectos relacionados con la aplicación, también se considerará la relevancia de diversos factores en el diseño de las clases (tareas, apoyo al aprendizaje, entorno, clima). Por último, se intenta formular algunas condiciones de éxito en el uso de herramientas digitales para fomentar la creatividad en las clases de música.

## **Consideraciones previas históricas y terminológicas**

La comprensión conceptual de la creatividad (*latín*: creāre = crear, producir, elegir, hacer surgir) ha cambiado fundamentalmente desde la antigüedad. Kampylis y Valtanen (2010) distinguen tres eras de conceptos de creatividad, cada una de las cuales representa ideales e ideas específicos de una época:

1. una era metafísica desde la Antigüedad hasta el Renacimiento que supone un creador divino o la influencia divina sobre unos pocos genios y la creación a partir de la nada (“se considera que unos pocos genios son capaces de crear a partir de la nada”). Las personas creativas son así “mensajeros de los dioses que, según Aristóteles, se caracterizan por un ‘disparo de locura’ o, según Platón, padecen un ‘delirio divino’” (Cropley y Reuter, 2018, p. 363).
2. una época aristocrática desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX que reconoce a unos pocos genios carismáticos extraordinarios que crean a partir de algo.

3. una era democrática desde mediados del siglo XX que básicamente otorga a todo ser humano la capacidad de crear (Kampylis y Valta-  
nen, 2010, p. 209).

Solo el tercer concepto de creatividad es capaz de hacer que el término resulte fructífero para la pedagogía, ya que presenta las capacidades creativas como básicamente aprendibles por todos. Este cambio en el campo de la pedagogía es perceptible en los movimientos reformistas de finales del siglo XX, que prestaron gran atención a las materias artísticas y a la creatividad de los niños (por ejemplo, en el contexto del influyente movimiento de educación artística en Alemania).

La charla de Joy Paul Guilford ante la Asociación Psicológica Americana en 1950, en la que lamentaba la falta de investigación sobre la creatividad y señalaba la dimensión hasta entonces descuidada de la creatividad como parte de una aptitud “normal”, se cita a menudo como la chispa inicial de la investigación sobre la creatividad. Guilford abogó enérgicamente por superar el énfasis excesivo en la inteligencia, que puede representarse en las puntuaciones del cociente intelectual, especialmente en la educación, en favor de ampliarlo para incluir el concepto de creatividad, ya que entendía la creatividad como un componente de la inteligencia humana que puede atribuirse a todas las personas como un potencial psicológico esencial y que puede describirse utilizando categorías empíricamente verificables. Como consecuencia, la investigación sobre la creatividad cobró impulso en la década de 1960, especialmente en Estados Unidos. Se investigaron diferentes aspectos de la creatividad, así como las posibilidades de fomentarla. Los distintos estudios se basaban, en parte, en diferentes concepciones de la creatividad, pero, por regla general, se referían esencialmente a un rendimiento productivo que –como decía Bruner (1962)– fuera sorprendente (*surprising*), relevante (*relevant*) y eficaz (*effective*) en el contexto respectivo.

## Las cuatro P de la creatividad

El psicólogo estadounidense Mel Rhodes ofrece una definición más concreta y diferenciada al distinguir cuatro dimensiones que llamó “las cuatro P de la creatividad”: persona (*person*), proceso (*process*), entorno (*press*) y producto (*product*) (Rhodes, 1961, p. 307). Según esto, el término puede describir las características y el comportamiento de una persona o un proceso de desarrollo de ideas extraordinarias. Para este proceso también son relevantes las experiencias, impresiones e influencias del entorno. Por último, el término creatividad puede referirse a la naturaleza de un producto: una idea, un objeto o un artefacto.

Los esfuerzos de investigación de las décadas siguientes se han centrado sobre todo en uno de estos niveles y se han preguntado, por ejemplo:

- ¿Qué cualidades y capacidades debe poseer una persona para fabricar tales productos? ¿Cómo pueden fomentarse?
- ¿Cómo funciona este proceso creativo?
- ¿Y qué papel desempeña el medio ambiente?
- ¿Cómo tienen que ser los productos para que puedan considerarse creativos?

Mientras que al principio las cuestiones relacionadas con la creatividad se examinaban principalmente en términos de psicología cognitiva (aspecto de la persona) basándose en Guilford, recientemente han surgido más estudios sobre los aspectos socioculturales de la creatividad que se centran en la influencia del entorno y el condicionamiento social.

## Persona

Guilford (1950) distingue cuatro capacidades creativas: según estas, una persona creativa puede desarrollar muchas ideas novedosas y diversas en poco tiempo, así como sintetizarlas y evaluarlas. Llama a estas capacidades “originalidad”, “flexibilidad”, “fluidez” y “evaluación”. En un principio, este sistema pretendía complementar las pruebas de inteligencia imperantes, que apenas tenían en cuenta la creatividad y se orientaban únicamente a encontrar la mejor solución a un problema lo más rápidamente posible; es decir, se basaban en el pensamiento convergente. Guilford contrapuso a este el pensamiento divergente, que conduce a una variedad de soluciones originales, inesperadas y sorprendentes a los problemas. Este tipo de pensamiento incluye, entre otras cosas, romper los patrones de pensamiento convencionales, desarrollar nuevas estrategias y recombinar los conocimientos almacenados.

Posteriormente, la investigación en psicología cognitiva identificó otros factores. E. Paul Torrance (1979), por ejemplo, identifica el pensamiento crítico, el pensamiento divergente, las tácticas de resolución de problemas, la imaginación, la concentración y la resolución de problemas como capacidades relacionadas con la creatividad, mientras que Hans Eysenck (1996) hace hincapié en las características personales de apertura a lo nuevo, tolerancia a la ambigüedad, autoconciencia y autoconcepto. Teresa Amabile (1996) también señala la importancia de la motivación intrínseca, que está relacionada con la curiosidad, la asunción de riesgos y la persistencia (Torrance, 1979).

De hecho, la creatividad es un constructo complejo de capacidades que incluye habilidades de resolución de problemas además del poder creativo y depende de la interacción de muchos factores, incluidos los factores metacognitivos, como el análisis de problemas, la representación interna de problemas, la selección de cursos de acción, la organización de los propios recursos cognitivos, la

combinación de estrategias de pensamiento, la evaluación del propio progreso y, posiblemente, la búsqueda de enfoques alternativos (Cropley y Reuter, 2018, p. 364).

## **Proceso**

Entre los numerosos intentos de estructurar y describir las fases del proceso creativo, la división de Helmholtz, que distingue entre las cuatro fases *preparación, incubación, inspiración y verificación*, es probablemente la más conocida (Rhodes, 1961, p. 308). A menudo se pasa por alto que Helmholtz se limitó a describir el curso de su propio proceso creativo, sin pretensión alguna de validez general. Otra descripción algo más general procede de Rhodes, que describe las ideas creativas como un subproducto de la mente humana que surge en el intento de captar los elementos de un objeto. Aquí intervienen tanto la reflexión prolongada sobre las partes individuales y su relación entre sí y con el todo, como el esfuerzo persistente por lograr una síntesis que permita una representación competente del fenómeno (p. 305).

## **Productos**

Según Runco y Jaeger (2012), “novedad, relevancia y eficacia son las características clave de la ‘definición estándar’ de creatividad” (citado en Cropley y Reuter, 2018, p. 363). En cuanto a los productos creados en contextos pedagógicos, se plantea la cuestión de hasta qué punto se pueden crear cosas verdaderamente nuevas y socialmente relevantes (por ejemplo, al componer en las clases de música). En este contexto, son pertinentes las gradaciones de utilidad y eficacia que hacen Kaufman y Beghetto en su modelo 4C de creatividad (Kaufman y Beghetto, 2009). Se centran en el impacto social

de los productos creativos y distinguen entre *big-c creativity* (creatividad que lleva a la fama mundial), *pro-c creativity* (la creatividad que suele encontrarse en contextos profesionales), *little-c creativity* (la llamada creatividad cotidiana) y *mini-c creativity*, “que lleva a percepciones que son nuevas para la persona respectiva” (Cropley y Reuter, 2018, p. 364). Esto se corresponde con la distinción de Boden entre creatividad psicológica o “creatividad P” y creatividad histórica o “creatividad H” (2007, p. 84), que también distingue entre el valor de la novedad para la persona en cuestión y para la sociedad en su conjunto. En contextos escolares, solemos tratar con la *little-c* o *mini-c creativity* o la llamada “creatividad P”.

## Entorno

Los logros creativos no se producen en el vacío. Así, las innovaciones suelen tener su origen en necesidades sociales y presuponen ciertos logros culturales y técnicos (Rhodes, 1961). Además, los criterios de los productos creativos, como la relevancia o la originalidad, que en el caso de la creatividad de las grandes empresas pueden conducir a la fama mundial, no son en absoluto determinables objetivamente. Se trata más bien de características atribuidas por el entorno social, cuya valoración puede variar en función del contexto histórico y cultural.

En este sentido, la idea importante para el contexto pedagógico es que la creatividad es una técnica cultural clave que puede aprenderse y cuyo desarrollo puede verse favorecido o inhibido por el entorno social. En este marco, la escuela desempeña un papel importante en el fomento de la creatividad (Aufenanger, 2020, p. 5). El experto británico en educación, Ken Robinson (2006), tiene una visión bastante crítica de la influencia del sistema escolar actual a este respecto e incluso llega a afirmar en su apreciada charla TED que los niños se ven privados de creatividad en la escuela porque en ella solo se apoya una determinada forma de rendimiento cognitivo

y porque la falta de una cultura del error impide la búsqueda sin miedo de enfoques originales y novedosos para encontrar soluciones (ver minutos 3:35 a 6:33).

## **La creatividad desde la perspectiva de la educación musical**

En el discurso de la educación musical, la creatividad se menciona principalmente en relación con las prácticas de invención musical (componer, improvisar, etc.) (Buchborn, Theisohn y Trefß, 2019), que pueden diferir en cuanto a la forma social, así como a los aspectos de la creatividad relacionados con la persona y el producto:

La creatividad se expresa en una acción generativa en o con la música que puede desarrollarse de forma individual o colaborativa y que se considera útil y significativa para los individuos dentro de una práctica particular relacionada con la música. Es subjetiva y novedosa y original en términos de un grupo de referencia y requisito particular (por ejemplo, un grupo de estudio, una comunidad regional de hip-hop), así como una expresión de conexión con una comunidad estética de práctica más amplia (Stöger, 2018, pp. 264-265).

Este concepto de creatividad se basa en la investigación psicológica, aunque conceptos más antiguos, “específicos de la materia, prepararon esta recepción conceptual en términos de contenido” (Lothwesen, 2014, p. 188): así, los representantes de la pedagogía reformista con su idea de una pedagogía “desde el niño” ya perseguían el objetivo de despertar las facultades creativas de los niños a principios del siglo XX. Al mismo tiempo, surgió en el mundo angloamericano el concepto de “música creativa”, influido decisivamente por el libro de Satis N. Coleman (1922), *Creative Music for Children*:

¿No deberíamos pensarlo dos veces antes de permitir que el niño consuma todo su poder mental en el estudio de las obras de otros,

y no deje fuerzas ni tiempo para su propio trabajo creativo? ¿No significará más para su desarrollo ser capaz de crear una bella composición que conocer con precisión los detalles de todo lo que escribió Chopin? (p. 179).

El concepto normativo subyacente de creatividad, que da preferencia a la actividad creativa sobre los contenidos didácticos cognitivos, se materializa en la enseñanza musical en el mundo de habla alemana en el concepto de “educación musical”. Fritz Jöde (1962) describe “la creación como un fin en sí mismo y como un camino metódico” (p. 36). En el *Music Education Source Book* (1947), por ejemplo, este término engloba “todos los comportamientos musicales (escuchar, moverse, interpretar, componer) como comportamientos creativos, así como los comportamientos creativos no musicales de planificación y desarrollo de actuaciones” (citado en Lothwesen, 2014, p. 189), mientras que Hickey y Webster (2001) hacen hincapié en el pensamiento creativo como aspecto central del aprendizaje musical, que se extiende a las ideas sonoras, las decisiones estéticas, la formación de habilidades musicales prácticas y la evaluación de la música.

Las definiciones actuales de la creatividad musical suelen basarse en una comprensión centrada en la acción que debería permitir operacionalizar y verificar empíricamente la acción creativa (Bullerjahn, 2005, p. 600). En consecuencia, el elusivo y ambiguo constructo “creatividad” se sustituye cada vez más por términos orientados a la acción como “comportamiento o actos más bien creativos” (Deliège y Richelle, 2006, p. 3):

Mientras que el término genérico “creatividad musical” se utiliza para designar un concepto de capacidad fundamentalmente orientado a la producción (en un sentido psicológico diferencial), así como un esfuerzo humano general por desarrollarse (en un sentido antropológico cultural), el término relacionado con la acción “comportamiento musical” desplaza el centro de atención a las acciones concretas de los actores en los procesos creativos y permite

tematizar los cambios de comportamiento (aprendizaje) (Lothwesen, 2014, p. 187).

## ¿Por qué hay que fomentar la creatividad?

En el discurso educativo actual existe un amplio consenso en que “el aprendizaje y el trabajo creativos deben ser un componente central de la educación escolar” (Aufenanger, 2020, p. 7). Sin embargo, las figuras de justificación son muy diferentes. Mientras que Robinson (2006), por ejemplo, justifica la necesidad de fomentar la creatividad en la escuela afirmando que esta forma a los jóvenes para el futuro y, por tanto, debe permitirles encontrar respuestas a preguntas que aún desconocemos, Cropley y Reuter (2018) señalan los efectos indirectos de la enseñanza creativa sobre el aprendizaje escolar en su conjunto:

Fomentar la creatividad no es el único resultado de la enseñanza orientada a la creatividad. Más bien, dicha enseñanza funciona como un medio o una herramienta para mejorar el aprendizaje escolar en general. En consecuencia, recientemente se ha hablado de creatividad “transferible”, según la cual la creatividad se considera un conjunto de estrategias de pensamiento, estados motivacionales, actitudes o autoevaluaciones que pueden transferirse a todas las asignaturas (p. 369).

En concreto, mediante esta enseñanza orientada a la creatividad podrían conseguirse efectos cognitivos, como estrategias de pensamiento más eficaces, un mayor interés por la materia, un aumento de la motivación, una imagen más positiva de sí mismo, una mejora del estilo de trabajo y una disminución del absentismo escolar (p. 369). Esto indica un giro neoliberal en el discurso sobre la creatividad: si en el discurso educativo de los primeros años pos-Guilford “la necesidad de promover la creatividad se derivaba del ideal de

que todo niño tenía derecho a desarrollarse de forma óptima, teniendo el sistema educativo el deber de proporcionar oportunidades adecuadas para su desarrollo” (p. 363), el debate actual no solo hace hincapié en la importancia de la creatividad para el individuo. Por el contrario, también se hace hincapié en su utilidad práctica, especialmente como medio para aumentar el rendimiento de la sociedad en su conjunto a través, por ejemplo, de soluciones novedosas a problemas (entre otros, en los ámbitos técnico, social, político y médico) o procesos de producción.

Según el sociólogo Andreas Reckwitz (2016), la figura social del “creativo” se ha convertido incluso en una “forma de sujeto hegemónico de la cultura tardomoderna” desde la década de 1980. Posee esa cualidad “que a finales del siglo XX y principios del XXI todo el mundo debería tener y encontrar deseable por norma, pero que al final solo unos pocos pueden alcanzar: ser ‘creativo’, desplegar el propio potencial de ‘creatividad’” (p. 9). Reckwitz entiende esto como el “conjunto de características de una subjetividad deseable y al mismo tiempo generalmente esperada que es capaz de crear algo nuevo y, al hacerlo, renovarse una y otra vez de maneras sorprendentes”. A esta voluntad y compulsión de (auto)renovación permanente, que en la posmodernidad se extiende en casi todos los ámbitos de la sociedad siguiendo la línea del sistema del arte, la denomina “régimen social de lo estéticamente nuevo” (p. 40).

Desde el punto de vista de la educación musical, podemos preguntarnos críticamente si en realidad deberíamos inventar la música y otros procesos creativos con los niños para que sean menos propensos a faltar a la escuela y se conviertan en actores más eficaces y flexibles en un mundo laboral capitalista, o si la ocupación con el arte y el trabajo creativo no debería reclamar un lugar en la escuela debido a su valor intrínseco. Por lo tanto, la cuestión del objetivo de fomentar la creatividad en las aulas y la comprensión subyacente de la creatividad debe responderse cuidadosamente en cada caso concreto.

## Fomentar la creatividad musical con herramientas digitales

En el curso de la digitalización, las prácticas estético-musicales en las clases de música han cambiado y se han ampliado fundamentalmente. En especial en el campo de la invención y producción musical, las herramientas digitales ofrecen a niños y jóvenes sin conocimientos musicales previos una gran variedad de posibilidades para crear sus propias piezas musicales. La inclusión de estas prácticas digitales y posdigitales en las clases de música promete, por un lado, garantizar “la conectividad pedagógica musical con la ‘cultura digital juvenil’ (Hugger, 2010)” y, por otro, permitir la participación en una sociedad digitalizada en la que las formas innovadoras de alfabetización digital y creatividad son cada vez más importantes (Jörissen et al., 2019, pp. 112-113). Sin embargo, la medida en que la composición con aplicaciones contribuye realmente al fomento de las capacidades creativas debe examinarse en cada caso concreto. La aplicación en cuestión es de particular importancia, ya que el *hardware* y el *software* utilizados en el entorno de aprendizaje digital implican ciertas ofertas de acción (*affordances*), en el sentido de que “algunas acciones pueden ser habilitadas (*afford*) o impedidas (*constrain*)” (Godau y Ahlers, 2019, p. 7). Esto se ilustra a continuación utilizando como ejemplos las aplicaciones *PlayGround*<sup>1</sup> y *Musyc*<sup>2</sup>; ambas permiten a los usuarios crear música sin conocimientos musicales previos mediante un entorno gráfico intuitivo. Mientras que los usuarios de la aplicación *PlayGround* crean secuencias sonoras rítmicas deslizando el dedo sobre disposiciones preformadas de elementos gráficos, en la aplicación *Musyc* pueden diseñar ellos mismos un entorno gráfico trazando líneas: los objetos que caen siguiendo las leyes de la gravedad rebotan en las líneas cuando chocan con ellas, produciendo cada uno un sonido. De las consideraciones anteriores sobre las dimensiones

<sup>1</sup> <https://getplayground.com/>

<sup>2</sup> <https://www.fingerlab.net/portfolio/musyc>

relacionadas con el proceso y el producto del concepto de creatividad, se puede derivar una heurística que permite realizar evaluaciones iniciales sobre la medida en que las ofertas de acción de las aplicaciones promueven el inicio de procesos creativos y la aparición de productos creativos:

1. Novedad: ¿son novedosos los productos resultantes?
2. Relevancia: ¿tienen los productos un significado para los alumnos o para terceros?
3. Eficacia: ¿la elaboración de los productos aporta a los alumnos nuevos conocimientos o experiencias de autoeficacia?
4. Asequibilidad: ¿fomenta la aplicación un estudio en profundidad de los elementos musicales y su relación con la forma compositiva?

Lo que llama la atención de los productos creados con la aplicación *PlayGround* es, en primer lugar, que recuerdan a la música electrónica basada en ritmos producida profesionalmente y, en segundo lugar, que todos suenan muy parecidos. Esto se debe a que los sonidos de cada uno de los “playgrounds” disponibles para seleccionar son fijos y a que el programa suaviza las fluctuaciones de tempo cuantificándolas, de modo que se crea automáticamente un ritmo regular que no admite desviaciones. Así, los resultados se parecen menos a composiciones independientes y más a variantes de una misma pieza musical arreglada de forma variable. Debido a la escasa influencia de los usuarios, la relevancia personal y la eficacia de los productos son más bien escasas. No es necesario profundizar en los elementos gráficos que producen sonidos al tocarlos. También se pueden conseguir resultados sonoros satisfactorios pasando el dedo de un lado a otro de forma descoordinada con los ojos cerrados. La falta de ambigüedad de la acción ofrecida se ve reforzada por las flechas en espiral dibujadas que incitan a los usuarios a realizar

movimientos similares con el dedo (incluso de forma explícita en el tutorial, mediante la sugerencia “Deslízate por el camino”).

Las posibilidades sonoras también son limitadas en la aplicación *Musyc*. En cada uno de los perfiles de sonido seleccionables, hay disponibles cuatro formas diferentes (círculo, cuadrado, cuboide, triángulo), que producen cuatro sonidos distintos al impactar y también se mueven de forma diferente debido a las leyes de la física, dando lugar a diferentes secuencias de sonido. La posibilidad de variación realmente interesante, sin embargo, se encuentra a nivel de la forma musical, que, dependiendo de la disposición y longitud de las líneas, puede ir desde sonidos aislados, pasando por estructuras repetitivas en el sentido de la música minimalista, hasta masas de sonido densas y complejas. A diferencia de *PlayGround*, las piezas musicales resultantes no tienen por qué estar ligadas métricamente y es probable que parezcan novedosas a oyentes con poca experiencia en música nueva. Además, como los alumnos pueden influir decisivamente en el resultado a través de sus decisiones estéticas, experimentan autoeficacia y, por tanto, es probable que concedan una mayor relevancia personal al producto. La aplicación no anima a los alumnos a comprometerse con los elementos musicales a nivel tonal, pero combinarlos en estructuras musicales requiere una cierta planificación. Las decisiones que se toman al principio, al trazar las líneas, determinan toda la estructura musical, aunque después se pueda influir en ella eligiendo los objetos sonoros que caen y otros objetos con funciones especiales, así como quitando o añadiendo líneas adicionales.

## **Formas creativas de utilizar las aplicaciones en las clases de música**

Las consideraciones anteriores sobre el potencial de las aplicaciones para fomentar la creatividad se han realizado teniendo en cuenta sus respectivas posibilidades. Las afirmaciones sobre los

procesos que realmente tienen lugar cuando se utilizan en las clases de música solo pueden hacerse, por supuesto, en el contexto de estudios empíricos que también tengan en cuenta el marco de la enseñanza y, en particular, la integración didáctica concreta. En la enseñanza orientada a la creatividad, la tarea es de especial importancia (Hickey y Webster, 2001, p. 20). Al fin y al cabo, las soluciones no convencionales a los problemas solo pueden encontrarse mediante el pensamiento divergente si también existe un problema concreto y relevante. El hecho de que en casos individuales se utilicen estrategias creativas de resolución de problemas, lo que no cabría esperar debido a la asequibilidad de la respectiva aplicación, podría determinarse en un estudio empírico.

En el marco del estudio, se analizaron un total de veinticuatro carpetas de trabajo de alumnos de noveno curso de un instituto de enseñanza secundaria en el departamento de Renania del Norte-Westfalia, para acompañar la serie de lecciones “Componer con dobles virtuales”<sup>3</sup>. A los alumnos se les encomendó la tarea de crear una composición para al menos dos voces, solos o en pareja, con ayuda de la aplicación *Acapella*, que permite grabar varias pistas una tras otra y combinarlas en un “vídeo de varios fotogramas”. Los diferentes *alter ego* digitales de un alumno, visibles uno junto al otro en las distintas ventanas, se denominaron “dobles virtuales” en la serie de lecciones. En el impulso del portafolio analizado para este estudio, se pidió a los alumnos que describieran sus ideas sobre la composición conjunta en una carta dirigida a sus respectivos dobles virtuales. La codificación (abierta, axial, selectiva) siguió los principios de la metodología de la teoría fundamentada (Strauss y Corbin, 2010). Se preguntó a todos los estudiantes sobre sus portafolios en entrevistas semiestandarizadas y guiadas tras la finalización de la serie de lecciones. Estas entrevistas de recuerdo estimuladas por los portafolios (Janczik y Voit, 2020), así como los vídeos de fotogramas múltiples de las composiciones, se

<sup>3</sup> <https://www.mixcord.co/pages/acapella-singing-app>

triangularon en la evaluación. El trabajo en pareja de dos estudiantes se seleccionó como caso para este artículo a partir del estudio presentado en otro lugar de forma más exhaustiva (Voit, 2021)<sup>4</sup>.

Junto con su compañero Joël, Erik ha creado un vídeo *multiframe* en cuatro partes. En las dos ventanas superiores se ve a Joël a la batería, y en las inferiores a Erik tocando el bajo sentado en el sofá. La canción de música pop que puede escucharse en el vídeo se caracteriza por un ritmo llamativo y una línea de bajo *groove*. La perfección técnica y el sonido sintético y estéril sugieren que se trata de una canción producida electrónicamente y no grabada con instrumentos acústicos. Una mirada más atenta a los estudiantes tocando música revela que, en realidad, el nivel acústico del vídeo no coincide con el visual: el sonido y la imagen parecen haberse grabado por separado. Aunque los instrumentos batería y bajo son reconocibles acústicamente, los alumnos no tocan en el mismo compás ni entre ellos ni con el ritmo audible. El análisis de los portafolios y las entrevistas permite comprender su enfoque. Por ejemplo, decidieron crear su composición (desviándose de la tarea) con la estación de trabajo de audio digital *FL Studio*. Para cumplir formalmente la tarea (“Componer una pieza musical [...] con la aplicación *Acapella*”), también grabaron vídeos en los que se les ve haciendo música. Sin embargo, estos están silenciados y se superpusieron a la reproducción producida en el ordenador. De la carpeta de Erik se desprende claramente que sus preferencias y su experiencia previa fueron factores importantes a la hora de elegir el enfoque. Por otro lado, los comentarios de Joël en la carpeta revelan una falta de confianza en sus capacidades como músico. A pesar de su afirmación de que la composición solo tiene que gustar a los propios compositores, la aclamación de los compañeros o del profesor parece ser importante para él, ya que expresa su preocupación por pasar vergüenza debido a su autopercebida falta de habilidades instrumentales (“Espero que no sea una vergüenza tan grande para nosotros”).

<sup>4</sup> Los nombres se han cambiado con fines de anonimización.

Por lo tanto, confía en la posibilidad de componer algo junto con su compañero Erik, cuya práctica de producir música en el ordenador le resulta familiar (“Bueno, espero poder hacer algo con Erik en el PC”). Joël es muy consciente del desafío técnico que supone el deseo de cumplir formalmente la tarea (“Componer una pieza musical [...] con la aplicación *Acapella*”) a pesar del procedimiento desviado (“Por el cual tenemos que conseguir insertarlo de alguna manera”). Sin embargo, rechaza la posibilidad –en realidad pretendida por el profesor– de hacer él mismo la música con instrumentos y combinar los vídeos correspondientes en la aplicación, porque en su opinión no se podría conseguir un resultado satisfactorio de esta manera (De lo contrario, “tendríamos que escuchar lo que tocas. Eso sí que no sería muy agradable”).

En la entrevista, se confirma la preocupación de Joël por pasar vergüenza debido a su autopercebida falta de conocimientos instrumentales:

Porque [...] ya no sé tocar ningún instrumento sensato. [...] lo último que toqué fue el violín en quinto y sexto de primaria, y después de eso tampoco toqué ningún otro instrumento, así que lo máximo que pude haber conseguido fue <<risas>> un glockenspiel.

La inclusión teóricamente posible de los instrumentos violín y glockenspiel está fuera de lugar para él por varias razones: por un lado, hace una distinción entre los instrumentos sensatos y los que están fuera de lugar para una solución satisfactoria de la tarea. En segundo lugar, su formulación sugiere que antes tocaba un instrumento *razonable*, pero que ya no lo hace. Al parecer, esto se aplica al violín, que tocó durante dos años (su escuela ofrece una clase de cuerda en 5.º y 6.º curso), pero de esto hace casi tres años. El glockenspiel, que menciona entre risas, parece no pertenecer a la categoría de instrumentos sensatos para él. Cabe suponer que conoció ambos instrumentos en el marco de una práctica musical escolar en la que no se hacía hincapié en el manejo creativo, sino en la reproducción de piezas musicales ya existentes.

En este contexto, la posibilidad de enlazar con la práctica musical de su compañero Erik al trabajar en la tarea de composición tuvo que parecerle atractiva, sobre todo porque trabajar con el ordenador abre un abanico de posibilidades aparentemente más amplio y promete resultados más rápidos:

Puedes hacer más cosas con el programa que si tienes cuatro instrumentos diferentes, o según cuántos cojas. Creo que habría llevado más tiempo hacer más instrumentos.

En resumen, se pueden identificar algunos factores inhibidores que inicialmente hicieron que a los dos alumnos les pareciera imposible completar la tarea. El miedo a la vergüenza, por ejemplo, apunta a la falta de una cultura del error, que no ve los errores como un defecto sino como el punto de partida de los procesos de aprendizaje (Aufenanger, 2020). Además, la falta de autoconfianza en las propias competencias como músico y la falta de una “base de conocimientos” (Feldhusen, 1995) en el sentido de conocimientos previos específicos de la asignatura y técnicas especiales relevantes (en este caso, sobre todo formas creativas de tratar los instrumentos) resultan problemáticas. Por último, pero no por ello menos importante, las limitaciones de tiempo provocan una exclusión temprana de formas alternativas de pensar. El hecho de que, a pesar de todo, los alumnos consiguieran elaborar un producto creativo se debe, además de a su deseo de completar la tarea, a que utilizaron la aplicación *Acapella* de una forma distinta a la prevista en la tarea, y a que con la estación de trabajo de audio digital incluyeron una herramienta adicional en el trabajo que amplió su espacio de posibilidades y permitió a un compañero (Erik) implicarse en el proceso como experto. Esto también permitió al otro socio (Joël) experimentarse a sí mismo como parte activa de un proceso creativo de resolución de problemas que no habría podido gestionar por sí solo.

## Resumen y perspectivas

Las herramientas digitales pueden apoyar el inicio de procesos creativos en las clases de música; por ejemplo, hay muchas aplicaciones que permiten a los alumnos crear música sin conocimientos musicales previos (Ahner et al., 2019, pp. 18-19). En cada caso, ofrecen una serie de actividades que hacen que ciertos enfoques de la creación musical parezcan más probables que otros. Por ejemplo, los entornos de composición gráfica de los programas secuenciadores o las aplicaciones invitan a los usuarios a guiarse no solo por sus propias ideas sonoras, sino también por el aspecto visual (Duve, 2020). Sin embargo, no es posible responder a la pregunta de qué procesos siguen realmente los estudiantes cuando inventan música con este tipo de herramientas y qué potencial tienen en términos de fomento de la creatividad únicamente a nivel de herramientas. Porque, en primer lugar, esto depende de la inserción concreta en el acontecimiento didáctico y, en segundo lugar, según la concepción de James Gibson, la asequibilidad no es una propiedad objetivamente dada de las cosas, sino que solo se constituye a partir de la relación respectiva de la cosa y el individuo que interactúa con ella (Schröder y Richter, 2022, p. 149). La aplicación *Acapella*, por ejemplo, permite la grabación audiovisual multipista, y la tarea en el contexto de las clases examinadas en el estudio descrito más arriba también sugería este tipo de uso. Sin embargo, debido a sus experiencias previas específicas (y a los demás factores inhibidores mencionados anteriormente), los alumnos utilizaron la aplicación de forma diferente y solo la emplearon para crear un vídeo *multiframe*, mientras que produjeron la capa acústica con otro programa. Desde el punto de vista de la promoción de la creatividad, ahora es interesante ver cómo trata el profesor estas formas alternativas de resolver problemas y si las apoya o las impide, remitiéndose a la tarea original. A la vista de estas consideraciones, también es importante reconsiderar las valoraciones anteriores sobre el potencial de fomento de la creatividad de las aplicaciones, porque, al fin y al cabo, en cada caso también son

concebibles posibilidades alternativas de uso, que pueden incluso no haber sido previstas por los programadores. Por ejemplo, el usuario puede decidir “ir a contracorriente” de una aplicación no siguiendo el patrón de movimiento sugerido por las flechas de la aplicación *PlayGround* y crear en su lugar sonidos de puntos aislados, o utilizar el resultado acústico solo como materia prima y procesar la grabación con otras aplicaciones, etc.

Por último, pueden formularse algunas condiciones para el éxito en el trabajo creativo con herramientas digitales en forma de lista de comprobación, que –sin pretensión de exhaustividad– puede ser útil para planificar y poner en práctica entornos de enseñanza que promuevan la creatividad (no solo) en la asignatura de música:

- ¿Es la herramienta digital adecuada para iniciar un proceso creativo o para dar forma a una fase específica del proceso?
- ¿Apoyan el proceso creativo el entorno (espacio, tiempo) y el clima (aprecio, cultura del error) de la clase?
- ¿Anima la tarea a la gente a encontrar sus propias soluciones, subjetivamente nuevas, y a “rozar el grano” de las herramientas digitales?
- ¿La forma de apoyo al aprendizaje permite también soluciones divergentes (incluidos desvíos y errores)?

Resulta evidente que el uso de herramientas digitales en las clases de música encierra un gran potencial para los procesos de fomento de la creatividad, sobre todo en el ámbito de la invención musical, que, sin embargo, también van acompañados de retos didácticos para el profesor. Tanto la selección de las aplicaciones adecuadas como el diseño de los entornos didácticos, las tareas y las formas de apoyo al aprendizaje deben adaptarse al objetivo pedagógico. Esto subraya la necesidad de una formación del profesorado que aborde sistemáticamente las implicaciones didácticas de la digitalización para las clases de música más allá del nivel puramente técnico (Voit y Heye, 2022).

## Bibliografie

Ahner, Philipp et al. (2019). *Music Apps. Unterrichten mit Smartphones und Tablets*. Mainz: Schott.

Amabile, Teresa M. (1996). *Creativity in context*. Boulder: Westview Press.

Aufenanger, Stefan (2020). Fördern digitale Medien Kreativität? Begriffsdefinition und Ansätze für Schule und Unterricht. *On – lernen digital*, (1), 4-7.

Balkin, Alfred (1990). What is creativity? What is it not? *Music Educators Journal*, 76(9), 29-32.

Boden, Margaret A. (2007). Creativity in a nutshell. *Think*, 5(15), 83-95. [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/E74A8FA0906C3AA5A1813FFBD56860F9/S147717560000230Xa.pdf/creativity\\_in\\_a\\_nutshell.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/E74A8FA0906C3AA5A1813FFBD56860F9/S147717560000230Xa.pdf/creativity_in_a_nutshell.pdf)

Bruner, Jérôme S. (1962). The conditions of creativity. En Howard E. Gruber, Glenn Terrell y Michael Wertheimer (coords.), *Contemporary approaches to creative thinking* (pp. 1-30). Nueva York: Atherton.

Buchborn, Thade; Theisohn, Elisabeth y Treß, Johannes (2019). Kreative musikalische Handlungsprozesse erforschen. Einblicke in ein Verfahren der videobasierten Rekonstruktion von Gruppenimprovisations- und -kompositionsprozessen von Schülerinnen und Schülern. En Verena Weidner y Christian Rolle (coords.), *Praxen und Diskurse aus Sicht musikpädagogischer Forschung* (pp. 69-86). Münster: Waxmann.

Bullerjahn, Claudia (2005). Kreativität. En Helga von de la Motte-Haber y Günther Rötter (coord.), *Musikpsychologie. Handbuch*

*der Systematischen Musikwissenschaft* (pp. 600-619). Lilienthal: Laaber.

Coleman, Satis N. (1922). *Creative music for children*. Nueva York: Burdett.

Cropley, Arthus y Reuter, Martin (2018). Kreativität und Kreativitätsförderung. En Detlef H. Rost, Jörn R. Sparfeldt y Susanne R. Buch (coords.), *Handwörterbuch Pädagogische Psychologie* (pp. 363–374). Weinheim: Beltz.

Deliège, Irène y Richelle, Marc (2006). Prelude. The spectrum of musical creativity. En Irène Deliège y Geraint A. Wiggins (coords.), *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice* (pp. 1-6). Nueva York: Psychology Press.

Duve, Jan (2020). Komponieren am Raster: Fallanalytische Perspektiven auf Prozesse des Musik-Erfindens mit digitalen Medien. En Ulrike Kranefeld y Johannes Voit (coords.), *Musikunterricht im Modus des Musik-Erfindens* (pp. 97-110). Münster: Waxmann.

Eysenck, Hans (1996). *Genius: The natural history of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feldhusen, John F. (1995). Creativity: A knowledge base, metacognitive skills, and personality factors. *Journal of Creative Behaviour*, (29), 255-268.

Godau, Marc y Ahlers, Michael (2019). Digitalisierung – Musik – Unterricht: Rahmen, Theorien und Projekte. *Diskussion Musikpädagogik*, (82), 4-9.

Guilford, Joy Paul (1950). Creativity. *The American Psychologist*, 5(9), 444-454.

Hartogh, Johannes (2020). Ästhetische Erfahrungen im Kontext digitaler Medialität: Relevanz, Bedingungen und mögliche

Forschungszugänge. En Esther Pürgstaller, Sebastian Konietzko y Nils Neuber (coords.), *Kulturelle Bildungsforschung. Methoden, Befunde und Perspektiven* (pp. 183-191). Wiesbaden: Springer.

Hickey, Maud y Webster, Peter (2001). Creative thinking in music. *Music Educators Journal*, 88(1), 19-23.

Janczik, Lukas y Voit, Johannes (2020). Das Portfolio als Instrument musikpädagogischer Unterrichtsforschung. Eine methodenkritische Exploration anhand von Fallanalysen aus der Unterrichtsreihe "Komponieren mit virtuellen Doppelgänger\*innen". En Ulrike Kranefeld y Johannes Voit (coords.), *Musikunterricht im Modus des Musik-Erfindens: Fallanalytische Perspektiven* (pp. 127-151). Münster: Waxmann.

Jöde, Fritz (1962). *Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend*. Wolfenbüttel y Zürich: Möselers.

Jörissen, Benjamin et al. (2019). MIDAKuK: Musikalische Interface-Designs: Augmentierte Kreativität und Konnektivität. En Benjamin Jörissen, Stephan Kröner y Lisa Unterberg (eds.), *Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung* (109-127). München: Kopaed.

Kampylis, Panagiotis y Valtanen, Juri (2010). Redefining creativity: Analyzing definitions, collocations, and consequences. *Journal of Creative Behavior*, 44(3), 191-214.

Kaufman, James C. y Beghetto, Ronald A. (2009). Beyond big and little: The four C model of creativity. *Review of General Psychology*, 13(1), 1-12.

Lothwesen, Kai Stefan (2014). Kreativität in der Musikpädagogik. Anmerkungen zu Begriffsverständnis und Thematisierungskontexten. En Jürgen Vogt, Frauke Heß y Markus Brenk (coords.),

(Grund)Begriffe musikpädagogischen Nachdenken. Entstehung, Bedeutung, Gebrauch (pp. 183-231). Münster: Lit.

Reckwitz, Andreas (2016). *Kreativität und soziale Praxis: Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: Transcript.

Reckwitz, Andreas (2017). *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

Rhodes, Mel (1961). An analysis of creativity. *The Phi Delta Kappan*, 42(7), 305-310.

Robinson, Ken (2006). *TED-Talk: Do schools kill creativity?* [https://www.ted.com/talks/sir\\_ken\\_robinson\\_do\\_schools\\_kill\\_creativity#t-269351](https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_do_schools_kill_creativity#t-269351)

Schröder, Christoph y Richter, Christoph (2022). Rationale Affordanzen. Oder die Möglichkeit einer “fantastischen Authentizität” auf Instagram. En Nick Böhnke et al. (eds.), *Spuren digitaler Artikulationen. Interdisziplinäre Annäherungen an Soziale Medien als kultureller Bildungsraum* (pp. 139-170). Bielefeld: Transcript.

Stöger, Christine (2007). Kreativität und Lernen. Möglichkeiten und Realitäten aus musikpädagogischer Perspektive. En Eva Kimminich et al. (eds.), *Express yourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground* (pp. 103-116). Bielefeld: Transcript.

Stöger, Christine (2018). Kreativität. En Michael Dartsch et al. (coords.), *Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse*. Münster: Waxmann.

Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (2010). *Grounded theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.

Torrance, E. Paul (1979). *The search for Satori and creativity*. Buffalo: Creative Education Foundation.

Voit, Johannes (2021). E-Gitarre, Geige oder DAW? Empirische Erkenntnisse zur Einbeziehung musikalischer Praxen durch Schüler\*innen beim Komponieren im Musikunterricht. *Diskussion Musikpädagogik*, 91(21), 52-60.

Voit, Johannes y Heye, Andreas (coord.) (2022). Kunst- und Musikunterricht im digitalen Wandel: Konzepte und Materialien für die Lehrer\*innenaus- und -weiterbildung. *DiMawe*, 4(4). <https://www.dimawe.de/index.php/dimawe/issue/view/422>

## Sobre autores y autoras

**Pablo Alabarces** es licenciado en Letras (UBA), magister en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM) y doctor en Sociología (University of Brighton, Inglaterra). Es profesor titular de Cultura Popular en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e investigador superior del CONICET. Sus investigaciones incluyen estudios sobre música popular, culturas juveniles y culturas futbolísticas. Ha sido considerado uno de los fundadores de la sociología del deporte en América Latina.

**Hader Calderón-Serna** es profesor, investigador y asesor de prácticas pedagógicas en la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. También es coordinador del pregrado *Pedagogía en Ruralidad y Paz* de la Universidad de Antioquia, director del Grupo de Investigación UNIPLURIVERSIDAD de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. Sus campos de acción e investigación son, entre otros, educación rural y ruralidades, regionalización universitaria, pedagogía social y educación popular.

**Andrea Ivanna Gigena**. Feminista. Doctora en Ciencias Sociales y politóloga. Investigadora del CONICET en el Centro de Conocimiento, Formación e Investigación en Estudios Sociales (CConFInES), Universidad Nacional de Villa María (Argentina). Sus temas de investigación son feminismos, etnicidad y política en Latinoamérica y el Caribe / Abya Yala, en perspectiva comparada.

**Vlad Glăveanu** es catedrático de Psicología en la Dublin City University y profesor en el Centre for the Science of Learning and Technology, University of Bergen. Es fundador y presidente de la Possibility Studies Network (PSN). Su trabajo se centra en la creatividad, la imaginación, la cultura, la colaboración, el asombro, la posibilidad y los retos sociales.

**José David Hernández Gandía** es un campesino que ha trabajado la tierra, sembrando al mismo tiempo organización campesina. Ha articulado y liderado distintas plataformas organizativas y reivindicativas por el reconocimiento de los derechos de campesinos, cocaleros, mineros y productores agrícolas, entre ellas, la Mesa Minera, la Asociación Campesina del Norte y Nordeste de *Antioquia* (ASCNA) y la Coordinadora Nacional de Cultivadores de Coca Amapola y Marihuana (COCCAM).

**Stephen Joyce** es profesor asociado de Literatura, Medios de Comunicación y Cultura en el Departamento de Inglés de la Universidad de Aarhus (Dinamarca). Sus intereses de investigación se centran en las industrias creativas, la narración transmedia y el modo en que los textos mediáticos son moldeados por sus culturas de producción.

**Olaf Kaltmeier** es catedrático de Historia Iberoamericana en la Universidad de Bielefeld y director del Maria Sibylla Merian Center for Advanced Latin American Studies (CALAS). Sus intereses de investigación incluyen historia latinoamericana e interamericana,

movimientos sociales, etnicidad, historia ambiental y constelaciones de poder y dominación en el contexto de la globalización.

**Bruno López Petzoldt** se doctoró en Estudios Literarios y Cinematográficos en la Universidad de Hamburgo en Alemania. Entre sus campos de trabajo en la investigación y docencia se encuentran las teorías del cine y la literatura, los estudios de memoria y la intermedialidad. Actualmente es profesor investigador en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana en Brasil. Es investigador miembro de la *Frankfurt Memory Studies Platform* (FMSP) de la Universidad de Frankfurt am Main y *Senior Research Fellow* en el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS) en Guadalajara, México.

**Margarita Pérez-Osorno** es profesora adscrita al Grupo de Investigación en Salud y Ambiente de la Facultad Nacional de Salud Pública de la Universidad de Antioquia. Ha transitado por la docencia, la investigación y la extensión universitaria en diferentes campos del conocimiento como la salud pública, la salud ambiental y la epidemiología ambiental. Actualmente se interesa en el análisis de la minería de oro artesanal desde sus diferentes dimensiones (ambiental, social, económica, política, sanitaria y cultural).

**Wilfried Raussert** es catedrático de Estudios Norteamericanos y Interamericanos en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Es director del Departamento de Estudios Culturales en la Universidad de Bielefeld y forma parte del comité directivo de CALAS; también es fundador de la Black Americas Network y editor principal de la revista *fiar forum for interamerican research*. Como científico y artista multidisciplinar, trabaja recientemente en la relación entre creatividad, investigación y transferencia de conocimientos culturales a un público más amplio.

**Zayda Sierra** es profesora en la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia. Ha liderado distintas iniciativas y proyectos investigativos hacia el reconocimiento de la diversidad cultural en la universidad, entre ellos, la creación del Programa *Pedagogía en Ruralidad y Paz*, orientado a abrir espacios de diálogo, reflexión, conocimiento y acción con poblaciones campesinas, afrodescendientes e indígenas. Es investigadora del Grupo UNIPLURIVERSIDAD de la Universidad de Antioquia. Entre sus áreas de interés están la pedagogía, la diversidad cultural y la creatividad desde perspectivas decoloniales y epistemologías del Sur.

**Matti Steinitz** es director de la Asociación Internacional de Estudios Interamericanos, cofundador y coordinador de la Black Americas Network e investigador en el Centro de Estudios Interamericanos (Universidad de Bielefeld), con especial interés en los movimientos y las culturas de la diáspora africana y las prácticas del internacionalismo negro entre Estados Unidos, el Caribe y Latinoamérica.

**Johannes Voit** es catedrático de Educación Musical en la Universidad de Bielefeld. Antes de este nombramiento trabajó como músico, compositor, educador musical (por ejemplo, para la Filarmónica de Colonia) y profesor en la Universidad de Educación de Karlsruhe. En su investigación actual se centra en la música contemporánea, la composición en las aulas de música y los proyectos musicales realizados en cooperación por escuelas e instituciones culturales.

**George Yúdice** es profesor emeritus de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Miami. Vive en San José, Costa Rica. Investiga artes, prácticas e industrias culturales y creativas –música, audiovisual y artes visuales– y los nuevos fenómenos estéticos en la era digital.





Este volumen se propone explorar el papel de la creatividad como concepto analítico y como factor clave para las transformaciones sociales y culturales que han marcado diversos contextos de crisis en las Américas. Desde perspectivas múltiples como los estudios culturales, la historia, la sociología, la antropología social, los estudios de género y los estudios de los medios de comunicación, los artículos de este volumen se acercan a diferentes dimensiones de la creatividad como impulsora de importantes cambios sociales y culturales.

