

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Género y Diversidades

“Canciones Colectivas”

**La composición musical como una herramienta para acceder a los afectos y
construir un lugar común a través del espacio de creación**

Romina Callaris Santos

Tutora: Angélica Verónica Ordoñez Charpentier

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Romina Calleri Santos, autora del trabajo intitulado "Canciones Colectivas: la composición musical como una herramienta para acceder a los afectos y construir un lugar común a través del espacio de creación", mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Género y Diversidades, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

31 de octubre de 2025

Firma: 

Resumen

“Canciones Colectivas” es una tesis que busca explorar la composición musical colectiva, como una herramienta para acceder a los afectos. A través de este acceso, se propone la creación de un *lugar común*, creado de manera colectiva al habitar el *espacio de creación*.

Esta investigación toma dos ejes centrales como parte del proceso de trabajo de campo, para materializar el principio de partir de lo cercano y lo íntimo para luego ampliarlo a una esfera social. El primero de ellos, son una serie de entrevistas semi formales con mi padre, músico y compositor argentino, Alberto Caleris, erradicado en el Ecuador hace más de 30 años. Un recorrido breve por su relación afectiva con la música, sus inicios y la música como una herramienta para la expresión de los afectos. El segundo eje, es en base al trabajo de campo realizado con un grupo de adolescentes durante tres meses de sesiones de *composición colectiva*, en las cuales se exploran diferentes ejercicios y herramientas que vinculan la memoria, el juego, la improvisación y el acceso al espacio afectivo, para acceder a lo que llamo el *espacio de creación*. A lo largo de estas sesiones nos proponemos la creación de dos canciones hechas de manera colectiva, teniendo en cuenta que el *objetivo* principal no es el *producto* sino el proceso y la exploración.

Ambas partes de la investigación están atravesadas por la propia experiencia afectiva, aportando así a una propuesta de investigación en la cual quien investiga no es únicamente quien *observa*, sino también quien se deja *afectar* por el trabajo y el proceso.

Palabras clave: Composición musical colectiva, canciones colectivas, espacio de creación, afectos, lugar común, legado

A mi papá Alberto Caleris, por su música, su legado, sus luchas y su eterno cariño

Agradecimientos

En este proceso de aventurarme a investigar en el campo de los Estudios Culturales, quiero agradecer a personas sin las cuales esto no hubiese sido posible:

A mi tío Juan Carlos, por su presencia constante, apoyo, tiempo y cariño.

A mi papá Alberto Caleris, por abrirme su mundo, compartir sus historias, y darme la música.

A mis amigxs Nicole Cepeda, María Gracia Portilla, Nicolás Gándara, por la hermandad que sostiene en todas las tormentas y primaveras.

A mi amiga Ana Cristina Cruz, por ser puente que abre caminos, por su palabra firme y amorosa.

A Avelina Rogel, por su apoyo, ganas y lucha constante. A Daniela Rogel por su gestión, su apoyo y disposición en las actividades con lxs jóvenes.

A la Comuna Leopoldo Chávez, Janeth Andaluz en particular, por su apertura, atención y disposición para convocar y ser casa del trabajo con lxs jóvenxs.

A cada unx de lxs jóvenxs, por su palabra, su voz, su tiempo, su apertura, su humor.

A mi tutora Angélica Ordoñez, por su acompañamiento claro, cariñoso y cercano. Por su entusiasmo en mi investigación

A mis profesorxs en la maestría, Alicia Ortega, por su calidez, su sensibilidad. A Santiago Cevallos, por su mirada, sus ideas. A Alex Schlenker, por su humor y su amplia bibliografía.

A quienes hacemos, creamos y soñamos a través de la música.

Tabla de contenidos

Tabla de contenidos	11
Introducción.....	13
Capítulo primero: Creación, afectos y el lugar común.....	20
1. El espacio creativo.....	20
1.1. La creación desde la pulsión como posición antihegemónica/anti patriarcal y descolonizante.....	20
1.2. Descolonizar el inconsciente como herramienta para la creación.....	23
1.3. La configuración del pensamiento y el espacio creativo desde el orden de dominación masculino planteado por Bourdieu	27
1.4. La territorialidad del cuerpo en la creación.....	30
1.5. El cuerpo en la construcción binaria y sus otras posibilidades.....	33
1.6. Cuerpo, voz y género.....	36
2. Los afectos.....	39
2.1. El giro afectivo: Afecto, arte y dimensión social	39
2.2. El afecto como vínculo y potencia	42
3. El lugar común.....	46
3.1. Problematicar la desvinculación y alienación de lxs individu@s como paso anterior a entender el lugar común.....	46
3.2. Lo común como concepto, lugar y postura.....	49
Capítulo segundo: Legado y Canciones Colectivas	52
1. Antecedentes: la música, la familia, papá, mamá, la composición: ¿Cuál mi legado?.....	52
2. Mi padre, Alberto Caleris. Su música, su memoria, sus afectos, su composición, su palabra	59
2.1. Un breve recorrido por la historia de mi padre y sus inicios en la música.....	59
2.2. Mi padre, mi historia, la composición, los afectos	63
3. Canciones colectivas.....	70
3.1. El grupo, lxs jóvenxs, nuestras sesiones de composición colectiva	71
3.2. Improvisación, juego y memorias, como herramientas para acceder al espacio afectivo....	73
3.3. La voz, el canto, la expresión	79

3.4. Canciones, sesiones, vínculos, procesos.....	82
Conclusiones.....	87
Obras citadas.....	91
Anexos	93
Anexo 1: Canción “La mentira”	93

Introducción

La composición musical es un universo amplio de creación, en el cual toman parte muchos aspectos de una persona. Lo rítmico y melódico en una composición, están ligados a una memoria muy primitiva, que es un lenguaje común en la humanidad. En la experiencia de la mayoría de las personas está relacionado también con los primeros sonidos que se escuchan en los arrullos de madres o padres a sus hijxs cuando son muy pequeñxs. En occidente, el proceso de componer música ha sido históricamente un proceso que pocas veces se concibe desde lo colectivo, y es mayoritariamente una práctica individual o particular de el o la *compositora*. En culturas no occidentalizadas o en pueblos originarios, la composición musical era concebida desde la ritualidad y se insertaba dentro de las prácticas colectivas de rituales o ceremonias, al incorporar también muchos elementos de improvisación. Cuando la composición se establece como la creación de una *obra*, en la mayoría de sus expresiones deja de ser una práctica colectiva y pasa a ser algo individual.

Para mí la composición musical es una parte fundamental de la vida. Mi primer acercamiento a esta práctica fue a través de mi padre, Alberto Caleris, quien es también compositor y músico. La primera vez que compuse una canción tenía 10 años y fue una composición hecha con una amiga de la escuela que me sirvió como una manera de procesar una partida que me resultaba dolorosa. Seguí componiendo después, pero casi siempre de manera individual. Años más tarde descubrí que la composición podía ser un proceso de creación no únicamente individual sino también colectivo. Este trabajo empezó con algunas colaboraciones con otrxs artistas y luego se amplió al crear el colectivo de mujeres *Cantando Juntas* en el que todas éramos compositoras, músicas y cantantes, y exploramos la composición en conjunto. Además, tuve la oportunidad en el año 2015 de trabajar con un proyecto de niñas y adolescentes en la organización Plan Internacional Ecuador en el cual se hizo un trabajo de composición colectiva para crear un disco que se llamó *Cantos de niñas*.

Con este antecedente, busqué a través de lo que llamé la *composición colectiva*, proponer un espacio de reunión, un lugar común. El proceso y el *producto* (las canciones colectivas) en esta investigación, se entrelazan y se tejen para crear un discurso en conjunto. Este discurso pretende estar atravesado y dejarse atravesar por los afectos y a través de esta práctica construir un *lugar común*. El objeto de estudio en esta investigación

es el proceso creativo, recopilando experiencias pasadas, testimonios de mi padre y a través del proceso de composición de canciones colectivas con el grupo de jóvenes convocados en la Comuna Leopoldo Chávez. Esta comuna, se extiende desde las faldas del volcán Ilaló y es un lugar en el que viví algunos años, pero el hacerlo en este espacio fue en parte una casualidad, ya que fue gracias a la gestión de la líder y activista Avelina Rogel, quien sostiene el espacio mensual de la K'oa y challa al que asisto y participo de manera regular en Tumbaco. En estos encuentros se buscó generar un espacio para crear a través de herramientas musicales, las cuales fueron en ciertos casos creadas y en otros adaptadas en base a experiencias previas que tuve al guiar y trabajar con grupos, con el canto y la voz. Con estas herramientas se buscó acceder a un lugar donde lo afectivo pudiera expresarse y transformarse en canción.

De esta manera propuse la pregunta de investigación: ¿De qué manera la composición de canciones aporta como herramienta para acceder a los afectos y construir un *lugar común* a través de la creación colectiva? Y me planteé como objetivo el observar, analizar y describir la manera en que la composición musical como práctica de creación colectiva funciona como una herramienta para la exploración de afectos y para la construcción de un “lugar común”.

La importancia social de esta investigación tiene que ver con dos aspectos: uno con el aporte que la actividad de creación colectiva musical tuvo hacia el grupo de jóvenes que participaron en la actividad y el otro con relación a la herramienta como un aporte metodológico que puede ser replicado en diversos contextos y con diversos grupos que sirve como un aporte para trabajar los afectos de una manera sutil, poco invasiva pero muy potente.

Por otro lado, en un ámbito personal, que reúne lo académico con lo íntimo, creo que la experiencia testimonial recogida de la experiencia en la composición y la historia de vida de mi padre, Alberto Caleris, permite adentrarse en lo afectivo y muestra como desde su experiencia como compositor, la composición musical ha sido un aspecto fundamental para la expresión y la creación de un lenguaje.

Ambas partes de la investigación revelan mientras me adentro en ellas su correlación, especialmente en el mundo de lo afectivo. Pero también adquieren una función de inscribir un legado en lo concreto en el hacer hacia afuera que implica involucrar a un grupo de personas jóvenes. Este legado inscrito tiene que ver con mi padre, pero también mucho con mi madre y su memoria.

Dentro de los Estudios de la Cultura y también desde el ámbito de las Ciencias Sociales, se ha escrito muy poco o casi nada sobre la composición musical, fuera del ámbito etnomusicológico. En Ecuador se ha explorado muy poco la composición musical desde una perspectiva metodológica y la investigación sobre el aspecto colectivo de la composición musical es casi inexistente. A esto añado que esta tesis de investigación pretende tener un alcance metodológico que permita usar herramientas nuevas de la composición musical como un proceso creativo colectivo en el cual se puedan generar vínculos desde los afectos, por medio de dicho proceso. En el ámbito académico propongo una investigación de un aspecto sobre el que se ha escrito muy poco desde los Estudios de la Cultura, Ciencias Sociales y la etnografía que es la composición musical como práctica colectiva. Sobre este tema, se ha teorizado o profundizado poco, sobre todo en el aspecto que se vincula con los afectos desde una perspectiva de generar un discurso que permita generar un lugar común.

Esta herramienta ha sido explorada en este caso con un grupo de adolescentxs, pero puede extrapolarse a diversos grupos, lo cual añade a su importancia en el ámbito de la investigación.

Planteo como primer objetivo en esta investigación: Describir, analizar y discutir sobre los conceptos: afectos, *lugar común* (con Marina Garcés) y *espacio de creación* desde la perspectiva de diferentes autorxs, que me permitirían más tarde, entablar un diálogo con el trabajo de campo que realicé con lxs jóvenxs de la Comuna Leopoldo Chávez y con las entrevistas semi formales realizadas a mi padre.

Al hablar y describir lo que llamo *el espacio creativo*, propongo un diálogo entre las autoras Suely Rolnik, Nelly Richards y Julia Kristeva. En esta discusión y análisis, encontré a menudo un reto para mantener un hilo argumental que resultara claro, ya que muchos de estos conceptos como “la xora” y “lo pulsional”, tienen una base teórica que se sostiene en la descripción de espacios abstractos e impalpables. Sin embargo, me parece fundamental dar un espacio a esta discusión para poner en valor el discurso musical y hecho canción, que surge desde ese lugar de vulnerabilidad y quiebre. Este espacio al que busco acceder a través de las sesiones de composición colectiva con lxs jóvenes de la Comuna Leopoldo Chávez y que también de manera un poco inesperada surge a través de las entrevistas con mi padre.

Por otro lado, tomé la teoría de Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, para profundizar en un análisis que da cuenta de las ramificaciones sociales que tiene un orden de pensamiento en el cual lo interno queda estructuralmente relegado frente a lo externo

y de esta manera busqué acentuar la importancia del acceso a este “espacio de creación” como un espacio privilegiado para renegociar y *descolonizar* (en palabras de Rolnik) el espacio del inconsciente.

En esta reflexión se me hizo evidente la importancia de hablar del cuerpo como un territorio, tomando este concepto con las autoras Rita Segato y Judith Butler y retomando a Suely Rolnik. Me pareció fundamental esta discusión para abrir el camino al tema de la voz como parte de esta corporalidad y pensar en la voz como un territorio que también puede ser renegociado desde lo individual y lo colectivo. En este debate retomé el planteamiento de Bourdieu y busqué avanzar en esta discusión trayendo a Paul B. Preciado, quien resulta fundamental para discutir y *perturbar* las nociones preconcebidas que tenemos sobre un orden heteronormativo y *binarizante* que funciona como un mandato sobre los cuerpos, y por tanto como extensión en la voz. Para abordar y avanzar en esta reflexión sobre la voz tomé la investigación de Carolina Orellana, quien se apoya en varixs autorxs fundamentales y en su experiencia de trabajo vocal con personas trans.

Este trabajo utiliza varios métodos de investigación combinados, que permiten un acercamiento desde diferentes perspectivas al tema de estudio. En la primera parte, utilizo una narración que da luces sobre mi posicionalidad como autora y la relevancia de mi experiencia de vida y trabajo con la música para esta investigación, además de tomar en cuenta la figura del *legado* como un elemento presente en mi lugar de enunciación para esta investigación. Esto lo abordé tomando como referencia el concepto de Donna Haraway (1995) sobre *conocimiento situado*. Utilicé también pequeñas entrevistas semi-estructuradas a mi padre, Alberto Caleris, músico y compositor. En la segunda parte hice un análisis, utilizando la observación participante etnográfica del grupo de estudio con el que se realizaron las sesiones de *Composición colectiva*. Para esta parte hice un esquema previo de actividades, herramientas y ejercicios musicales con los que trabajé con el grupo de jóvenxs de la Comuna Leopoldo Chávez.

Donna Haraway plantea la importancia de situarse desde la propia posicionalidad y usarla reivindicando una supuesta falta de rigor u *objetividad* como un lugar de enunciación. Haraway argumenta enfáticamente: “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional.” (1995, 335). En este sentido la parcialidad implica la inmersión de lx sujetx en su tema de estudio y se argumenta que esto no debería ser un

impedimento para ser considerarlo fuera del “conocimiento racional. “No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles.” (Haraway 1995, 339). Haraway argumenta sobre la “localización”, planteando que para tener una perspectiva sobre un asunto se debe necesariamente ocupar un lugar y es reivindicando la importancia de este lugar que se pueden crear nuevas formas de generar conocimiento: “La única manera de encontrar una visión más amplia, es estar en algún sitio en particular” (1995, 339). De esta manera, Haraway argumenta que la *objetividad* es un instrumento más de un discurso patriarcal en el que la figura *objetiva* es a menudo *el hombre científico* y añade que “La cuestión de la ciencia en el feminismo, trata de la objetividad como racionalidad posicionada” (1995, 339).

Para abordar esta investigación como una etnografía, tomo la visión de Patricio Guerrero (2016, 217), en la cual se plantea la etnografía como una herramienta metodológica que ha ido variando y reactualizándose desde su concepción clásica hasta tener una perspectiva y posición actual y relevante en el estudio antropológico: “La etnografía abarca una infinidad de campos que van desde las descripciones y análisis históricos, las críticas culturales, los estudios sobre la función de la cultura en la vida cotidiana, la descripción de los contemporáneos horizontes de sentido que se han construido por acción de los *mass medias*”.

El grupo con el que decidí trabajar para esta investigación estuvo conformado por adolescentes entre las edades de 12 y 16 años. Este grupo fue convocado por medio de la activista y líder comunitaria Avelina Rogel, quien forma parte de la comuna la Tola Chica además de ser coordinadora de la Asociación Madre Sabia. Escogí trabajar con adolescencias por tres razones: una porque responde a una necesidad expuesta en la reunión mensual de la K’oa y Challa por la líder Avelina Rogel. Avelina sostiene un espacio comunitario de reunión en Tumbaco que toma el nombre de la ritualidad boliviana K’oa y Challa, en la cual se hace un fuego, ofrenda de hojas de coca, compartir de chicha y pambamesa. Hace algún tiempo mi posicionalidad en ese espacio ha sido la de participar en sus actividades y también hacer música cuando se ha requerido.

La segunda razón tiene que ver con una afinidad personal a trabajar con estas edades en mi experiencia de trabajo como docente con grupos a través del canto y la música. La tercera tiene que ver con el planteamiento de la composición como una posible herramienta para aportar a procesos de resiliencia. Como plantea Aldo C. Melillo, la adolescencia es una etapa que está siendo reexaminada para entender los procesos de

resiliencia, cuando teorías anteriores planteaban que en la temprana infancia se determinaban muchas de las bases para la conducta posterior de lxs individu@s, como algo irreversible y determinante. (2007, 62).

Parte de lo que implicaba trabajar con un grupo de menores de edad, podía representar una limitación en cuanto a la metodología etnográfica, específicamente en cuanto al uso de entrevistas por dos razones: una porque lxs adolescentes pueden no estar dispuestos a ser entrevistad@s y otra por una consideración ética debido a que son menores de edad y se podría poner en juego su privacidad, además de requerir el consentimiento de sus padres, madres o tutor@s. Por esta razón decidí enfocarme en la observación participante, relatando desde mi propia observación el trabajo con el grupo. Decidí también usar herramientas de externalización sobre el proceso como pequeños escritos y frases que se recolecten de manera anónima al finalizar cada sesión, en las que lxs participantes pudieran expresar cómo se estaban sintiendo con las actividades y los encuentros.

Como consideraciones éticas, las personas que se reunieron en el grupo dentro de la comuna Leopoldo Chávez y entre personas conocidas de su círculo y de la comuna la Tola Chica (Avelina y Daniela Rogel), fueron informadas de manera verbal y escrita sobre el trabajo de investigación que se iba a realizar para el trabajo de tesis. Se aclaró que el “objeto de estudio” de ninguna manera serían lxs jóven@s participantes, sino el proceso creativo que se llevaría a cabo con ell@s. Parte de lo que planteé en esta interacción, es que esta actividad fue hecha como un servicio a la comunidad, respondiendo a una necesidad de generar un espacio para lxs jóven@s en el cual pudieran sentirse segur@s. Pero además tuvo un objetivo de creación musical de canciones como proyecto colectivo al final de las sesiones. Dentro de la narración que realizo en la observación participante, los nombres de lxs participant@s son reemplazados por pseudónimos en caso de requerir hacer menciones específicas e individuales. Adicionalmente se pidió a las madres, padres y/o representant@s legales de lxs jóven@s que completaran un consentimiento informado a través de un formulario en línea.

En este contexto, el trabajo de investigación se estructuró en dos capítulos. En el primer capítulo se discuten los conceptos: *espacio creativo*, *afectos* y *lugar común* a través de la mirada de lxs autor@s antes mencionados. De esta manera, se amplía aquello que denominé el *espacio creativo* a una dimensión corporal, se recorre los afectos desde una esfera íntima hasta una esfera social más amplia y se define el *lugar común* como un posible espacio en el que se renegocian dinámicas de poder.

En el segundo capítulo hago un recorrido situándome desde el lugar de enunciación en el que escribo, a través de una revisión de mi legado en la música, la historia de mi padre y la de mi madre. Continúo hablando sobre la relación cercana que tiene mi padre Alberto Caleris, con la composición y su relación afectiva y de expresión con la música. Finalmente tomo el trabajo de campo realizado con lxs jóvenxs en la Comuna Leopoldo Chávez para ilustrar la interrelación de los conceptos antes planteados en la práctica.

Capítulo primero

Creación, afectos y el *lugar común*

1. El espacio creativo

Hablo del *espacio creativo*, no como un lugar físico o virtual en el cual se propicia el desarrollo de la creatividad, sino como un *espacio* interno en lxs seres humanxs, que se vincula con lo afectivo y lo vulnerable, al cual se accede para poder crear. Lo llamo *espacio* y no únicamente proceso porque el planteamiento que desarrollo a continuación busca describir un lugar interno en el cual muchos factores entran en juego para permitir la creación: la pulsión, la *xora*, lo *abyecto*, lo *femenino-pulsional*, la *fuerza vital*, la *potencia*; conceptos que han sido desarrollados por Nelly Richard, Julia Kristeva, Suely Rolnik y muchas otras. Este espacio a lo largo de mi investigación se muestra de dos maneras. Una, al acceder al espacio de la memoria de mi padre, el vínculo con lo afectivo que despierta el hablar de estos procesos de creación, de música, de vida. La otra es a través de la búsqueda de acceder a este espacio de manera colectiva con el grupo de jóvenes en las sesiones de composición colectiva.

1.1. La creación desde la *pulsión* como posición antihegemónica/anti patriarcal y descolonizante

El *espacio creativo* que busco describir tiene una relación cercana con los conceptos de la *pulsión semiótica* y la *fuerza vital* acuñados por Nelly Richard (1993), quien toma como referencia el planteamiento de la *xora* semiótica de Julia Kristeva (1988). Acceder a este espacio creativo interno, íntimo, vulnerable, crudo, es una acción que va en contra del orden que establecen las estructuras capitalistas, patriarcales y hegemónicas que rigen en la actualidad la mayoría de nuestras sociedades y que permean en nuestros espacios cercanos e íntimos. Nelly Richard propone una *feminización de la escritura*, un concepto basado en la teoría de Julia Kristeva en el cual la *pulsión* como una de las fuerzas que actúan en la subjetivación de la escritura permite dislocar el discurso hegemónico patriarcal. A lo largo del trabajo de campo en esta investigación el acceso a este espacio íntimo, interno y vulnerable se vuelve una parte fundamental. Me

doy cuenta de que, para poder siquiera aspirar a entrar en este espacio de creación de manera colectiva, debo hacer un proceso de entrar de manera íntima y profunda en mí misma, en eso que duele, que incomoda. Se van vislumbrando las maneras en las que esto se entreteje con las entrevistas a mi padre. Un proceso que me requiere en muchos casos abrir el espacio a la incomodidad y reposar en ella.

Julia Kristeva (1988) habla de *lo abyecto* en su obra *Poderes de la perversión* y lo relaciona con el espacio en el que se manifiestan los afectos y con un espacio interno de fragilidad y vulnerabilidad. Hablar de lo abyecto nos sumerge en un mundo de sensaciones y percepciones, que nos confrontan con lo crudo, lo incómodo y también por eso nos llevan a lo profundo del ser. El espacio de lo abyecto, sus delimitaciones y su relación con el gozo, el afecto, lo sublime y la catarsis, tiene una relación estrecha con el espacio al cuál se accede previo y durante el proceso de creación musical.

Kristeva (1988, 20) sugiere que lo sublime es la posibilidad de nombrar lo prenominal. “Cuando el cielo estrellado, el alta mar, o algún vitral de rayos violetas, me fascinan, entonces, más allá de las cosas que veo, escucho o pienso, surgen, me envuelven, me arrancan y me barren un haz de sentidos, de colores, de palabras, de caricias, de roces, de aromas, de suspiros, de carencias”. Entrar a este lugar de lo sublime, en el que nos dejamos envolver por los sentidos, es fundamental cuando buscamos entrar en la creación. El contacto con la capacidad de conmovernos profundamente hasta el punto de tocar las fibras de lo vulnerable permite acceder a un espacio de escucha que permite abrir el espacio para crear. De esta manera, la autora plantea que “[...] lo abyecto puede aparecer como la sublimación más frágil”. Lo abyecto se muestra como inseparable de las pulsiones. “[...] lo abyecto nos confronta con esos espacios frágiles, en los que el hombre erra en los territorios de lo animal” (Kristeva 1988, 21). Ese espacio, en el que somos frágiles o vulnerables, en el que entramos en contacto con lo instintivo, nos permite acceder a una información sin los filtros de la consciencia. Cuando creamos ese acceso, nos ponemos en contacto con *la pulsión*.

Hay muchas maneras de entrar a estos espacios de fragilidad, pulsión y vulnerabilidad. Desde las artes esto se ha explorado mucho, pero en la composición ha sido históricamente un proceso visto como algo individual o solitario. Esta exploración se muestra de maneras simples en las sesiones con lxs jóvenes, pero no por ello menos potentes. Como describo más adelante, durante varias de nuestras sesiones el elemento de la improvisación nos permite rasgar la superficie de este adentrarnos en el espacio de lo íntimo. Hacemos ejercicios en los que por medio de la repetición de melodías o frases

cada unx expresa algo que en ese momento le resulta importante. Pero además, en el elemento de sorpresa que está presente en la improvisación se accede de manera inmediata a un espacio interno que permea en el inconsciente.

Kristeva (1988,25) propone que la pulsión constituye un espacio que llama la *xora*. De esta manera, un movimiento pulsional se aferra al “Otro” para crear sentido. “Lo abyecto es una resurrección que pasa por la muerte del yo (moi). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, en nueva significancia”. Esta pulsión, la *xora*, nos llevan a la creación. Ese *Otro* en la composición se vuelve la obra, aquello que de alguna manera da sentido al *yo*. Pero para que esa obra exista y tenga sentido, pasa por la abyección desde la pulsión de muerte en la que el individuo debe abandonar su sentido de separación, abandonar su *yo* para desde ese espacio de muerte o de vacío generar una pulsión de vida. En este sentido, retomo la idea de la *obra* y en este caso las canciones, como el elemento en el cual la manifestación de la pulsión encuentra donde aferrarse de manera externa al propio ser. En las entrevistas con mi papá veo cuánto el poder poner en una canción lo que siente, le resulta vital. Quizás, la única manera en la que puede expresar lo profundo, lo doloroso, lo incómodo.

Para situarnos en este espacio de la creación, nos vemos confrontados con lo que Kristeva (1988) llama, tomando de Freud el *super yo*. Dentro de esta estructura en la que el pensamiento encuentra los límites que la autora llama “moral, religión o ley”, se encuentra la clave misma para la abyección: “[...] los textos apelan a una flexibilización del super yo. Escribir supone la capacidad de imaginar lo abyecto [...]” (Kristeva 1988, 26). Esta abyección permite no solo imaginar, pero también *jugar con el lenguaje*, sea éste un lenguaje verbal o musical que permite bordear, estirar o traspasar los márgenes impuestos desde el super yo.

Tomando como base la teoría de Kristeva, Nelly Richard propone que existe una *fuera vital* a partir de la *pulsión semiótica* en la escritura. En este aspecto, tomaré el término de *escritura* de manera intercambiable con la escritura musical, específicamente en este caso en la escritura de canciones con letras, ya que planteo que el proceso creativo que Richard está describiendo tiene todo que ver con el *espacio de creación* al que buscamos acceder en la composición musical colectiva, además teniendo en cuenta, que parte del proceso de composición de canciones con letras escritas pasa por un proceso de escritura paralelo y entramado con la creación melódica y rítmica.

Richard (1993, 35) describe dos fuerzas que actúan en la escritura, tomando a Kristeva como punto de partida: aquella que viene de la pulsión y que sobrepasa los

márgenes de lo racional, como una escritura que “[...] desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal” a la cual designa como *femenina*, en contraposición con la escritura racionalizante-conceptualizante (masculina) que “simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo” Según la autora “Ambas fuerzas coactúan en cada proceso de subjetivación creativa: es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza sea en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante) sea en términos femeninos (cuando prevalece el vértigo desestructurador)”. De esta manera Richard (1993, 36) propone que encontramos una herramienta en la que lo *femenino-pulsional*, permite que exista una “desterritorialización de los regímenes del poder” a través de una escritura “en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica [...]”.

Designar *femenino* y *masculino* para referirnos a estos contrastes, no me resulta poco problemático, porque me parece una manera de reforzar un sistema de pensamiento binario en el que adscribimos ciertas características a uno y otro. Sin embargo, tomaré este planteamiento para describir aquella escritura que es instintiva, desbordada, que no busca la perfección, sino simplemente existir y ser por sí misma. En el trabajo de escritura con lxs jóvenes, me pongo este objetivo. Que sea una escritura honesta, sin márgenes. Sobre todo que sea una escritura que venga de lo colectivo, que sea en lo posible poco intervenida por mí, que refleje la voz de lxs jóvenes que participan en las sesiones, sin dar un juicio de valor a lo que sea que quieran expresar.

1.2. Descolonizar el inconsciente como herramienta para la creación

Plantearnos una *desterritorialización* es fundamental cuando hablamos del espacio interno/creativo en las subjetividades, ya que estamos proponiendo lo que la escritora brasileña Suely Rolnik ha llamado una *descolonización del inconsciente*. La autora propone que el régimen capitalista instaurado y fortalecido en el último siglo ha llegado a permear en lxs individuxs de tal manera que influye y estructura *la fuerza vital* presente en la creación: “La fuerza vital de creación y de cooperación es así canalizada por el régimen para construir un mundo acorde con sus designios.” y añade: “En otras palabras, en su nueva versión, es la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia, y sus funciones, sus códigos y sus representaciones lo que el capital explota, haciendo de ella su motor” (Rolnik 2019, 28). De esta manera el sistema (capitalista desde la perspectiva de Rolnik), pero podríamos añadir patriarcal, funciona

de una manera en la que instaure sus estructuras desde el inconsciente de lxs individu@s, tomando parte en la creación de subjetividades, como plantea la autora: “Por eso la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para serlo también intrínseca e indisolublemente cultural y subjetiva [...]” (Rolnik 2019, 28).

Entrar en un *espacio* mental, creativo, pulsional, nos permite dar un paso hacia la disolución de las estructuras mentales que sostienen y perpetúan las estructuras sociales hegemónicas. Como Rolnik (2019, 30) propone: “[...] urge también e igualmente obrar para reapropiarse de la fuerza de creación y cooperación –es decir, actuar micropolíticamente–[...]” En una lógica global en la cual la constante sobre estimulación a través de los medios de comunicación y las redes sociales (las cuales refuerzan las estructuras del capitalismo/patriarcado/colonialismo) nos hace constantemente adormecer las sensaciones y ser consumidores de información visual y auditiva (antes que creadores), planteo que la creación colectiva a través del acceso a este *espacio creativo* es una herramienta potente de resistencia y agencia.

El planteamiento de Rolnik sienta las bases del argumento que propongo como justificación de la importancia del acercamiento a la creación desde un espacio de libertad mental creativa. Como se plantea en este debate existen dos focos importantes a tomar en cuenta como punto de partida: uno, la estructura de base en nuestras sociedades occidentalizadas, en las cuales entran como mecanismos de control y dominación la falta de tiempo/espacio mental, que resultan en el acceso limitado a un *espacio creativo* en lxs individu@s. Dos, la disociación de los afectos entre una persona y otra, resultante de esta alienación o disociación producidas de nuevo por la falta de tiempo/espacio mental para la creación.

La creación desde la *pulsión* nos sitúa en una posición en la cual la composición colectiva se vuelve una manera de crear un discurso (verbal y sonoro) que pretende dislocar el mandato de la creación hegemónica, en el cual la intelectualidad y la racionalidad adquieren un valor predominante. En este sentido, es importante resaltar que una de las pautas propuestas en esta investigación, fue que los temas escogidos para la creación de un discurso musical en la escritura de canciones fueran desde su concepción propuestos por lxs jóvenes durante las sesiones de composición colectiva y no como un encuadre diseñado de antemano. Esta pauta, permite una exploración amplia y sin censura hacia los temas que lxs adolescent@s quieren abordar y metodológicamente tiene que ver con la posibilidad de tener acceso a este *espacio creativo*, sin la preocupación de que unos u otros temas estuviesen sujetos a una escala de valor.

Crear desde un lugar de pulsión implica crear desde la herida, desde el lugar de quiebre, de vulnerabilidad. Es entrar en un espacio físico y mental en el que nos permitimos acceder a un lugar donde viven los afectos. ¿Cuál el lugar de vulnerabilidad en las dos partes de esta investigación? En las entrevistas con mi padre este lugar es móvil. Nos encontramos en un juego en el que la palabra hablada resulta lejana cuando se compara a la palabra cantada/compuesta/creada. Aun así, es evidente que este lugar y esta herida no es una, son varias. En la canción se esconden en la metáfora y así logran expresarse de maneras más leves, pero no menos profundas. Lxs jóvenes exploran otras formas de vulnerabilidad. Los amores tempranos, las frustraciones, las expectativas de sus familias.

Rolnik (2019, 30) suma a esta idea: “Sucede que la reapropiación del impulso de creación depende de que esta incida sobre las acciones del deseo, de modo tal de imprimirle su dirección y su modo de relación con el otro.” En este punto comenzamos a vislumbrar la idea de la relación y el vínculo, que se crean a través de la creación como un *lugar común* al cual se accede en la proximidad a lx otrx. La relación con lx otrx a través de entrar en colectivo al lugar de lo vulnerable genera un vínculo impalpable pero presente. Las sesiones de composición colectiva con lxs jóvenes muestran esta dinámica, que se va acentuando a lo largo de su progreso. Muchxs de lxs jóvenes tienen espacios comunes a los que acceden de manera individual cuando proponen temáticas para las canciones, cuando cuentan lo que les gusta, sus miedos, sus enojos. En este ejercicio no puedo ser simplemente observadora. Como abordo en el siguiente capítulo, una parte fundamental de esta investigación es el dejarme atravesar por lo que está revelándose en las sesiones. Comparto con ellxs mis miedos cuando ellxs comparten los suyos, pero no necesariamente en ese orden. Me doy cuenta de que cuando desde mi lugar de acompañamiento o guía de las sesiones, permito un mayor acceso a mi propia vulnerabilidad frente a ellxs, la misma puerta se va abriendo en colectivo y en cada unx de lxs jóvenes.

Rolnik (2019) resalta la importancia de la *reapropiación del impulso* para la creación, este puede ser de manera individual o colectiva, pero se muestra como un elemento fundamental cuando se pretende “descolonizar el inconsciente”: “[...] nos encontramos frente a la micropolítica de una vida individual o colectiva que logra reapropiarse de su potencia para, con ella, poder esquivar el poder del inconsciente colonial-capitalístico que la expropia. En suma, una vida que logra orientarse de acuerdo con una ética pulsional.” (54).

De manera cercana, Julia Kristeva (1988, 27) propone que, al atravesar el afecto y la pulsión, llegamos a lo que la autora llama “catarsis”: “[...] -las diversas catarsis-constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión”. Este espacio catártico, que ha sido narrado desde muchas voces y autorxs, tiene una estrecha relación con el *espacio de creación*. La catarsis, fue propuesta por Freud dentro de un contexto terapéutico, pero al adquirir un carácter colectivo, y ser lo que podríamos llamar una *catarsis colectiva*, propicia un territorio en el cual la pulsión y el afecto encuentran su máxima expresión y se vuelve el terreno idóneo para la composición. Como interpreta Kristeva (1988) en la obra de Borges:

Pero ¿qué es?, sino la *repetición incansable* de una pulsión que, propulsada por una pérdida inicial, no cesa de *errar* insatisfecha, engañada, desvirtuada, antes de encontrar su único objeto estable, la muerte. Manipular esa repetición, ponerla en escena, explotarla hasta que entregue, más allá de su eterno retorno, su destino sublime de ser una lucha con la muerte (35).

Manipular o *moldear*, tejer o desatar los sonidos, las palabras, ritmos. La “repetición” de la pulsión para extraer su cualidad. En la música el elemento de repetición es fundamental para reafirmar y para funcionar como contraste. Pero además, en la repetición colectiva a manera de herramienta, los sentidos adquieren nuevos horizontes. A través de la repetición de un sonido o un ritmo de manera grupal, el espacio del inconsciente empieza a liberarse y podemos acceder al espacio de la catarsis en el que empezamos la creación. Kristeva plantea que la modernidad ha pretendido reprimir este espacio llamándolo el lugar de la abyección. El “espacio de la herida”, que según plantea la autora debe mantenerse abierto, se muestra como el espacio del que la creación surge. “Se trata más bien de una experiencia heterogénea, corporal y verbal” (Kristeva 1988, 40). Este espacio que atraviesa el cuerpo y se deja atravesar, para poder narrarnos y narrar desde nuestra pulsión, y desde esa pulsión crear.

Proponer un espacio en el cual la creación pueda ser valorada en su proceso y no necesariamente en base a un *producto*, permite un nivel de juego, de experimentación que como Richard propone “desborda los márgenes”. Rolnik ilustra esta idea del proceso más allá del *producto* haciendo una revisión del trabajo artístico de Ligia Clark y su obra *Caminhando*, en la cual la artista explora la banda de Möbius (una superficie topológica que tiene una sola cara y un solo borde). En esta obra Ligia Clark centra su estudio en el proceso y la experiencia que resulta del acto de cortar las tiras para formar bandas de

Möbius: “Poco a poco, la artista va descifrando lo que esa experiencia le revela: la obra propiamente dicha se plasma en esa acción y en la experiencia que la misma promueve, y no en el objeto que resulta de ella.” (Rolnik 2019, 36). En este aspecto, Ligia Clark propone la experiencia de creación como parte de la obra en sí, dando un valor añadido al proceso, más allá de su resultado. De esta manera he propuesto que, si bien hemos planteado la *creación de canciones* como un *producto* u *obra*, esta no sea exclusivamente el único foco de atención de estudio ni tampoco el único foco que se considere como *obra*, sino al contrario tomando lo que Rolnik ilustra a través de la obra de Clark, se da importancia y protagonismo al proceso que se atraviesa para la creación de canciones, añadiendo el elemento de la colectividad como espacio en el que los afectos conviven.

1.3. La configuración del pensamiento y el espacio creativo desde el orden de dominación masculino planteado por Bourdieu

Tomaré el enfoque de Pierre Bourdieu en su obra *La dominación masculina* (1998), para hablar sobre aquello que configura el pensamiento en capas muy profundas de nuestro ser individual y colectivo. Las estructuras de un pensamiento binario como propone Bourdieu, entre lo designado masculino/femenino, entran en una escala de valores en la cual uno se sitúa sobre el otro, y al seguir esta línea de razonamiento nos encontramos con el espacio de *lo interno* versus *lo externo*, *lo racional* versus *lo afectivo*, todos conceptos que considero pertinente mencionar para describir el *espacio creativo* y poner en valor la producción de conocimiento desde este espacio.

Pierre Bourdieu nos da luces sobre la estructura de la división binaria basada en el orden de dominación masculino, el cuál funciona como un esquema de pensamiento instaurado en niveles muy profundos de nuestros cuerpos, acciones, pensamientos y maneras de operar. Esta división tiene efectos en una esfera que configura el pensamiento y los afectos, desde un binarismo en el cual *lo masculino* y *lo femenino* son asociados a características y adjetivos que funcionan para determinar categorías de mayor y menor valor respectivamente desde una óptica de dominación.

Bourdieu propone a lo largo de *La dominación masculina*, la idea de un orden masculino basado en la dominación desde una lógica de división sexual que pretende adscribir ciertas características a uno u otro sexo, en la cual lo masculino se sitúa

constantemente en una posición predominante frente a lo femenino y justificándolo desde un argumento en el que esta lógica responde a un orden de *lo natural*. “La división entre los sexos parece estar «en el orden de las cosas», como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable [...]” (Bourdieu 1998, 20). De este modo la connotación de *natural* en la división de sexos le da una legitimación que sustenta la perpetuación de este orden. Bourdieu (1998,22) plantea que “La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla”. De esta manera todo aquello que entra en un orden establecido como *masculino* adquiere una *superioridad* frente a lo establecido como *femenino*, y es tomado como cierto y verdadero sin que este orden sea siquiera examinado. En este sentido el dar un valor predominante a un saber o a una expresión desde una óptica de orden masculino reduce la posibilidad de legitimación de su opuesto.

Desde un orden de dominación masculina, la racionalidad se asocia a *lo masculino* y aquello que viene de los afectos y la emoción se asocia a *lo femenino*. La construcción de un discurso que se basa en la exploración de los afectos a través de la creación artística se encuentra en el lado que desde la visión dominante debe ser justificada y explicada para ser legitimada. Desde esta visión la construcción de un discurso a través de la creación artística, en este caso musical, requiere una justificación para ser aceptada como una producción de conocimiento. Este es un debate muy visitado sobre todo en la literatura, donde muchxs autorxs defienden la creación literaria como una producción de conocimiento tan válida como la de cualquier otra ciencia social, que use otros métodos de investigación.

Bourdieu (1998, 22) propone que “El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: [...] es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado (...) es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida [...]”. La organización desde un orden masculino da prevalencia y mayor valor a lo público, lo exterior. El tiempo se estructura en función de este orden y el sistema de valores que lo sustenta responde a una lógica en la cual el valor del tiempo está subyugado a su función y a su *utilidad*. La manera de medir esta *utilidad* se enmarca de nuevo en un orden *masculino*, desde una óptica en la cual lo afectivo, lo interno, lo introspectivo tiende a tener un valor inferior.

El *espacio interno de creación*, al cual se accede para crear una canción u otra obra artística, es un espacio que entra dentro de un esquema de *lo femenino*, ya que como

planteo es un espacio *interior* que por oposición a *lo exterior* dentro de la lógica de dominación masculina adquiere un menor valor. Aquí hago un breve paréntesis para problematizar de nuevo la noción de *masculino/femenino*, que visitamos anteriormente con Nelly Richard. Usando la terminología de Bourdieu, quien hace énfasis también en lo problemático de este binarismo, uso el término *femenino* en un esquema que agrupa el término con lo *interior*. Dentro de esta lógica considero que desde el lenguaje mismo es esencial evitar estas conexiones automáticas para nombrar uno y otro aspecto. Sin embargo, una vez hecha esta aclaración reconoceré la importancia de nombrar uno y otro término *masculino/femenino*, ya que de manera histórica dichas escalas de valor han estado adscritas a éstos.

De esta manera, aquello que es *interior* entra en un orden en el cual su *valor* y su *utilidad* son constantemente cuestionados y esto se refleja en lo concreto en el valor material que se da a la creación artística. No me refiero únicamente a *la obra* en sí, ya que desde esta visión *la obra* o *la canción* es de cierta manera una consecuencia lógica del proceso de creación, sino que pretendo resaltar la relevancia del proceso creativo y del espacio interno al cual se accede por medio de este proceso. Son estos espacios y procesos los que se ven mayormente invisibilizados o disminuidos por su carácter intangible, interno, oscuro en oposición a lo concreto, externo, visible, que el sistema de dominación coloca en un orden de valor determinado.

Una de las preguntas que surgieron al empezar las sesiones de composición colectiva, fue cuál sería el *resultado* o la *muestra* de lo que se había trabajado con lxs jóvenes. Esta pregunta vino principalmente de lxs padres, madres y representantes y de las personas involucradas en prestarnos el espacio de la casa comunal en la comuna Leopoldo Chávez. Al principio del proceso algunxs me preguntaron si daríamos un concierto de muestra, por ejemplo. Sabía que de una u otra manera tendría que acceder a poner un objetivo o *producto*, pero como una consideración metodológica, consideré que hacer una presentación en vivo no era la manera adecuada de reflejar el proceso que haríamos. Además, consideré que poner el enfoque en una presentación, hubiese requerido quitar tiempo a los procesos *afectivos* que hicimos en las sesiones y esto para mí era fundamental mantener. Con estas consideraciones, mi propuesta desde el inicio fue componer dos canciones y grabarlas con los elementos que teníamos a la mano (laptop, interfaz, micrófono, guitarra, voces). Creo que dar cuenta del proceso a través de un *resultado* o una *canción* en este caso, es ver una mínima parte de todo lo que subyace

a este trabajo y es precisamente en este aspecto donde resalto la importancia de poner en valor lo *interno*.

1.4. La territorialidad del cuerpo en la creación

El espacio material de la creación colectiva debía tener un modo específico de concebir la dimensión corporal. Muchxs autorxs desde la teoría feminista han planteado al cuerpo como territorio, buscando crear un vínculo conceptual con lo material y reivindicando la importancia de la corporalidad y la experiencia, a través de lo que percibe el cuerpo como un aporte a la creación de conocimiento, tan válido como aquel que es producido por la racionalidad. En este análisis busco destacar el pensamiento de autoras que han hecho una crítica situándose en un posestructuralismo frente a la materialidad como Judith Butler y otras que han llevado el debate sobre la corporalidad a un terreno que permite entender esferas sociales como la violencia con Rita Segato y la manera de *aprehender a lxs otrxs* desde la pulsión del cuerpo con Suely Rolnik.

Rita Segato lleva este planteamiento un paso más allá, en *La guerra contra las mujeres*, al proponer el territorio corporal como un espacio que funciona como una suerte de lienzo en el cual se materializa la violencia. Si bien en este debate no estamos abordando la violencia física como en el trabajo de Segato, su trabajo es fundamental en la visibilización del cuerpo como territorio.

Segato (2016, 61) retrata como la violencia “[...] se «escribe» en el cuerpo de las mujeres victimizadas por la conflictividad informal al hacer de sus cuerpos el bastidor en el que la estructura de la guerra se manifiesta”. Haciendo esta alusión al cuerpo como un bastidor y como lugar en el que se imprime la violencia, reconocemos al cuerpo como un territorio. Como plantea Segato (2016, 67) “El territorio, en otras palabras, está dado por los cuerpos” Es un espacio en el que existen fronteras y límites, no es un territorio únicamente espacial, sino que se convierte en un territorio simbólico en el que pueden imprimirse actos simbólicos de violencia. Pensar al cuerpo como una territorialidad nos permite ubicar el instrumento fundamental en esta investigación: la voz. Nada ilustra el espacio de lo *interior* e intangible mejor que la voz humana. Su materialidad es únicamente auditiva y no visual y esa característica nos ayuda a entender de forma

práctica aquello interno y oscuro que se materializa en vibraciones invisibles. El cuerpo alberga esta voz, no hay voz sin cuerpo, y cada cuerpo tiene una voz única e irrepetible. En el trabajo con lxs jóvenes veo como estas voces adquieren una identidad propia en el canto. Algunxs no han cantado antes, otrxs si, pero todxs tienen en común que emiten un sonido que la mayor parte del tiempo se teje en conjunto en las sesiones de composición colectiva.

Judith Butler (2002,54) plantea la siguiente pregunta en *Los cuerpos que importan* sobre la importancia de dar un lugar al cuerpo frente a los planteamientos posestructuralistas: “Uno suele oír advertencias como la siguiente: Si todo es discurso, ¿qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto, ¿qué decir de la violencia y el daño corporal?”. Partiendo de este postulado la autora explora la relación del cuerpo con lo vulnerable, dando importancia a la materialidad a través de la experiencia corporal. En *Marcos de guerra*, la autora propone: “[...] el cuerpo es un fenómeno social; es decir, que está expuesto a los demás, que es vulnerable por definición” (Butler 2010, 57).

En este sentido el cuerpo adquiere una importancia en su posibilidad de experimentar el mundo y ser afectado por éste: “[el cuerpo es] aquello que sufre, se alegra y responde a la exterioridad del mundo, una exterioridad que define su disposición, pasividad y actividad” (Butler 2010, 58). El cuerpo permite el contacto con lo exterior, con *lx otrx*, si tomamos el lenguaje de Rolnik. “¿No podría ser que, cuando asumo una responsabilidad, salta a la vista que esa persona que «yo» soy está vinculada a otras perso-nas de un modo necesario?” (Butler 2010, 60). De esta manera, la autora destaca la importancia de la experiencia corporal en el reconocimiento de *unx otrx* externx, el reconocimiento de unx semejantx y a partir de ese reconocimiento la posibilidad de imaginar un *nosotrxs*: “¿Soy acaso pensable sin ese mundo de los demás? En efecto, ¿no podría ser que, en el proceso de asumir una responsabilidad, el *yo* resul-te ser, al menos parcialmente, un «nosotros»? (Butler 2010, 60). El reconocimiento corporal de *lx otrx* en las sesiones con lxs jóvenes se hace presente en el cuerpo a través de la voz, la emisión del sonido corporal, el reconocer el propio cuerpo en el movimiento y en el contacto con *lx otrx*.

Con respecto a la subjetividad en la creación, en su capítulo “Dos escenas” en *Antropofagia zombi*, Suely Rolnik (2022) señala que la extrema racionalidad separa al sujeto de su corporalidad y por ende de su relación vital en la interacción con *lx otrx*. La relación con *lx otrx* se ve “anestesiada” en el sujeto moderno, lo cual genera una falta de sentido y un extrañamiento. Esta separación del cuerpo, el primer territorio que

habitamos, genera una sensación de falta de pertenencia, falta de vinculación con lx otrx. En este sentido el acceso al *espacio creativo* del cual hablamos, tiene que estar necesariamente ligado a una experiencia corporal y ¿Qué más corporal existe, que la de permitirnos el acceso a los sentidos con los que percibimos la realidad? Incluso, yendo más allá, el planteamos acceder a estos sentidos de una manera que no sea únicamente individual sino desde una experiencia colectiva.

Rolnik plantea en *Esferas de la insurrección* la teoría de que la subjetivación a través de los cuerpos está constituida por la experiencia de lo que está “fuera-del-sujeto”. De esta manera nombra a esta experiencia de percepción y *afectación* corporal *cuerpo vibratil* o *cuerpo pulsional* y resalta: “[...] estamos constituidos por los efectos de las fuerzas y sus relaciones que agitan el flujo vital de un mundo y que atraviesan singularmente todos los cuerpos que lo componen, haciendo de este un solo cuerpo en variación continua, ya sea que se tenga o no conciencia de ello.” (Rolnik 2019, 48). De este modo la autora resalta la interrelación presente entre los cuerpos a través de la experiencia de percepción colectiva que resulta de la experiencia de lo que llama *aprehender* (al mundo, al exterior, a lx otrx). Ilustra así, lo que designa *el cuerpo colectivo*: “formado por el embate entre diferentes vectores de fuerzas del impulso vital, del cual resulta la construcción de la realidad [...]” (Rolnik 2019, 52).

La autora brasileña propone el espacio y el territorio corporal como una posibilidad de enfrentarse a la *disociación* producida por las sociedades occidentalizadas, y problematiza el efecto que el impedimento al acercamiento a lo que llama *las fuerzas del mundo* tiene en los cuerpos: “Con la obstrucción del acceso a los efectos de las fuerzas del mundo en nuestro cuerpo, aunque los mundos virtuales que éstos engendran nos perturban, nos vemos impedidos de aprehenderlos, lo cual hace que su pulsación se vuelva más extraña aún” (Rolnik 2019, 48). Cuando accedemos en conjunto al espacio físico/corporal de la voz en las sesiones de composición colectiva, percibo como el velo de *disociación* se empieza a rasgar. En mayor o menor medida en cada unx, la voz cantada encarna este papel. Pero no es solo la voz cantada la que interviene en estas sesiones, sino también la voz que narra, que cuenta, que comparte. Incluso muchas veces esta voz es una voz escrita y esto se muestra, como abordaré con mayor detalle en el siguiente capítulo, en el proceso de escritura que permite también a lxs jóvenes expresarse primero en el papel.

Rolnik (2019) cuestiona la creatividad como una práctica separada de la corporalidad: “Dado que la creatividad es tan solo una de las capacidades indispensables

para el trabajo de creación, cuando esta se disocia del saber-del-cuerpo, se vuelve estéril y no hace sino de recomponer lo instituido” (68). En este sentido la autora hace énfasis en la importancia de lo que llama *saber-del-cuerpo*, lo cual tiene que ver con estar en contacto con lo instintivo que vive en lxs seres. Rolnik insiste en varios de sus textos sobre la importancia de *crear mundos*, es decir la creación desde un espacio *descolonizado* que permita imaginar realidades distintas a aquellas que el sistema capitalista/patriarcal/colonial ha impuesto desde el inconsciente de lxs sujetxs y que se ven impresos en sus corporalidades.

1.5. El cuerpo en la construcción binaria y sus otras posibilidades

Para hablar sobre el cuerpo en una división binaria, Bourdieu (1998, 37). expone la idea de que: “[...] la organización simbólica de la división sexual del trabajo, y progresivamente, de todo el orden natural y social, más bien es una construcción social arbitraria de lo biológico, y en especial del cuerpo, femenino y masculino, de sus costumbres y de sus funciones [...]”. De esta forma, refuerza la idea de que el orden establecido con una base de división sexual tiene un origen en la construcción social, contrario a la idea en la cual lo social se entiende como “explicación de lo natural” y esto funciona también en un nivel de estructurar el pensamiento. Bourdieu plantea: “Inscrito en las cosas, el orden masculino se inscribe también en los cuerpos a través de las consignaciones tácitas implicadas en las rutinas de la división del trabajo o de los rituales colectivos y privados[...]” (1998, 38).

Estos fenómenos inscritos en el cuerpo responden también a un esquema de pensamiento instaurado en la psiquis colectiva de nuestras sociedades. Como resalta Bourdieu (1998, 17): “[...] hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino” Esto implica que el pensamiento está regido por esquemas de percepción marcados por un sistema de dominación masculina, en el cual *lo dominado* es lo femenino. Bourdieu (1998, 49) añade que: “Los esquemas de dominación masculina “funcionan como matrices de las percepciones -de los pensamientos y de las acciones de todos los miembros de la sociedad-[...]”.

Tomando al cuerpo como territorialidad que reproduce el orden, Bourdieu (1998, 22) señala el impacto que la dominación masculina tiene en los cuerpos: “El programa

social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí”. Apoyando a esta hipótesis, toma un caso de estudio en una población en Cabília, en la cual retrata como la división entre los sexos está marcada por el uso del cuerpo y de la voz. El hombre tiene la posibilidad de la vida pública, de la mirada, de la voz. La voz de la mujer no debe oírse (Bourdieu 1998, 31). Esta simple observación que Bourdieu hace precisamente en la voz, se relaciona con los registros de las voces en los cuerpos de lxs jóvenxs, que se auto perciben como masculinos y femeninos que abordo en el siguiente capítulo. Las voces *masculinas* tienen el mandato de ser graves mientras las voces *femeninas* tienen el mandato de ser agudas. Si bien este mandato tiene una relación con un factor biológico, traigo aquí el argumento de Bourdieu para sostener la hipótesis de que las voces más allá de sus características físicas son maleables y se encajan dentro de los moldes establecidos en la cultura.

El mandato de silencio frente a la voz femenina está adjudicado socialmente a todo aquello que es reconocido dentro de una estructura de dominación como vulnerable, débil o siguiendo esta línea de pensamiento, lo denominado: *femenino*. Los afectos y el espacio vulnerable en un ser son espacios que históricamente han sido silenciados o relegados a una categoría inferior. En este mapa corporal que Bourdieu hace, lo frontal, la mirada, la cabeza, el pensamiento son cualidades adjudicadas a lo masculino, a la racionalidad y por tanto son legitimadas desde un orden *natural*, quitando de esta manera en un orden binario el valor a sus opuestos: la emoción y los afectos, lo interno en oposición a lo externo, otros sentidos y percepciones en oposición a la vista que legitima el conocimiento. Así, se separa también “[...] el principio de división fundamental entre lo masculino, activo y lo femenino, pasivo [...]” (Bourdieu 1998, 35).

Paul B. Preciado (2002, 22) avanza un poco más lejos en este debate planteando que: “El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural.”. Argumenta de esta manera: “El sexo es una tecnología de dominación hetero social que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino) [...]” (Preciado 2002, 22). Dentro de esta hegemonía binaria, estx autorx plantea que el cuerpo tiene un papel fundamental en cuanto se vuelve un territorio en el que la heteronormatividad pretende imprimir sus mandatos: “La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación naturaleza = heterosexualidad.” (Preciado 2002, 22). Podríamos aquí añadir a *heterosexualidad* aquello que entra en una normatividad de binarismo en la cual aquello que es denominado *masculino* se encuentra

en oposición a aquello que es llamado *femenino*, por tanto, podríamos también hacer este paralelo entre *naturaleza=femenino/masculino*. Preciado (2002, 22) propone que: “El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual.” Es decir que dicho sistema opera de tal manera que enfoca su atención en los órganos que marcan una diferencia entre los cuerpos designados como *femeninos* y *masculinos*. Las cuerdas vocales, su timbre y registro tonal son un ejemplo muy valioso de este planteamiento en esta investigación. De esta manera, retomo con Preciado el cuestionamiento que me surge en la observación del trabajo con las voces de lxs jóvenes. Cómo he sugerido, esta separación corporal de *masculino/femenino* se encarna en las voces de lxs jóvenes con un mandato social/cultural que pretende generar esta división, *masculino/femenino*, *grave/agudo*.

Preciado (2002, 22) argumenta sobre la arbitrariedad de las regulaciones adscritas a los cuerpos desde la lógica binaria: “Los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos [...]”. El cuerpo en este sentido, como ha planteado Segato funciona como una suerte de *bastidor* en el cual se inscriben las normas dictadas por un sistema heteronormativo y *binarizante*. Preciado (2002, 23) sostiene que: “El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados”.

La teoría de Preciado es fundamental en este aspecto, no solo para describir el cuerpo y cuestionar su división binaria desde una óptica patriarcal, sino porque nos ayuda a definir y problematizar aquello que concebimos como *femenino* y *masculino*. Esta división que tiene su origen en lo que Preciado ilustra como un “recorte” de los órganos y funciones corporales, se expande a lo que Bourdieu identifica como una estructura social que permea hasta las estructuras psíquicas en los cuerpos. Lx autorx problematiza esta enunciación recalando que: “La cuestión no reside en privilegiar una marca (femenina o neutra) para llevar a cabo una discriminación positiva, tampoco en inventar un nuevo pronombre que escapase de la dominación masculina y designara una posición de enunciación inocente [...]” (Preciado 2002, 23). De esta manera propone que: “Lo que

hay que sacudir son las tecnologías de la escritura del sexo y del género, así como sus instituciones.” (Preciado 2002, 23).

Cuando hablamos de *lo femenino* nos encontramos frente a dos situaciones problemáticas. Una es que *femenino*, se utiliza muchas veces como sinónimo de *mujer* o aquello que es *relativo a la mujer* si tomamos la definición de la RAE. La otra situación problemática es que entramos inmediatamente en una lógica binaria, porque al plantear un *femenino* nuestro pensamiento estructurado desde una hegemonía binaria busca un *opuesto* un *otro* masculino. Por esta razón, buscaremos usar este término con cautela y en lo posible especificando siempre la razón de su uso como una manera de explicar una realidad o de nombrar una teoría como en el caso de Richard y Kristeva quienes designan *lo femenino-pulsional*. En este caso el término *femenino* para designar aquella categoría en la cual entra lo pulsional, funciona como un concepto que por sí mismo toma potencia al manejarlo como una herramienta discursiva que no necesariamente se rige por su sentido tradicional o literal.

1.6. Cuerpo, voz y género

El desarrollo de las sesiones de composición colectiva me permitió constatar que el orden inscrito en los cuerpos define y regula las manifestaciones corporales tales como la voz, el sonido emitido por el cuerpo para la expresión. Como menciono anteriormente, las voces determinadas como femeninas tienen el mandato de ser agudas y en muchas culturas también se espera que sean más suaves o de un volumen bajo, mientras que las masculinas tienen el mandato de ser graves y potentes. Ambos mandatos, más allá de una característica biológica, imprimen en los cuerpos un régimen que implica un ajuste corporal para poder calzar en este margen establecido.

Carolina Orellana realizó una investigación en la cual tomó como punto de partida las voces de las personas trans y de género diverso, para proponer un debate en el cual se cuestionan las estructuras patologizantes que pretenden *normalizar* dichas voces para que calcen dentro de uno de los dos opuestos binarios: masculino/femenino. Orellana (2025, 1) parte desde el postulado de que: “La voz constituye una parte de la expresión de género. A través de esta, una persona puede presentar o expresar su identidad de género en su vida cotidiana, en el contexto de su cultura y sociedad”. La autora plantea, cómo en el

campo del trabajo con la voz, al proponer un desarrollo práctico para las voces de las personas trans y de género diverso, existen consideraciones indispensables:

Desde el terreno de las y los especialistas en voz, se han debido plantear estrategias para poder satisfacer las necesidades vocales y comunicativas de esta población, comprendiendo dos aspectos fundamentales, que existe un sustrato anatómico fisiológico en la producción vocal y, además, que este sonido habita en un cuerpo y da identidad a una persona en un contexto determinado. (Orellana 2025, 2)

Siguiendo a Foucault (1976) en *Vigilar y castigar* Orellana (2025, 4) plantea que: “El entender al cuerpo y su producción vocal como algo que va más allá de lo biológico implica entenderlos como un territorio que es construido, tensionado y apropiado desde procesos de subjetivación y poder”. En este sentido entendemos que la producción vocal y sus características sonoras, van más allá de una simple caracterización biológica adscrita desde un esencialismo de género y comenzamos a cuestionar el rol que los mandatos de una estructura binaria de género tienen en los cuerpos y en las voces de las personas. Orellana (2025, 5) ilustra en su trabajo la manera en que las voces están sujetas a una lógica heteronormativa y *binarizante*: “[...]en el caso de la voz, una persona debe hablar de la manera que lo dictamine su anatomía corporal, dada por sus características sexuales.”

Tomando el planteamiento de Judith Butler, Orellana (2025, 5) sugiere que la matriz heteronormativa “[...] posee sustancias constantes (femenino o masculino) y atributos que le corresponden (formas en el cual el género se manifiesta, tales como gestos, vestimenta, características vocales, entre otros)”. De esta manera las voces *femeninas* y *masculinas* tienen ciertas características sonoras que las definen como tales, las *femeninas* muchas veces como sinónimo de agudas y las voces masculinas como sinónimo de graves. “Butler realiza una crítica a estas imposiciones sosteniendo que el género no es una característica esencial o biológica, sino que más bien es una actuación performativa, es decir, un conjunto de actos y comportamientos que repetimos y que son internalizados como parte de nuestra identidad de género” (Orellana 2025, 5). La potencia de este planteamiento cuando se aplica a la voz y en particular a las voces de lxs jóvenes en esta investigación, contesta a muchos estudios en los cuales se da una importancia predominante a las características anatómicas que se presentan en lxs sujetxs para determinar sus características vocales: grosor de las cuerdas vocales, tamaño de la caja torácica, forma y tamaño del cráneo (en el cual se genera la resonancia de la voz).

El dar importancia y relevancia al factor *performativo* ligado a un contexto cultural y social, nos lleva a cuestionar la visión desde la cual los estudios anatómicos se hacen, en su mayoría históricamente pensados desde una lógica heteronormativa, binaria y patriarcal: “El concepto de performatividad implica que una persona no es simplemente un cuerpo, sino que hace su cuerpo” (Orellana 2025, 5); además, se propone que “[...] este hacer no es absolutamente libre, no brota de la creatividad del sujeto, sino que reproduce un guion sociocultural que estipula los roles o papeles a ser performados.” (Orellana 2025, 6). En este sentido, el cuerpo se plantea como un territorio maleable, no como algo rígido y construido únicamente desde lo biológico, “[...] el cuerpo no se reduce a un ente biológico, sino que es un “vehículo del ser-en-el-mundo”, orientado por las capacidades de la persona para interactuar con su entorno, tanto físico como social y cultural” (Orellana 2025, 6). Cuando los adolescentes y jóvenes que se autodenominan como masculinos en nuestro grupo de composición colectiva intentan engrosar su voz para encajar en este margen social y cultural veo este concepto de performatividad con total claridad. Pero en contraposición con este gesto, veo también cómo al buscar unificar en un unísono musical las voces de quienes se autodenominan de género femenino, no binario y masculino, estas supuestas *diferencias* y divisiones se vuelven mucho más permeables y menos perceptibles.

Orellana (2025, 9) toma el *Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway (1984) para resaltar: “La visión de Haraway le otorga una característica de multipotencialidad a la voz, indicando que las identidades y sus expresiones no son fijas ni esenciales, sino que están en constante cambio y transformación.” Para añadir a este planteamiento, el autor anteriormente mencionado (2025, 9) toma el enfoque de Karen Barad sobre el realismo agencial y propone que: “[...] el cuerpo no es una hoja en blanco sobre la cual se inscriben las significaciones de género, sino que es una instancia material activa, en constante movimiento e intra-acción con dimensiones sociales y culturales del entorno en donde se desenvuelve.”. Se evidencia con estos enfoques, la idea de que la voz, como parte de un cuerpo que puede ser cuestionado en su estructura física, tiene también la capacidad de transformarse: “De esta manera, la mirada de Barad, complementaria con la de Haraway, enfatizaría que la voz, como resultado de estas diferentes intra-acciones, adquiriría la potencialidad de ser móvil, múltiple y versátil” (Orellana 2025, 10). Esta autora concluye con una afirmación que hace énfasis en la población trans y género diversa, pero que considero fundamental para aplicarla en contextos que pueden no ser exclusivos de esta población: “El entrenamiento vocal, entendido como una herramienta para explorar y

afirmar la expresión personal, se inserta en este horizonte de posibilidades, lo que invita a reflexionar sobre cómo las intervenciones vocales pueden empoderar a las personas [...]” (Orellana 2025, 10). De esta manera tomaremos como pauta esta afirmación en la revisión del trabajo de campo realizado con lxs jóvenxs y la relación observada con sus voces.

2. Los afectos

La relevancia de los afectos en esta investigación tiene que ver con dos aspectos, el primero, el acceso a un lugar vulnerable, que como hemos descrito en el acápite anterior, es fundamental para el acceso a lo que hemos llamado el *espacio creativo*. El segundo aspecto tiene que ver con el afecto como una herramienta que permite generar vínculos entre unxs y otrxs, y permitir un acercamiento con *lx otrx* que implique una cercanía, sea cual fuere el contexto social o cultural de un colectivo. Este segundo aspecto es lo que planteo que nos lleva a la construcción de un *lugar común*, como concepto planteado por autorxs como Marina Garcés, Suely Rolnik y varixs otrxs, que abordaremos a profundidad más adelante en el capítulo.

2.1. El giro afectivo: Afecto, arte y dimensión social

Desde la perspectiva del giro afectivo con la escritora Laura Podalsky en *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*, lo afectivo ha sido muy poco explorado en sus implicaciones sociales, históricas y culturales en América Latina. La autora plantea que el espacio de los afectos tiene una dimensión social que requiere ser tomada en cuenta como un factor que influye en las construcciones socioculturales e incluso económicas a un nivel macro en las sociedades y por ello propone: “[...] “pensar el afecto” como una forma de iluminar dinámicas socioculturales” (Podalsky 2021, 412). La autora ilustra así la manera en la que *el afecto* ha sido abordado desde los estudios en Latino América: “[...] diversos estudios han recurrido al afecto como una respuesta a lo que perciben como limitaciones de otros conceptos (identidad e ideología) para teorizar la cohesión de ciertos grupos sociales [...] A través del estudio de casos, algunos de estos trabajos sostienen que ciertos lazos afectivos o sentidos de pertenencia (en vez de rasgos definitorios o creencias plenamente articuladas) son lo que mantiene unidos a ciertos

grupos y los moviliza hacia la acción colectiva” (Podalsky 2021, 413). La autora indaga de este modo en lo que llama *lazos afectivos* en la construcción de identidades colectivas que adquieren un sentido de pertenencia.

Podalsky (2021, 419) resalta a través del pensamiento del autor Abril Trigo: “que aún cuando este nuevo régimen estimula un “sentimiento de libertad”, nos enfrentamos en realidad a “la explotación de la fuerza/poder del deseo a través de la manipulación del afecto”. Rolnik habla de la manipulación específicamente desde un margen capitalista que controla el deseo, pero Podalsky lleva este análisis a un terreno en el que vincula al deseo y la fuerza con el afecto. La autora menciona un tipo de “[...] investigaciones que se enfocan en el potencial del afecto como una forma de canalizar otras movilizaciones.” (Podalsky 2021, 419), tomando como ejemplo el caso de las madres y abuelas de la Plaza de Mayo en la ciudad de Buenos Aires, en el que estas mujeres se reúnen y forman una fuerza colectiva que se genera y se sostiene a través del tiempo con un vínculo formado desde el afecto. En este sentido, lo que propongo en esta investigación es destacar la noción de reunión, de vínculo, de conexión movida por el afecto para generar un movimiento, una colectividad.

Podalsky (2021, 420) hace en esta breve intervención, un guiño que nos muestra aquello que hemos abordado en diferentes partes de este capítulo, al poner en relevancia la importancia del cuerpo en los afectos, tomando de nuevo algunos de los estudios que se han hecho en América Latina: “Muchas de estas pesquisas conceptualizan el afecto en la línea de las reflexiones feministas sobre el cuerpo y sus posibilidades epistémicas —es decir, reconociendo en el cuerpo un lugar distinto de conocimiento—”. En este aspecto quisiera resaltar la noción del afecto ligado al *saber de cuerpo*, lo cual aporta a la idea de un lugar de conocimiento que sale de la “extrema racionalidad” antes descrita por Rolnik. “De esta manera, aunque el afecto no sea comprendido como una forma necesariamente contrahegemónica, se transforma en un medio para repensar las dinámicas contestatarias de los grupos no-dominantes” (Podalsky 2021, 420). La potencia de estos planteamientos ligados al tema que nos interesa en esta investigación tiene que ver con dos elementos: uno, como hemos ya mencionado con el afecto como manera de generar vínculos que permiten la creación de colectivos (sea cuales fueren las características de éstos) y la otra con la reiteración de la validez del conocimiento/creación que se genera a partir del espacio afectivo.

Continuando con el cuerpo como pilar del afecto y retomando la noción de Rolnik, Deleuze y Guattari, sobre el *devenir* en unx otrx, Podalsky (2021, 422) cita a Beasley

Murray para explicar una definición del afecto en la cual: “[...] el afecto “siempre se da entre cuerpos, en la frontera entre estados afectivos mientras los cuerpos se integran o desintegran en el proceso de transformarse en otros ante sí mismos””. La autora continúa la reflexión tomando el enfoque de estos autores (Deleuze y Guattari) para argumentar: “[Deleuze] define, primero, al afecto en términos de las intensidades que fluyen entre los cuerpos a través de los enunciados, los flujos mediáticos y las performances, y que son luego “captadas” en los lugares de recepción” (Podalsky 2021, 432). De esta manera, la autora retoma la idea que hemos sugerido sobre los afectos como algo que sobrepasa los límites que se han adscrito a su definición convencional: “[...] consideramos que es posible que el afecto pueda referirse a algo que no es equivalente a su contención discursiva en conceptos tales como tristeza, aflicción o melancolía” (2021, 432).

En este sentido quisiera recalcar que no estoy buscando quitar validez o sentido a los afectos como un concepto ligado a los sentimientos o a la emoción, más bien al contrario, creo que el ver esta parte de su significado es fundamental para nuestra discusión, sin embargo, pretendo dar una perspectiva que abarque una visión más amplia del concepto en la cual lo afectivo no deje de tener un espacio y un impacto en las esferas sociales y culturales. En esta investigación lo afectivo se vuelve un eje central alrededor del cual giran ambas partes: las entrevistas con mi padre y las sesiones de composición colectiva. El espacio de lo afectivo durante las entrevistas no pasa únicamente por los temas que abordamos, sino que se abre en el diálogo mismo, cada interacción está sumergida en el espacio de los afectos. De manera cercana, en las sesiones con lxs jóvenes, el espacio de los afectos se vuelve un lugar social, colectivo, un punto de encuentro que adquiere una dimensión más amplia que la individual.

Podalsky toma el elemento del afecto y su posibilidad de ampliarlo a las esferas externas de la vida social planteando el arte y la producción de cultura como una herramienta que permite a las subjetividades adquirir una cierta agencia y renegociar sus posicionalidades. Resalta además la importancia del análisis de la cultura para generar estos procesos: “[...] además de analizar los marcos discursivos (es decir, cómo se narra la emoción y la sensación) es importante examinar el modo de la interpelación, en particular cómo las producciones culturales interpelan a sus audiencias a nivel sensorial.” (Podalsky 2021, 434). De este modo pone en evidencia la necesidad de la experiencia sensorial como camino para *interpelar* o *afectar*, pero añade la importancia de analizar cómo dichas producciones culturales funcionan como vehículos de los afectos: “El análisis formal, si se amplía más allá de la representación, puede ayudar a entender el rol

de la producción cultural como un punto clave en la circulación y transmisión de los flujos afectivos.” (Podalsky 2021, 435). Este análisis nos sirve para pensar en la manera en que lo afectivo se mueve a través de la producción de arte. La autora nos da luces sobre el componente afectivo presente en la creación artística, pero también nos muestra su lado anverso en el cual la obra funciona como un medio para externalizar los afectos.

En este aspecto Deleuze y Guattari (1997, 190) hablan del arte como un medio para “crear afectos nuevos”: “Hay ahora que separar los planos, para relacionarlos más con sus intervalos que unos con otros y para crear afectos nuevos.”. El arte y su posibilidad de herramienta para el *progreso* se ve ligada en la creación de esto *nuevo*: “Si hay progresión en el arte, es porque el arte sólo puede vivir creando perceptos y afectos nuevos como otros tantos rodeos, regresos, líneas divisorias, cambios de niveles y de escalas...” (Deleuze y Guattari 1997, 195). En esta línea los autores plantean la *composición estética* como una herramienta ligada a la *sensación*: “Toda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio responda” (Deleuze y Guattari 1997, 198). De esta manera el arte cumple una función de *atravesar* las subjetividades y en este camino también sobrepasarlas de un modo tal que se genere un espacio *externo* compuesto de lo *interno*: “Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito” (Deleuze y Guattari 1997, 199).

2.2. El afecto como vínculo y potencia

Como hemos mencionado a través de Laura Podalsky, trataremos al concepto de *afecto* como ha sido abordado por los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes han planteado al afecto como una potencia que no se limita a las definiciones habituales de *lo afectivo*, pero sin por ello quitar valor a dichas definiciones. En *Esferas de la insurrección* Suely Rolnik (2019, 47). esclarece esta definición propuesta por dichos autores:

En cuanto al afecto, éste no debe confundirse con la afección, el cariño o la ternura, que corresponden al sentido usual de esa palabra en las lenguas latinas. Sucede que no se trata aquí de una emoción psicológica sino de una ‘emoción vital’, que puede ser contemplada en estas lenguas mediante el sentido del verbo afectar: tocar, perturbar, sacudir, alcanzar; [...].

Rolnik (2019, 47) propone a los afectos como una base para salir de una subjetividad colonizada por el capitalismo, en la cual lo individual se vuelve un modo de

alienación con lxs otrxs y con el entorno que nos rodea, siendo así el afecto un instrumento que permite nombrar a *lo vivo* en unx mismx y en lxs demás: “Los perceptos y los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos que les correspondan –en definitiva, no tienen nada que los exprese–, y, no obstante, son reales pues se refieren a lo vivo en nosotros mismos y fuera de nosotros”. Al expresar de manera escrita, verbal o musical, estos afectos toman vida en el trabajo que hacemos en las sesiones de composición colectiva con lxs jóvenxs. Cada unx de lxs jóvenxs tiene un mundo interno que existe de manera individual, pero cuando ese espacio afectivo se exterioriza a través de estos elementos se genera un espacio de encuentro, de ver a lx otrx, de reconocxr lo que siente lx otrx en lo que unx siente.

En este sentido la autora resalta la importancia de los afectos como un vehículo para movilizar *lo interno* hacia *lo externo*, pero no solo en una vía, sino también como una manera de ser *afectadx*s por *lo externo* de manera *interna*: “Se trata de una experiencia extrapersonal [...] extrasensorial, pues se da por la vía del afecto, distinto de la percepción, propia de lo sensible [...]” (Rolnik 2019, 100). Este vehículo tiene muchas posibilidades, como la autora ha propuesto: “[...] lo que cuenta es transducir el afecto o emoción vital, con sus respectivas calidades intensivas, en una experiencia sensible –sea por la vía del gesto, de la palabra, etc.–, que se inscriba en la superficie del mundo, generando desvíos en su arquitectura actual” (Rolnik 2019, 54).

Suely Rolnik plantea en varios de sus trabajos la idea del vínculo con *lx otrx* a través del afecto, como una manera de sobreponerse a esta alienación causada por las estructuras sociales y culturales del capitalismo global. La autora destaca la importancia del cuerpo como transmisor de los afectos, pero también le adscribe una doble función en la que el cuerpo permite experimentar, pero también experimenta por sí mismo o *es* en sí mismo la experiencia. Es de este modo que plantea: “En la experiencia subjetiva fuera-del-sujeto, el otro vive efectivamente en nuestro cuerpo, por medio de los afectos: efectos de su presencia en nosotros” (Rolnik 2019, 100). Es así como la autora resalta la importancia de un *devenir* en *lx otrx* a través de los afectos para poder apropiarnos de la experiencia humana que reconoce *lo vivo* en *lx otrx*: “En nuestra condición de vivientes somos constituidos por los efectos de las fuerzas del flujo vital y sus relaciones diversas y mutables que agitan las formas de un mundo. [...] Podemos designar esos efectos como ‘afectos’” (Rolnik 2019, 100). El *devenir* a través de los cuerpos está relacionado con la capacidad de “volverse un solo cuerpo”: “Tales efectos se dan en el ámbito de la condición de vivientes que ambos comparten –y que hace de ellos un solo cuerpo.” (Rolnik 2019,

101). Es a través de ese *devenir* que es posible el *afectarse* o *dejarse tocar* por las fuerzas pulsionales del mundo: “Al entrar en nuestro cuerpo, las fuerzas del mundo se integran con las fuerzas que lo animan y, en ese encuentro, lo fecundan” (Rolnik 2019, 101). De este modo, este autor (2019, 23) sugiere: “Que el lector –o mejor, lx lectorx– encuentre en las palabras de estos ensayos algunas resonancias de los afectos de las fuerzas del presente en su propio cuerpo”. A esto añade: “Y que tales resonancias le sirvan de compañía para desatar los nudos que estos afectos le producen en la garganta, dejando germinar palabras que digan matices, aquí no alcanzados, de los embriones de futuro que se anuncian más allá del sofocamiento” (Rolnik 2019, 23).

En *Antropofagia zombi*, Rolnik plantea dos maneras distintas de *aprehender* lx otrx cuando plantea aquello que constituye la subjetividad. Una es a través de la percepción de las formas y de un análisis simbólico de lx otrx, que implica una percepción analítica y distante que lo sitúa como un sujeto separado, ajeno. La otra manera es aprehender a lx otrx como fuerza, corporalmente, reconociendo su vitalidad a través de lo concreto, el cuerpo. “Aprender lx otrx como forma convoca a la percepción; mientras que aprehenderlo como fuerza convoca al afecto [...]” (Rolnik 2022, 27). Podríamos decir que la primera es una posición de distancia mientras la segunda es una de cercanía. Cuando lx otrx es reconocido en su corporalidad esto le da un elemento de humanización, un mutuo reconocimiento. Cuando nos relacionamos con lx otrx asumiendo esa interacción como algo que *nutre*, se vuelve una interacción de balance. Situar a lx otrx y a unx mismx en una cartografía sociocultural compartida en la relación con lx otrx, denota una forma de expresión de la fuerza vital (Rolnik, 2022).

Julia Kristeva (1988, 18) propone al afecto como algo anterior al signo en *Poderes de la perversión*: “Este gobierno, esta mirada, esta voz, este gesto, que hacen la ley para mi cuerpo aterrado, constituyen un afecto y no todavía un signo”. En el afecto se diluye la distancia, la separación. Como plantea la autora: “[...] cuando (me) busco, (me) pierdo o gozo, entonces “yo” es heterogéneo” (Kristeva 1988, 18). Planteo en este caso que lo heterogéneo, puede pensarse como algo colectivo, que va más allá del *yo*. El lugar del afecto y del gozo, es uno en el que el “yo” se disuelve o se *mimetiza*, creando un vínculo con lx otrx.

Deleuze y Guattari proponen en *¿Qué es la filosofía?* La idea de los preceptos y los afectos como conceptos que ayudan a explicar el arte y las formas de pensamiento de lxs seres humanxs. Para los autores, la obra de arte tiene una diferencia clave con la materia de la industria en cuanto conserva su esencia más allá de la durabilidad de su

materialidad: “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y de afectos*” (Deleuze y Guattari 1997, 164). Se propone a los preceptos y los afectos como *seres* que se vuelven independientes de su función: “Las sensaciones, preceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.” (Deleuze y Guattari 1997, 165). Para los autores, los preceptos y afectos sobrepasan los márgenes de su concepción habitual adquiriendo una potencia propia: “Los preceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (Deleuze y Guattari 1997, 165).

Como hemos comenzado a discutir cuando hablamos del *espacio creativo*, existe debate o una tensión entre aquello que proviene de la racionalidad o como plantea Rolnik *la extrema racionalidad* y aquello que está ligado al cuerpo y que relacionamos también con los afectos. Deleuze y Guattari (1997, 176) proponen un paralelo con esta idea a la cual denominan *la opinión*: “[...] tenemos la impresión de que la opinión desconoce los estados afectivos, y de que agrupa o separa los que no deberían agruparse o separarse.”. De este modo, los autores están poniendo en valor el espacio de los afectos como un territorio en el cual es posible generar conocimientos tan válidos como los que son producidos desde el espacio de la *razón* o *la opinión*: “La sensación compuesta, que se compone de preceptos y de afectos, des territorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social” (Deleuze y Guattari 1997, 199).

Deleuze y Guattari (1997, 180) denominan a esta relación de los afectos con la corporalidad como *la carne*: “Carne del mundo y carne del cuerpo como correlatos que se intercambian [...]”. De esta manera, plantean un proceso a través del cual se involucran las sensaciones en la obra de arte como medio para explicar los afectos: “No son las sinestesias en plena carne, sino los bloques de sensaciones en el territorio, los colores, posturas y sonidos los que esbozan una obra de arte total” (Deleuze y Guattari 1997, 186). Los autores proponen así que la *desterritorialización* pasa a través de la obra de arte, la cual funciona como instrumento: “No hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización” (Deleuze y Guattari 1997, 186).

Es través de la relación entre los afectos y *la carne* que sucede un *devenir en lxx* *otrx*: “El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se

vuelve otro (sin dejar de ser lo que es) [...]” (Deleuze y Guattari 1997, 179). De esta manera se propone la creación de un vínculo que pasa por los afectos y llega a la corporalidad, pero lo hace de una manera que va *más allá* de un vínculo superficial y traspasa o se vuelve la corporalidad a través de *la carne*. Esa relación de cercanía con *lxs otrxs* es lo que permite vínculos profundos que permean la materialidad.

3. El lugar común

Hemos hablado en los acápites anteriores sobre la creación y el acceso a un *lugar común* a través de los vínculos generados a través de los afectos que se generan en un compartir a través o en el *espacio creativo*. Este *lugar común* ha sido descrito por varixs autores como: Marina Garcés, Suely Rolnik y Raquel Gutiérrez, quienes han planteado la idea de una construcción *común* y colectiva que busca sobreponerse a la individualidad y alienación propia del capitalismo global. En esta investigación concebí el *lugar común* como una posibilidad a la cual acceder a través de la composición colectiva y a través de la apertura del espacio de los afectos. Sin haberlo concebido así desde el inicio, también este *lugar común*, se revela en las entrevistas con mi padre.

3.1. Problematizar la desvinculación y alienación de lxs individuuxs como paso anterior a entender el *lugar común*

Marina Garcés (2022, 73). propone en *Alterar los mapas, abrir los posibles* que: “En las sociedades occidentales modernas la palabra *nosotros*, no nombra una realidad sino un problema”. De esta manera resalta una problemática que se sitúa en la base de la posibilidad de la construcción de *lo colectivo* en nuestras sociedades: “Los rasgos de novedad del mundo global tienen una historia: la de unas sociedades que se han construido a partir de la desvinculación de sus individuos respecto a cualquier dimensión compartida de la vida” (Garcés 2022, 73). Esta desvinculación genera un sentido de separación entre lxs miembrxs de un colectivo, lxs aliena y dificulta el acceso a un *lugar común*. De esta manera Garcés (2022, 73) argumenta: “En el mundo global, no solo el yo, sino también el nosotros ha sido privatizado, encerrado en las lógicas del valor, la competencia y la identidad”.

En *Común (sin ismo)*, Marina Garcés (2014, 12) problematiza la sobreestimulación ligada a la desconexión: “La cuestión es: tener la gente ocupada y activa para que no haga nada de imprevisto, mantenerla atenta, monopolizar sus focos de atención. La cuestión es, pues, no dejar a la gente en paz, para que no pueda pensar, para que no pueda irse, para que no pueda hacer suyas las noches ni sus lugares secretos”. La autora ilustra esta situación mostrando cómo el capitalismo ha entrado cada vez más profundo en nuestra vida cotidiana: primero las televisiones en nuestros espacios comunes o solitarios como salas o habitaciones y luego los celulares cada vez más cerca, de manera física pero también mental, porque nos vemos constantemente en el instinto de “mirar qué hay” en los aparatos, como Garcés (2014, 36) propone: “En el capitalismo actual no se puede no estar disponible”. Marina Garcés (2014, 15) propone en este sentido que es necesario *des-saturar*: “[...] des-saturar los tiempos y los lugares (abrir espacios en blanco donde poder estar sin *funcionar* [...] y des-saturar, finalmente, la mente. Es decir, aprender a relacionarse con el no-saber, a hacerle lugar”.

Garcés narra la obra de teatro *Le voci di dentro*, del dramaturgo napolitano Eduardo de Filippo, en la que dentro de la trama la gente de una ciudad no podía dormir, para ejemplificar la manera en que el capitalismo global permea en las esferas más íntimas de los seres. Toma a propósito de esta idea la obra *24/7* de Jonathan Crary, quien habla del espacio del sueño y el momento de dormir como uno de los pocos espacios en los que el capitalismo no ha logrado entrar. De esta manera explica como el sueño funciona como un *espacio común* ya que, si bien es una actividad solitaria, al mismo tiempo depende de la confianza en *estar sostenidxs* o *cuidadxs* por *otrxs*: “Dormir es una de las pocas experiencias que quedan donde, conscientemente o no, nos abandonamos al cuidado de los demás. Por muy solitario y privado que pueda parecer alguien que duerme, todavía no está del todo separado de las tramas del apoyo mutuo y de la confianza, por muy estropeados que puedan estar estos vínculos” (Garcés citando a Crary 2014, 37). Es así como el autor propone: “en la despersonalización del sueño, el que duerme habita un mundo común” (Crary 2014, 37 citado en Garcés 2014). La autora finaliza esta reflexión sobre el *mundo común* a través del espacio del sueño añadiendo:

Un mundo común no es un mundo feliz, armónico y reconciliado. Es un mundo donde el sufrimiento puede dormir dentro de nosotros. Donde el miedo puede tumbarse también, como una sombra que nos envuelve. Un mundo donde los cuerpos que duermen no dejan de estar separados, pero se saben de algún modo, entrelazados por una respiración que los acompaña. (Garcés 2014, 38).

En concordancia con la inquietud de Garcés sobre la construcción de un *nosotros*, Suely Rolnik (2019, 48) propone: “[...] la reducción al sujeto en la política de subjetivación que prevalece en ellas [las sociedades occidentales y occidentalizadas] implica permanecer disociados de nuestra condición de vivientes, lo cual nos separa de los afectos y perceptos y nos destituye del saber-de-lo-vivo [término acuñado por la autora para referirse a la intuición]”. Como hemos abordado anteriormente, Rolnik propone en *Esfemas de la insurrección* la idea de *la potencia* como una fuerza que permite a lxs seres vivxs tener un vínculo con la creación y con aquello que construye *lo vital*. La autora plantea que esta potencia es un paso fundamental para la construcción de la colectividad o lo que llamamos *lo común*: “[...] la resistencia actualmente pasaría por un esfuerzo de reapropiación colectiva de esa potencia para construir con ella aquello a lo que estos autores [Hardt y Negri] designan como “lo común” (Rolnik 2019, 29). La autora problematiza de este modo los efectos de la modernidad capitalista-colonialista sobre las subjetividades al separarlas de su *fuerza pulsional*, y en esta separación se plantea también que se genera un distanciamiento con *lx otrx*, es decir un *aislamiento* entre serxs humanxs: “Sus efectos tóxicos [los de la modernidad colonialista-capitalista] consisten en la separación de la subjetividad de su fuerza pulsional de germinación [...] se estanca así la potencia deseante de creación [...]” (Rolnik 2019, 68). De este modo el estancamiento de lo que Rolnik llama la *potencia deseante* tendría un efecto directo sobre las relaciones y vínculos que se generan entre una persona y otra.

Siguiendo esta línea de pensamiento, planteo que la creación colectiva se contrapone al mandato de la individualidad y la *separación* que la sociedad occidental moderna imprime en nuestros cuerpos, cuestionando también la posición de la creación como un terreno exclusivo e individual de *lx artistx*. Como plantea Marina Garcés (2022, 147): “La cuestión del compromiso y de la intervención aparece históricamente ligada a la figura del intelectual o del artista como entidad separada: separada por su condición de clase y por sus capacidades claramente distintas de las del resto de la población”. De este modo pensamos en el campo de la creación artística, que resulta relevante para esta investigación, no solo en su aspecto colectivo (sobre todo cuando hemos propuesto la idea de la composición como un espacio que permita la creación de un *lugar común*), sino también como un campo que no resulta exclusivo a quienes han sido designados como *artistas* ya sea por una práctica o por una instrucción académica.

3.2. Lo común como concepto, lugar y postura

Suely Rolnik plantea un diálogo con los autores Toni Negri y Michael Hardt quienes proponen una idea de base para el concepto de *lo común*. Sin embargo, la autora propone llevar esta definición más allá a lo que llama una dimensión “estética y clínica”: “La noción de ‘común’ viene siendo elaborada por varios autores desde diferentes perspectivas. La problematización de esta noción [...] se ubica en diálogo con la perspectiva adoptada por Negri y Hardt, pero añadiéndole a su idea de construcción de lo común una dimensión estética y fundamentalmente clínica, necesaria para su viabilidad” (Rolnik 2019, 29).

Rolnik (2019, 29). propone en este diálogo la idea de *lo común* como un *campo* en el cual las subjetividades devienen un cuerpo social y encuentra su afinidad o vínculo a través de *la pulsión vital*. “En diálogo con ellos [Hardt y Negri], podemos definir a lo común como el campo inmanente de la pulsión vital de un cuerpo social cuando este la toma en sus manos, de manera tal de direccionarla hacia la creación de modos de existencia para aquello que pide paso.” A esto la autora añade la noción de *lo común* como un prerrequisito para lo que llama *la creación de mundos* los cuales permiten imaginar y crear nuevas formas de la realidad: “También según Hardt y Negri, de esta construcción de lo común resultan cambios en las formas de la realidad” (Rolnik 2019, 29). Este concepto es fundamental cuando abordamos la composición colectiva, ya que estamos planteando que existe una potencia, fruto de *la pulsión* que permite una creación genuina, un acercamiento al “imaginar nuevos mundos” a través del simple hecho de permitir el espacio para que eso sea posible. En este sentido Rolnik (2019, 30) propone el concepto del *deseo* como un punto fundamental en la creación que busca salir de la *lógica colonizada*: “Sucede que la reapropiación del impulso de creación depende de que esta incida sobre las acciones del deseo, de modo tal de imprimirle su dirección y su modo de relación con el otro”.

Marina Garcés (2022, 75). plantea, que la formación de una noción colectiva a la que llama *mancomunar* desde una perspectiva de un *nosotros*, se construye desde lo compartido en la acción. El nosotros como el sentido del mundo entendido desde nuestra actividad común, necesariamente compartida. La autora propone que para lograr sobreponernos al aislamiento es necesario generar espacios compartidos que permitan la cooperación: “Volver a aprender a respirar quiere decir cambiar las burbujas particulares por espacios comunes habitables. Abandonar el coaislamiento para aprender la

cooperación. Y desertar del dogma de la autosuficiencia para incorporar la interdependencia” (Garcés 2022, 77). De esta manera, la autora sugiere que la vida en comunidad o *en común* es una condición intrínseca de lxs humanxs, sin la cual es imposible subsistir o existir: “Vida en común» es algo mucho más básico: el conjunto de relaciones tanto materiales como simbólicas que hacen posible una vida humana. Una vida humana, única e irreductible; sin embargo, no se basta nunca a sí misma. Es imposible ser solo un individuo” (Garcés 2022, 74).

La autora catalana ilustra de este modo, la importancia de la interrelacionalidad entre humanxs: “Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo...La finitud, como condición no de la separación sino de la continuación, es la base para otra concepción del nosotros, basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes” (Garcés 2022, 75). Al generar un espacio de composición y creación colectiva lxs jóvenxs tienen esta posibilidad de interrelación, de crear una solidaridad entre cuerpos a través de las voces, los afectos compartidos, las ideas.

El *hacer* o el crear en común nos vuelve un *nosotros*. Lo que propongo en esta investigación es que la vinculación a través de una creación colectiva genera un sentido de pertenencia, de cohesión. Propongo que la composición musical colectiva puede tener efectos que logran atravesar la desvinculación existente entre individuxs. La creación es un proceso que requiere un *hacer* y este *hacer en común* permite que lxs individuxs se sientan parte de una unidad o un colectivo. Hacer en común, crear en común, componer en colectivo. Garcés (2022, 76) discute sobre cómo las sociedades occidentales modernas pretenden generar lo que llama *figuras de unidad* las cuales resultan forzadas, pero al mismo tiempo alienantes dentro de la misma agrupación: “Figuras de unidad son la comunidad, la nación, el pueblo, el Estado”. Pero precisamente el generar vínculos a través de un espacio en el cuál la creación y la acción son el *lugar común* permite que exista una cohesión real y auténtica, basada en la unión a través de los afectos de una manera orgánica en contraposición a lo *artificial* de estas *figuras de unidad*.

Al abordar las *figuras de unidad* impuestas desde las lógicas de Estado, considero pertinente introducir el pensamiento Raquel Gutiérrez, quien propone una fórmula a la que llama *política en femenino* en la cual la idea de *lo común* se construye en base a las lógicas comunitarias que según la autora están ligadas a un instinto de vida, que va mucho más allá de las lógicas estatales en las cuales se ha perdido esta noción básica. Gutiérrez (2017) usa el término *femenino* como un modo de apropiarse del lenguaje y de

resignificarlo, dándole un valor a lo femenino, para usarlo en favor de una tesis en la cual propone alternativas de organización basadas en el *horizonte comunitario-popular* y que responden a lo que denomina *lógicas de lo común*. Estas lógicas tienen un eje en las garantías materiales de la vida cotidiana y han sido también llamadas *Política de las necesidades vitales*, las cuales se contraponen a la apropiación privada de bienes comunes (Gutiérrez, 2017). La *política en femenino* cumple una función importante en cuanto visibiliza lo que no entra necesariamente en la lógica de la racionalidad, pero no por ello pierde valor. Además, plantea una posición sumamente revolucionaria frente al poder del Estado, justamente porque no pretende suplantar o reemplazarlo y de este modo entra en un territorio completamente diferente cambiando las reglas del juego. La política en femenino se caracteriza por su rol frente al Estado al determinarse como *no estado-céntrica*. No busca ocupar el rol del Estado, plantea una defensa de *lo común* y no señala un modelo de gobierno, sino un camino de vida (Gutiérrez, 2017).

Esta mirada de *lo común* tiene que ver con una lógica de *cuidado y conservación*, en palabras de Raquel Gutiérrez (2017, 17): “Tales lógicas de lo común, por lo general, en tiempos cotidianos y ordinarios se despliegan a partir de fines centrados en la conservación y cuidado de los recursos materiales colectivamente disponibles, colocando como eje la garantía de las condiciones materiales para la reproducción de la vida colectiva.”. En este sentido se propone una construcción de *lo común* a través de una lógica comunitaria que, si bien desborda el caso que estamos tratando como eje de estudio, conceptualmente nos ayuda a proponer la idea de *lo común* como un *espacio* en el cual se generan dinámicas que pueden tener ramas que alcancen esferas amplias en las vidas de las personas implicadas.

Capítulo segundo

Legado y Canciones Colectivas

1. Antecedentes: la música, la familia, papá, mamá, la composición: ¿Cuál mi legado?

Al proponerme escribir sobre la composición musical, la música, lo colectivo, los afectos, empecé a reconocer como fundamental mi posicionalidad en este tema, el lugar desde el que escribo y la razón que me mueve a hacerlo. En esta búsqueda encuentro que mi historia está muy ligada a la música por mi papá y por mi mamá, ambos músicos y en el caso de mi papá también compositor. Al remitirme a un diálogo con la memoria, encuentro que en mi legado están las historias de los dos. Busco recuperar la memoria que tengo de mi madre y la música, pero también me encuentro con un diálogo que atraviesa el presente con la vida de mi padre, su historia que sigue viva y que en lo profundo de mi ser siento que quiere ser contada. Es a través de estos entrelazamientos familia-memoria que pensé los espacios de creación colectiva.

Cuando hablamos de *legado* me da la impresión de que pensamos pronto en algo que nos ha dejado alguien que ha muerto. Me preguntaba en estos días por el legado de quienes han muerto: mi madre, mi abuela, mi abuelo, mi *nonna*, “el” *nonno* (al que nunca conocí). Pero también sobre el legado de quien sigue vivo: mi padre. Un legado que de alguna manera se sigue construyendo mientras vive. La vida (como contrario de la muerte) no excluye el legado, la nostalgia que pensar en ello me suscita. Quizás hasta llega a perturbarme de una manera más presente, más honda. Quiero hablar de ambos como antecedentes de esta investigación, el legado de quien ha muerto y el legado de quien aún vive.

Cuando pienso en mi legado, se me mezclan sensaciones. Mi papá me heredó la música, la capacidad de crear, o eso me gusta pensar porque no sé si son cosas *heredables*. Mi papá el compositor, el creador. Nunca me *enseñó* a componer. La composición era un acto aislado y solitario, en el cual había una ritualidad privada. Mi papá tenía un cuarto en el que componía, que luego se transformó en un garaje y luego en un departamento. Toda esta transición de espacios, quizás porque se expandía tanto en el espacio físico al crear, que mi mamá lo necesitaba cada vez más lejos cuando estaba componiendo. La

pregunta sobre mi legado vivo me ha surgido muchas veces, pero cuando leí a Gabriela Wiener (2022, 30) en *Huaco Retrato*, su relación con su padre me hizo pensar mucho en el mío. Wiener se pregunta “¿Cómo querría papá que lo recordara yo?”. Esa pregunta me atraviesa muy profundo, me lleva a pensar lo que significa para mi papá mi mirada, mi *legado*, me pregunto en cambio ¿Cómo cree mi papá que yo lo recordaría?

Pensaba que hablar sobre el legado me iba a remitir a mi madre. No es que no sea así, pero me está pasando que viene también mucho la imagen de mi papá. La herencia es algo constante, algo presente. Creo que no vive solo en el pasado. En *Escribir hacia atrás*, Gina Saraceni (2008, 14) habla de la herencia como “[...] una forma de convivencia con los espectros del pasado que sobreviven en el presente”. Gabriela Wiener (2022, 17), se ve constantemente interpelada por esta idea de la herencia como una confrontación, al verse enfrentada al duelo por la muerte de su padre: “Nadie te prepara para un duelo”, dice y al verse rodeada del “puñado de cosas” que su padre ha dejado, se pregunta y se cuestiona por la vida que ha vivido su padre, sus mentiras, la traición a su madre. Se pregunta así: “¿Escribiría un libro para *hacerle* justicia?” (Wiener 2022, 30). Pienso que, en su reflexión autobiográfica Wiener se cuestiona sobre la *legitimidad* de su padre a través del cuestionamiento de la *legitimidad* de su propio nombre, su ancestro Charles Wiener y el peso que conlleva su apellido. A mi esta pregunta me suscita lo contrario. Cuando leía esta parte pensaba sobre cuánto quisiera escribir sobre mi padre, el legado vivo que siento que aún es él. Lo hago quizás desde el miedo, es cierto. El miedo a la pérdida que quizás me ha quedado inscrito el cuerpo cuando mi mamá murió. El miedo que produce el olvido más que la muerte. Quizás me quedó la sensación de que no quiero volver a perder la oportunidad de hacer las preguntas, de tener las conversaciones, de dar los abrazos. Hay pérdidas que también suceden en vida y que creo que pueden resultar aún más dolorosas. El duelo no siempre es hacia los muertos, y no por eso es menos un duelo.

Me da la impresión de que quienes han muerto, me han dejado *mandatos*. Saraceni (2008, 14) lo explica de una manera que me parece muy justa: “[...] la idea de herencia como deuda que el heredero contrae con sus antecesores [...] como un modo de asumir una responsabilidad frente a un mandato que se hereda”. Del lado de los vivos está mi papá y su legado *en vida*, pero del lado de mi madre es donde siento con mucha claridad los *mandatos*. Wiener (2022, 47) describe esta dualidad entre las familias de una manera que me siento muy identificada: “Ya de niña sabía que venía de dos mundos muy

diferenciados, el de los Wiener y el de los Bravo [...]”. Para mí era el de los Callaris y el de los Santos-Bonilla.

Siempre sentí que la familia de mi madre estaba hecha por mujeres fuertes, indomables, revolucionarias. Mi abuela, quien en su época logró tener una carrera universitaria y ejercer su profesión, y quien además pasó por un divorcio que en su momento significaba prácticamente ser expulsada de la sociedad quiteña. Mi madre, quien en cambio tuvo otras luchas propias de su época. Comunista en una familia de derecha, psicóloga en una familia de médicos, casada civilmente en una familia de católicos, cantante, música y otras rebeldías más esotéricas que no todos le conocían. Se auto denominaba la *loca* y la *bruja* de la familia. Le costó algunas relaciones dentro de la familia, pero siempre sentí que me abrió el camino para que pudiera ser tan *loca*, tan *bruja*, tan *rebelde* y tan *libre* como quisiera.

Del otro lado está mi padre. De él creo que voy logrando extraer pedazos de historia y le gusta contarme de la familia a la que conoció. Como Wiener (2022,30) relata: “[...] siempre oí a mi padre hablar del suyo desde ese extraño lugar que es la comprensión para un hijo, es decir desde la perplejidad”. Para mí esta frase describe mucho de la manera en que mi padre relata su historia y su ascendencia. Pero mucho de esa historia está fragmentada, es incompleta. Es una historia llena de silencios, de lenguas que no se hablaban (mi abuelo y bisabuelo hablaban piamontés y nunca español). Es una historia llena de secretos, de “cosas que no se dicen”. Siempre he sospechado que esa historia no viene solo de los barcos en los que llegaron esos ancestros, como asegura mi papá, sino que es una historia que tiene mucho de reciente, de dictadura, de silencio, de querer olvidar de “no hablar de eso”. Como Wiener propone, me dedico a imaginar a crear, a sentir en mi cuerpo esos dolores que los secretos heredados producen. La memoria, el legado, la herencia, para mí se viven en el cuerpo. No necesariamente desde la genética, sino desde el recuerdo que un cuerpo hereda a otro sin saberlo, sin quererlo, tal vez sin sospecharlo.

Gabriela Wiener (2022, 126) en *Huaco retrato*, en su búsqueda por replantearse el legado de su apellido recuerda: “Un amigo historiador dice que los apellidos son una excusa para explorar”. El mío es el que me conecta al legado de mi padre, a explorar su historia, la que sigue viva. Lo pienso porque en algún momento él también quiso hacer este recorrido con su apellido. Ese legado nebuloso que tengo del lado paterno él lo tiene de ambos lados de su historia. Empezando por el hecho de que al legalizar nuestra ascendencia italiana descubrimos que nuestro apellido nunca fue *Callaris* sino *Calleri*. Al

parecer, en las primeras migraciones italianas de finales del siglo XIX, esto ocurría mucho, cuando las personas llegaban a registrarse y con la diferencia de idiomas, la persona en el registro aduanero anotaba lo que lograba entender. De esta manera se construían identidades nuevas, que de alguna forma eran parte de la nueva vida en el nuevo territorio al que llegaban. Mi papá y yo tenemos dos. Dos identidades, dos apellidos: una en Ecuador y Argentina, la otra en el pasaporte italiano. Es una identidad doble que tenemos en común, solo él y yo.

Me crié muy cerca de la música y de mis papás. Mi mamá contaba que cuando era bebé me ponían en el estuche de la guitarra atrás del escenario y yo dormía durante todo el concierto en el que tocaban juntos. Me acuerdo estar en los ensayos de mi papá con una banda que tenía cuando era pequeña. Me sentaba en el piso y los escuchaba por horas y muchas veces me quedaba dormida mientras ensayaban. Tengo una foto de la que recuerdo muy poco, pero estoy subida en un escenario con mis dos papás, debo tener menos de tres años y estamos los tres y otras dos niñas bastante más grandes que yo, que cantaban con ellos en ese momento. En mi recuerdo de ese tiempo, yo quería subir con ellos al escenario y cuando las personas que hacían el sonido ponían el micrófono con el pedestal, éste estaba achicado al máximo y aun así me quedaba grande.

Al sumergirme en la reflexión sobre el legado musical de mi papá, se me hace inevitable preguntarme: ¿Y qué hay del legado musical de mi mamá? Quizás tengo una tendencia a minimizar su rol en mi legado musical. Los primeros recuerdos musicales que tengo de mi mamá son seguramente comunes a muchas personas porque me cantaba antes de dormir. Mi madre tenía un repertorio amplio y variado, recuerdo que me tomaba alrededor de 10 canciones estar lista para dormir, porque en realidad no me dormía mientras cantaba. La que más recuerdo es *Manuelita la tortuga* de María Elena Walsh. Me la cantaba tanto que la aprendí de memoria y fue la primera canción que canté en un escenario con mi papá. Mi papá me invitó a cantarla, con él tocando la guitarra en un festival al que fuimos los tres en Italia, pero mi mamá me la enseñó arrullándome.

Siempre quise tocar la guitarra, pero mi papá pensaba que iba a ser más útil que aprendiera a tocar piano. Teníamos un piano antiguo en la casa que mi mamá le había comprado a su maestra de canto. En un descuido de mi papá, una vez cuando salió de viaje, mi mamá vendió su moto y compró el piano. Mi papá siempre contaba esta historia, divertido por la ocurrencia de mi mamá. Así empecé a estudiar piano, pero recuerdo siempre anhelar la guitarra. Recuerdo que me gustaba el piano, pero estudiar sentada por horas me resultaba cansado y a veces aburrido. Fue algún tiempo después cuando aprendí

a tocar unos pocos acordes en la guitarra. Mi papá siempre fue un gran guitarrista, pero me decía que él pensaba que *los padres no deben enseñar a los hijos*. Curiosamente quien me enseñó esos primeros acordes fue mi mamá. Creo que hasta ese momento nunca la había visto emitir un sonido con la guitarra. Supongo ahora, que a la sombra de mi padre esto le resultaría difícil. Pero fue ella quien me acercó al instrumento. Me enseñó tres acordes y un patrón rítmico para tocar *La gatita Carlota*. Creo que más allá de solo enseñarme esos acordes me dio la posibilidad de hacer lo que quisiera. Con la guitarra mi relación estaba más ligada a la composición, lo cual con el piano me tomó más tiempo.

Mi mamá cantaba desde pequeña según me había contado y con su maestra Blanca Hauser aprendió canto lírico. Se dedicó muchos años a la ópera y la opereta y cantaba con mi papá muchas veces. En cierto punto dejaron de tocar juntos, cuando yo era pequeña. Tengo retazos de recuerdos sobre eso y recuerdo que mi mamá intentaba tomar distancia de la música con mi papá. Cuando lo pienso ahora, veo que intentaba tomar distancia en varios aspectos profesionales, pero también entiendo que dentro de su contexto esto le era posible sobre todo en el canto lírico, área que para mi papá era totalmente ajena. Mi madre era contralto profunda, por lo que muchas veces hacía papeles de hombres en las óperas, me acuerdo ir de pequeña a sus ensayos y verla disfrazada de hombre. Tenía un amigo muy cercano con quien armaban estas producciones y él casi siempre las dirigía. En cierto momento tuvieron un desacuerdo y el resultado para mi mamá fue dejar de cantar. Nunca entendí bien esta decisión. Ella me lo explicó poco, diciéndome que sentía que ya no tenía con quien cantar.

Conmigo cantó siempre. Adrienne Rich (2019, 299) propone que “Antes de la hermandad entre mujeres, existía el conocimiento -tal vez transitorio y tal vez fragmentado, pero original y crucial- de «la madre y la hija»”. Me acuerdo de los arrullos, pero cuando crecí un poco cantábamos juntas. A veces cuando viajábamos y caminábamos en alguna calle en otras ciudades, otras veces en el auto. Me acuerdo de que cantábamos juntas una canción que mi papá le había compuesto a Tania, la guerrillera que luchó con el Che Guevara. Con mi mamá aprendí a hacer segundas voces y armonías. No me lo enseñó con rigurosidad o teoría, un día simplemente pude hacerlo después de haber cantado muchas veces juntas. Ahora cuando revisito este recuerdo me doy cuenta de que nunca cantamos juntas en un escenario. O cuando lo hicimos yo era tan pequeña que lo recuerdo poco y aún no cantaba realmente. Para cuando yo empecé a cantar con mi papá ella ya había decidido no hacerlo.

A mi mamá le mostré las primeras composiciones que hice. También le pedía que me escuchara cuando practicaba canciones que no me salían muy bien. En ese sentido creo que ella concordaba con mi papá en que “los padres no deben enseñar a los hijos” y me decía muy pocas cosas sobre cómo cantar. Cuando le pregunté algunas veces me dijo que cuando fuese más grande podría estudiar canto, pero no mientras la voz estuviera tan joven. Me acuerdo haberle mostrado una canción que hice tocando la guitarra, con algunos acordes más que había aprendido en el colegio. La canción hablaba sobre un novio que tenía en ese momento y cómo me sentía en ese momento en la relación. Me acuerdo de la atención que le puso mi mamá a la letra de la canción. No me dijo nada, pero era una manera silenciosa de decir, en la que entendí que sabía lo que estaba pasando.

A mí mamá le encantaba bailar. Le gustaba la salsa y yo soñaba con salir a bailar con ella, pero era muy pequeña y no me dejaban entrar a los lugares a los que ella iba. Bailábamos en la sala de la casa, durante horas algunas veces. Me enseñaba a seguir y a guiar. Con mi papá también bailé un tiempo. Quería enseñarme a bailar chacarera y ponía un disco de Mercedes Sosa. Tenía un rigor distinto, que ahora cuando lo recuerdo, tenía una cierta relación a la manera en la que nos relacionábamos en la música. La chacarera tiene una estructura y unos pasos definidos que siguen la estructura de la música y cada parte requiere un aprendizaje individual. Ambas eran experiencias muy distintas, diría casi antagónicas en la creación de una relación musical a través del cuerpo.

Algunas veces cuando era pequeña o cuando estaba transitando los años de pre adolescencia, me sentía enojada, frustrada o triste. Ahora cuando revisito esa sensación me cuesta recordar qué razones podrían haberme hecho sentir así en ese momento. Lo que me acuerdo siempre es que mi mamá me cantaba una frase de la canción *Soy pan, soy paz, soy más* de Piero: *vamos decime, contame todo lo que a vos te está pasando ahora, porque si no cuando está tu alma sola llora. Hay que sacarlo todo afuera, como la primavera. Nadie quiere que adentro algo se muera. Hablar mirándose a los ojos, sacar lo que se quede afuera. Para que adentro nazcan. Cosas nuevas, nuevas, nuevas, nuevas. Nuevas.* Casi siempre lograba hacerme llorar cuando me cantaba eso. Yo cada vez que traigo al presente ese recuerdo también lloro. A veces me lo canto a mí misma, como un arullo que de mi voz está con mi madre.

Hay una historia que me conmueve mucho y que mi padre empezó a contarme cuando mi mamá murió. Muchas historias no las había escuchado antes de su boca, hasta ese momento en el que creo que quería reafirmarme algunas certezas sobre mi madre y sobre su vínculo. Mi mamá me contó que se habían conocido en Manta después de un

concierto. Mi papá me contaba: Estaban sentados en una mesa después de haber tocado y cantado (él con su grupo *Siripo* y ella con el coro del Banco Central del Ecuador) y me cuenta que “alguien” se sienta al lado y le dice “hola”. Él la regresa a ver y le dice “hola”. En su relato siempre hace este gesto: la mira le dice “hola” y vuelve de nuevo su vista al frente. Siempre que habla de mi mamá me dice que la percibía pequeña pero no débil. Mi mamá no era pequeña de estatura, pero mi papá era mucho más alto que ella. Luego me cuenta que fueron a caminar por la playa y cada vez que me cuenta la historia me dice que ahí pensó “bueno ya está”, que sabía que se iba a enamorar.

Cuando visito el legado de mi padre lo hago desde un presente y un pasado combinados. Viví muchos años con mi padre cuando mi mamá murió. Creamos una relación extraña, en la que no faltaron terapeutas que me decían que estaba ocupando un rol que no me correspondía, tomando responsabilidades que eran las de él, en los cuidados y las atenciones de la casa, sobre todo. Era mi manera de honrar la memoria de mi madre, su *legado*, el legado de mi abuela y de las mujeres que habían sostenido esos espacios. Sentía que, si no lo hacía yo, nadie lo iba a hacer y entonces todo se desmoronaría. La relación con mi padre ha funcionado casi siempre mejor con un poco de distancia física, cuando él viajaba, cuando yo viajaba, y cuando yo vivía en otros lugares. En este presente en el que me encuentro de nuevo cerca en la convivencia, me hago preguntas y trato de sostener los pedacitos que se le van cayendo. Intento recuperar su legado. Quizás de manera inconsciente, me acerqué a hacerme preguntas sobre la composición en la música, sin pensar que estaba también buscando contar parte de su historia, honrar mi legado, mantenerlo vivo y presente el tiempo que sea posible. El legado de mi padre hoy me resulta doloroso, difícil de abordar, me toca fibras muy profundas porque me duele en el presente. No es un dolor pasado como el de mi madre, es el dolor que está ahora, que se desarrolla cada día. Llorar a un muerto es lo que se espera, lo que se comprende en un duelo. Llorar a un vivo es diferente. Escribir y relatar su historia es mi manera de guardar su memoria.

Cuando era pequeña mis papás viajaban mucho. Muchas veces me llevaban con ellos, pero otras veces me quedaba en la casa de mi abuela. Recuerdo que pasaba mucho tiempo en el cuarto de mi tío porque él trabajaba todo el día, y además, tenía siempre los aparatos electrónicos más actuales y eso me divertía. En esos momentos miraba televisión o escuchaba música y algunas veces llamaba a alguna radio para pedir que pusieran una canción de mi papá. Cuando la oía lloraba, pero no de tristeza necesariamente. Otras veces

me quedaba dormida escuchándolo. Siempre me gustó la música que componía mi papá, pero sobre todo me conmovía mucho. Soñaba en componer como él.

En el trabajo de reconstruir la memoria y de evaluar mi legado en relación con la música veo la necesidad de ir balanceando ambas relaciones, ambos lados, la memoria de mi padre y la de mi madre. Lo que para cada uno significó dedicarse a la música, lo que significaba para ambos que ese legado llegara hacia mí. Mi mamá tenía una comprensión y una sutileza para transmitir el conocimiento sin que lo percibiera como tal y ahora que lo reviso me resulta impresionante. Mi papá tenía otras maneras, menos sutiles, pero no por eso menos válidas. En este legado que veo y escribo me reconozco como hija suya, de ambos Alberto Calleris y Alexandra Santos.

2. Mi padre, Alberto Caleris. Su música, su memoria, sus afectos, su composición, su palabra

Cuando escribo sobre mi padre uso dos maneras de escribir su nombre. La una es con su apellido (nuestro apellido) *Calleris*, y la otra es con su apellido *Caleris*, con una sola “l”, que adoptó como nombre artístico para que no pronunciaran mal su nombre. Siento que sería hacerle poca justicia a nuestros diálogos y a sus historias el tomar únicamente las conversaciones que surgieron a partir de la escritura de esta investigación, porque muchas de estas han sido bajo el formato de entrevistas informales, lo cual intuyo que aumenta un poco la presión y algunas veces dificulta la comunicación. Pero además, hay muchas cosas que mi padre me ha contado a lo largo de los años y que, si bien no podría escribirlo como citas textuales, tengo mucha claridad sobre el contenido de sus historias y me sirven para ilustrar también algo de su historia desde mi mirada. Intentaré hacer un orden semi cronológico que se atraviesa por reflexiones, notas, recuerdos, sobre su historia.

2.1. Un breve recorrido por la historia de mi padre y sus inicios en la música

Sé que la vida de mi padre no fue fácil. Lo intuyo en sus historias, en su tono, en su mirada, en su cuerpo, en su memoria. Intento darle un orden “lógico” o al menos inteligible a sus historias.

Mi papá Alberto Calleris, nació en Cañada Rosquín en la provincia de Santa Fe, Argentina. Me aseguro de preguntarle, porque ahora me doy cuenta de que asumí este hecho, pero sí, lo confirma, nació en Cañada Rosquín, en el hospital. Fue el primer hijo de Orlinda González y Juan Calleris. Siempre cuando hablamos de su papá es el “*nonno*”, pero especificamos que es “mi *nonno*”, porque a su abuelo también le dice “el *nonno*”. Del lado de mi *nonna* (Orlinda) sé muy poco. En sus últimos años, ella me contaba que tenía muchos hermanitos y estaba orgullosa de haberlos criado. Pero no sabía dónde estaban en ese momento y no los había visto hace años. Del lado paterno de mi padre, está el “*nonno*”, “su *nonno*”, el abuelo que llegó en un barco desde Italia (cuando Italia todavía no era Italia) y se quedó en Argentina.

Le pregunto a mi papá si su mamá le cantaba cuando era pequeño. Me dice que no, pero que “el *nonno*” sí, “su *nonno*”. Me canta una canción en piamontés que me cantaba y me enseñaba de pequeña: *il gato en la fornaia la via trè gatin, que tutta la sera quebraia miñín, miñín, miñín*. Me recuerda que su *nonno* llegó de Italia y no hablaba español. Solo su mamá hablaba español. En la casa se hablaba piamontés. Pero mi papá no lo hablaba, solo lo entendía.

Mi papá cuenta una historia: Cuando era pequeño venían algunas bandas al pueblo en el que vivía (Cañada Rosquín) y se armaban bailes. Los niños jugaban entre las sillas por debajo de las piernas de los adultos mientras sonaba la música. Él se quedaba quieto escuchando. Le gusta contar esa historia cuando le preguntan cómo empezó en la música:

Así era mi amor a la música. En marzo es el otoño en Argentina y se hacían los bailes en el barrio San Pedro. Era típico que todos los niños jugaran alrededor de los padres y yo me quedaba viendo la música de la “re, fa, si” (la orquesta). La “re, fa, si” se llamaba [...] y tocaban ellos y la gente bailaba, bailaba como bailan en Argentina. Apenas se mueven (ríe). Y yo me quedaba toda la noche viendo a la orquesta “re, fa, si”, porque había una tarima, era un bloque de cemento, era alta, y ahí tocaba la orquesta. Yo me quedaba toda la noche mirándolos a ellos, porque amaba la música. (Alberto Caleris 2025, entrevista personal).

Le pregunto a mi papá sobre sus primeros acercamientos a la música, me habla de los grupos musicales que tuvo, de su tiempo en Buenos Aires. Intento ir más atrás, al “principio”, intento llegar a lo más antiguo que recuerda.

—Yo: *Me contaste lo de los niños y la orquesta. Y después de eso ¿Empezaste a tocar tú?*

—Papá: *Me fui a Buenos Aires. A los 18 años y medio.*

—Yo: *Pero antes. Antes de eso.*

—Papá: *Y, estuve con muchos grupos. Con los Moscos, Grupo 5.*

—Yo: *¿Y antes de eso?*

—Papá: *Antes de eso no, no. Porque yo empecé tocando muy joven. Éramos los del Alba: El “Cacho Santurión”, el “Negro Mansilla” y yo.*

—Yo: *¿Ahí en Cañada?*

—Papá: *Si, Está la foto ahí. Y después vinieron una sucesión de grupos: Los Moscos, cuando lo reemplacé a León [León Gieco] que se fue a Buenos Aires y el bajista fue del Trébol, que se murió. Y el Hugo también murió, el Hugo Fumero.*

—Yo: *Sí, me acuerdo de que me hablaste de él. Pero, antes de eso. ¿Qué hiciste? Estudiaste guitarra ¿No cierto?*

—Papá: *¡Ah si! Estudié guitarra, estudié mucho tiempo. Estudié música. En las distintas academias, en Pellegrini, en el Trébol.*

—Yo: *Y te acuerdas ¿A qué edad empezaste?*

—Papá: *No, lo que me acuerdo es del cigarrillo. Que empecé a los 10, 11 años.*

—Yo: *¿Y ahí ya tocabas?*

—Papá: *Yo no empecé con la guitarra, yo empecé con el acordeón.*

—Yo: *¿Tenías un acordeón?*

—Papá: *No, pero acordeón y batería. Yo tocaba la batería. Y después le fui a pedir [a un vecino] que me enseñara un poco el manejo de la trompeta. Y el Balladares, sacó la boquilla y me dijo: “hacelo sonar, cuando lo hagás sonar, vení para acá, que yo te enseño”. Y yo soplabo y no me salía y después agarré la guitarra porque era más barata y yo quería cantar. Entonces la guitarra me posibilitaba cantar.*

—Yo: *¿Quién te dio la guitarra?*

—Papá: *Mi vieja. Se ganó la lotería y me compró la guitarra, que me la trajo Fumero de Rosario. Me la trajo de Rosario porque estamos hablando de hace muchos años. Ir a Rosario era algo nuevo. Cuando yo me fui tomé el tren en Cañada y fui a Rosario y de ahí me fui a Buenos Aires. En tren. Claro, en tren. Había trenes a patadas.*

—Yo: *Y ahí entonces con esa guitarra empezaste a estudiar.*

—Papá: *Ahí empecé a estudiar guitarra y la maestra [de la escuela] siempre me miraba y decía: “ahí va a llegar, ahí va a legar” y yo venía corriendo porque estudiaba música y solfeo. Solfeo del viejo: “do, do, do” [hace el gesto de dirección y canta]. Venía corriendo porque ya empezaban las clases en la 268,*

en la escuela, y yo venía corriendo y llegaba justo. Salía de las clases de música y venía corriendo a la escuela.

(Alberto Caleris 2025, entrevista personal)

Mi papá siempre fue un gran guitarrista y me contaba que había estudiado muchos años durante muchas horas al día. También me contaba que todo lo que estudiaba lo transformaba en canciones, porque lo que siempre le gustó más fue componer. Intento preguntarle sobre esto directamente, pero me doy cuenta de que muchas veces pregunto sobre una cosa y él me cuenta sobre otra. Creo que en este proceso también es fundamental entender lo que para él es “importante” contar, así que le digo que lo que sea que quiera contarme está bien.

—Yo: *Tú me contabas, me has contado algunas veces, que lo que estudiabas intentabas usar para componer.*

—Papá: *Claro, yo lo usaba para componer. Me gustaba mucho componer.*

Aquí hago un paréntesis, porque la conversación va hacia otros lugares en el tiempo hasta que pregunto *¿Cómo empezaste a componer?*

—Papá: *¿Cómo empecé a componer? Empecé a componer en Buenos Aires.*

—Yo: *¿No antes? No, porque tú me contaste que hiciste una canción que ganó un concurso. Pero entonces ya componías.*

—Papá: *Ya componía, ya componía. Siempre me gustó componer cosas y cantarlas. Lo más importante de la composición es que una cosa sugiere a la otra. La música sugiere a la letra y la letra sugiere a la música. Y no puedo hacerlo con otra persona, tengo que hacerlo solo. Siempre compuse solo, y con la guitarra*

—Yo: *Y ¿Dónde componías? Cuando componías antes de irte a Buenos Aires*

—Papá: *En mi casa. En la casa vieja que teníamos. Yo me ponía a tocar la guitarra ahí y salían cosas.*

(Alberto Caleris 2025, entrevista personal)

El mismo día en la noche mi papá se acerca y me dice *me acordé de otra cosa*. Intento grabarlo y me pierdo la primera parte de la historia, así que debo pedirle que la repita: *Yo tenía una pieza, mi pieza, y le habíamos hecho en el medio un agujero y ponía un foco ahí. Y el foco iluminaba toda la sala de mi pieza y una noche con el “Negro Mansilla” nos pusimos a tocar la guitarra y amanecimos tocando y era toda la noche. Y el “Narigón” era el que miraba si hacíamos bien las cosas, si tocábamos bien.*

Muchas historias mi papá me las he contado repetidas veces. Son retazos que tengo de su historia, de su vida. Cuando intento poner en orden lo que sé, me doy cuenta

de que hay muchas partes que tengo en blanco. Eso pensaba al intentar reconstruir una parte de su historia con la música. Sé que mi papá en un momento dejó la escuela secundaria para dedicarse a la música, decisión que creo que a lo largo de su vida se cuestionó muchas veces. Sé que su familia, tenía un modo de vida limitado por la economía que sostenía mi abuelo, “mi *nonno*” y, según lo que muchas veces me contó mi papá, había muchas cosas que algunas veces no podían permitirse con estas limitaciones. Cuando mi papá tenía 18 años y medio, se fue a Buenos Aires, para dedicarse a la música. Me contó muchas veces que tuvo momentos muy difíciles en Buenos Aires, él y su amigo *Negro Mansilla* habían ido desde su pueblo natal de Cañada Rosquín. Muchas veces les faltaba incluso la comida. Mi papá una vez me contó que su amigo decidió volver al pueblo, pero que él decidió “aguantar”. Fue en Buenos Aires que hizo parte del grupo *Siripo*, que fue formado por su amigo Modesto López a quien llama siempre *El Gallego* y fue con ese grupo con quienes salió por primera vez del país y en su segunda gira llegó a Ecuador.

2.2. Mi padre, mi historia, la composición, los afectos

Durante esta investigación el concepto de *afectos* tuvo algunos giros inesperados en mi experiencia personal y afectiva. Pienso que parte de la profundidad en una investigación tiene que ver con el *dejarse afectar*, contrario a aquello que desde las ciencias sociales tradicionalmente se ha cuestionado como *falta de objetividad* en una investigación que exigiría una supuesta distancia crítica. En esta experiencia de escritura, en la que he revisitado mi lugar de enunciación para escribir sobre la composición musical, me encuentro con mi propia historia ligada a la música, la relación que tengo con mi padre a través de la música y la relación que tuve con mi madre también.

Suely Rolnik (2019) propone el espacio del afecto como algo que va *más allá* de la simple emoción o de lo que tradicionalmente se ha relacionado con *el cariño* y la *emoción*. No deja sin embargo de lado estas cualidades del afecto, pero propone al afecto como una *potencia* una *emoción vital* que tiene que ver con el verbo *afectar* aquello que “perturba, sacude, perturba, toca, alcanza”. Las entrevistas con mi padre atraviesan para mí todos estos verbos. Digo *para mí*, porque a mí me atraviesan y a mí me *sacuden* y *perturban* de una manera que me mueven en lo profundo. Entrando a este espacio de lo afectivo creo llegar a un vínculo, que Rolnik ha descrito como *aprehender* al *l*x *otrx*. A

través de este espacio de lo afectivo, genero un vínculo con mi papá. No es un vínculo reciente, porque me parece que ha estado presente mucho tiempo, pero la posibilidad de retomar este vínculo a través de la palabra es muy valiosa. Además, porque tiene que ver con la palabra que habla de la experiencia musical.

Mi historia está muy atravesada por los vínculos creados en la música y a través de los afectos. Como plantea Saraceni, el legado y la memoria son piezas en construcción y reconstrucción constante. Desde el propio lugar, una toma aquello que conoce, que escuchó, que preguntó y otra parte quizás la dibuja, la *colorea*, la inventa para llenar los vacíos que no conoce. Gabriela Wiener en *Huaco retrato*, propone esta reconstrucción al encontrarse con los vacíos en la historia de su abuela paterna y así inventa, imagina, *colorea* su historia.

Mi mamá hablaba mucho conmigo, me contaba muchas cosas sobre su vida, su niñez. Yo le hacía muchas preguntas, pero creo que no llegué a preguntarle mucho por la música. Recuerdo que me contaba, que cuando era pequeña le gustaba mucho cantar, y que sus primos le daban una moneda de un sucre para que les cantara alguna canción “como si fuera una rocola” me decía. Mi papá me ha contado algunas historias también y en este trabajo de reconstruir la memoria, he tenido la oportunidad de preguntarle algunos detalles, partes en el tiempo que quisiera llenar con su propia memoria. Como mencioné antes, mucho de lo que le pregunto a veces tiene respuestas que no son las que espero recibir y en este trabajo de hilar su memoria con la historia que intento contar, me doy cuenta de que escuchar lo que me quiera contar es igual de importante.

Siento que componer es un lenguaje que me une a mi papá, crea un puente. Nunca hemos compuesto juntos, aunque no deshecho que en algún momento haya esa posibilidad. Lo que intuía desde pequeña, es que a través de la composición mi papá lograba expresar mucho más de lo que era capaz de transmitir en su palabra hablada. Cuando yo nací mi papá me compuso una canción que se llama *Romina*, como mi nombre: *Quise darte la miel de eucaliptos, el olor a uvas de las viñas. Quise darte flores, primaveras, pero solo pude darte vida.* Hay una grabación que ahora recuerdo y no sé dónde está, en la que mi mamá y mi papá cantan juntos esta canción y en el fondo se escucha mi voz de bebé al principio de la canción. Siempre me hizo llorar esta canción. Recuerdo que una vez cuando estaba en segundo grado de primaria, una profesora pidió a los padres y madres que le hicieran una carta a sus hijos e hijas. Mi papá en vez de una carta me dio escrita la letra de esa canción. Lo sentí en ese momento como un regalo único, como un lenguaje secreto que los demás no iban a poder entender.

De mi diario de campo, el 16 de agosto de 2025:

Ayer estuve con una persona con quien mi papá habla mucho y esta persona me decía que en una generación como la de mi papá, el poner los sentimientos en palabras resultaba casi imposible o por lo menos en un contexto cultural y social era algo muy poco habitual. Me decía también que pensaba que la música era el lenguaje a través del cual mi papá se expresaba. Entonces yo pensaba que no se trata solamente de la ejecución sino también y sobre todo de la composición.

Estamos comiendo arepas un sábado al mediodía, y empiezo a contarle a mi papá sobre esta conversación que tuve. Intento explicarle sobre la tesis y el tema de los afectos, la expresión ligada a la composición. Así surge el tema de las generaciones, le digo que creo que, en su generación, resultaba difícil hablar en general, y en particular hablar de lo que uno sentía. Veo que me escucha atentamente, interesado, como si le hubiera dicho algo muy importante. Me dice que sí, que así es (y así era) y de pronto recuerda a su mamá, mi nonna, “la nonna”.

—Papá: *La nonna. Siempre lloraba. Y no sé porque lloraba. No me dijo nunca por qué lloraba. No sé por qué lloraba. Nunca supe. Y mi hermana tampoco sabía.*

—Yo: *y el nonno?*

—Papá: *¿Qué? ¿Qué tiene que ver?*

—Yo: *O sea dígo el nonno ¿Cómo era en la expresión? En el hablar.*

—Papá: *Eh ¿Mi papá?*

—Yo: *Sí, o sea mí nonno*

—Papá: *Ehh, normal. Hablaba fuerte. Barullo le decían. Le puso el Migue. No me acuerdo el nombre. Y hablaba fuerte, pero hablaba. Hablaba siempre. Yo tengo la escuela de él.*

Yo me acuerdo de él, que me llevaba, mi viejo me llevaba en una frazada y en la cocina, era la época en la que fumaban todos, todos fumaban y los niños recibían el humo. Me sentaba ahí y me daba mate, supongo que me daba mate. La cocina era a leña, en la casa vieja. Pero hablaba, mi viejo hablaba, hablaba fuerte.

—Yo: *¿Te hablaba a tí?*

—Papá: *No, no. Hablaba fuerte. Hablaba fuerte*

—Yo: *Lo de la cobija (frazada) o sea eras chíquito sí te envolvía en una cobija, es un recuerdo antiguo.*

—Papá: *Si, yo me acuerdo de que me llevaba a la cocina y me llevaba y me tenía ahí con él. Pero lo que más recuerdo es lo de mi vieja llorando. No sé por qué lloraba.*

—Yo: *¿Y le preguntaste?*

—Papá: *No. Nunca le pregunté.*

Intento ahora volver al tema de la composición y los afectos

—Yo: *Bueno entonces, la conversación iba por el lado de la música, pero de la composición. Entonces estaba viendo cuando hay la falta o la dificultad de poner en palabra lo que uno siente. La composición digamos es una manera de exteriorizar, de sacar. De que no se quede como comprimido adentro.*

—Papá: *Para mí la composición fue siempre una manera de expresión.*

(Alberto Caleris 2025, entrevista personal)

Me cuenta una anécdota a continuación, que me da una excusa para contar una parte de su vida y profesión. No sé con exactitud en qué momento, pero según mis cálculos alrededor del tiempo en que mi mamá supo que estaba embarazada de mí, mis papás crearon un proyecto que se llamó *Caravana para la vida*. Era un proyecto de comunicación a través del arte en el que formaban diferentes grupos de artistas y viajaban con montajes escénicos a lugares que en ese momento eran muy remotos en el país (algunos aún lo son). Este proyecto comenzó a través de una alianza con UNICEF, en conjunto con una amiga cercana a quién mi papá llama *Cony*, quién en ese momento estaba a cargo de supervisarlos. Uno de estos proyectos fue en el desierto de Tixán, en la parroquia de Columbe.

—Papá: *Tengo una anécdota, sobre los chicos de Tixán. No sabía cómo decirle a la Cony que no aprendían. Y le hice una canción a la Cony, y la Conny la escuchó y dijo: “Eso es lo que pasa con los niños de Tixán.”*

—Yo: *¿Eso es lo de los niños de Columbe?*

—Papá: *De Tixán*

—Yo: *Pero es la canción que dice [canto] Que los niños de Columbe, ya no quieren estudiar*

—Papá: *Y cuando le hice la canción entendieron. Entendieron lo que pasaba.*

Seguimos cantando la canción y tratando de acordarnos de las partes y la letra. *Una estrella bajó triste en el desierto de Tixán (...)*. Le pregunto a mi papá si tiene la

canción grabada, me responde que no. Seguramente está grabada en algún lado.(Alberto Caleris 2025, entrevista personal)

Creo que mi relación con la música empieza antes de nacer, desde la relación de mis papás. Fue la música lo que los acercó en un primer momento, cuando se conocieron compartiendo un escenario. Tengo vagos recuerdos de cuando grabé la canción que mi papá me compuso y que lleva mi nombre, o quizás son recuerdos de recuerdos, debo haber tenido como máximo un año. Recuerdo una sala en la que vivíamos en el redondel de la Floresta, y mi papá tratando de grabar mi voz con una grabadora. En la grabación de esa canción se oye mi voz en algunos momentos. Pero también creo que una gran parte de mi conexión con la música y lo afectivo tiene que ver con el arrullo y pienso que este es un lugar común a muchas personas que han tenido la suerte de escuchar las voces de sus mayores al ser pequeñxs.

Mi papá tiene el recuerdo de este *arrullo* que no viene de su madre, sino de su abuelo paterno, y es un recuerdo que llega en otro idioma, un idioma que no habla: el piamontés. Curiosamente, los únicos *arrullos* o canciones que recuerdo que mi papá me cantara eran estas dos canciones en piamontés que su abuelo le cantaba a él. La una que he citado en el anterior acépite y la otra que comenzaba con “*mia mamma voi que file mi pospafile..*”. Además, me parece interesante que cuando le pregunto a mi papá sobre su vínculo con su mamá en el “arrullo”, el recuerda solo las canciones que le cantaba su abuelo.

El *arrullo* es un espacio musical que se vincula íntimamente con el afecto. El afecto entendido en toda su amplitud como concepto y palabra. Mi mamá me cantaba cuando era pequeña y tengo en mi recuerdo muy marcado el momento en el que me arrullaba para dormir. Se acostaba a mi lado y cantaba con una voz que recuerdo que era distinta a la que usaba para cantar en público. Era una voz que yo consideraba más dulce, o suave. Creo que este espacio de vínculo es uno que acerca a muchas personas con su lengua, con sus madres, padres, abuelos, abuelas o quien sea que hubiese estado cerca en la crianza, para quienes tuvimos el privilegio de tener cuidadorxs en la infancia.

Yo recuerdo que mi abuela materna me arrullaba y mi abuelo materno también me cantaba una canción que decía: *Estaba la pájara pinta, sentadita en su verde limón, con el pico le coge a la rama, con la rama le coge a la flor [...]*. Este gesto en el arrullo genera un vínculo a través de las generaciones, que en el caso de mi papá, lo conecta con su abuelo, es un lenguaje que los acerca cuando el lenguaje que hablan los mantiene

separados. Mi papá dice que él nunca habló piamontés, ese era el dialecto que se hablaba en su casa, lo hablaba su abuelo y lo hablaba su papá, pero no lo hablaban mi abuela ni él. Sin embargo, me ha contado siempre que él entendía todo cuando hablaban en piamontés. Me pregunto siempre lo que eso debía implicar en las palabras y los silencios. Él escuchaba y entendía un idioma, o como él lo llamaba siempre “dialecto”, pero no era capaz de hablarlo. Digo “no era capaz”, entendiendo que quizás si lo intentaba podía hacerlo, pero de cierta manera la construcción en la que vivía no permitía que él lo hablara. Por otro lado, su abuelo “su *nonno*”, no hablaba español, así que este vínculo a través de las canciones que él le enseñaba y que mi papá recuerda de memoria (además con su significado palabra por palabra) debían ser momentos, interacciones en las que la música les permitía tener un vínculo y un acercamiento que de otra manera no era posible. Creo que de cierta manera esta era una construcción de un “lugar común” a través del espacio que se generaba en la canción cantada, en la música. Recuerdo que cuando era pequeña mi papá quería que yo aprendiera estas canciones, me las cantaba y luego me hacía repetirlas para que las aprendiera de memoria.

En este aspecto, el espacio afectivo en mi historia, atravesada por la música, tiene algunas ramas. Hace pocos meses mi papá me pidió que lo acompañara en un concierto que iba a dar para la parroquia de Alangasí. No era la primera vez que íbamos a hacer un concierto juntos, pero hacía mucho tiempo que no nos sentábamos a compartir en el espacio musical. Haciendo justicia a lo que he propuesto en el principio de este capítulo y mi posicionalidad desde el afecto, creo que es importante brindar un poco de contexto sobre mi relación en la música con mi padre y quizás mi relación con la música en general, atravesada por la relación con mi padre.

Empecé a cantar con mi papá cuando tenía 4 años. Mi papá me invitó a cantar con él la canción *Manuelita* de María Elena Walsh y me pregunto ahora si tal vez esto pasó a través de una conversación previa con mi mamá. Supongo que sí, ahora imagino que seguramente él le preguntó a mi mamá que canción podría aprenderme o que canción ya sabía. No lo sé y al preguntarle a mi papá me dice que tampoco se acuerda si la canción me la enseñó él o me la enseñó mi mamá. Lo que sí recuerdo es cantarla en el escenario al lado de mi papá. Era un festival al que lo habían invitado a tocar en Italia durante navidad y había muchxs niñxs en el público, recuerdo que me miraban.

El siguiente recuerdo que tengo, con un gran salto en el tiempo es cuando tenía alrededor de 6 o 7 años y mi papá compuso una canción que se llama *Acurrucaditos*. Me dijo que la había compuesto especialmente para que yo la cantara y de este proceso sí

recuerdo que me la enseñaba. La verdad es que el recuerdo que tengo más presente de ese proceso es cuando en un momento me confundía sobre la letra. La canción decía *Acurrucaditos en un banco verde, bajo el cielo blanco allá por Bogotá (...)*, y yo en un momento me confundí y la canté diciendo *Acurrucaditos en un banco verde, bajo el cielo blanco allá por **Cumbayá** (...)*. Me pasó una vez y luego cada vez que repetía esa parte me confundía y me empezó a causar risa porque no podía dejar de confundirme. Recuerdo que mi papá se enojó en ese momento y me dijo que la canción cambiaba completamente de significado y que no la podía cantar así y creo que ese fue el final de ese ensayo. Supongo que después de alguna manera dejé de equivocarme, pero el recuerdo que tengo de esa interacción tiene más que ver con una distancia que con un acercamiento. El acercamiento desde lo afectivo que ese recuerdo me produce no es desde el afecto del cariño, sino quizás desde el miedo o desde la fragilidad. Pero creo que es igualmente valioso, porque justamente lo que estoy planteando en esta investigación tiene que ver con los vínculos, y estos vínculos se construyen de maneras diversas. Algunos desde memorias, lugares o espacios que son agradables y otros que son dolorosos.

Julia Kristeva (1988) nombra este espacio de fragilidad como *lo abyecto* para hablar del afecto que nos confronta con lo crudo, aquello que incomoda y que por tanto propone Kristeva, nos lleva a la profundidad del ser. La historia de mi papá y nuestro vínculo en la música y en la vida tiene mucho de *abyecto*. Supongo que en diferentes niveles y maneras, la relación con un padre, madre o familiar que es cercano, tiene sus giros y complejidades. La mía es una historia en la que la música fue siempre un elemento presente e impalpable, pero no poco complejo. Entrar de manera conjunta a un espacio de fragilidad es un reto importante y suscita muchas emociones, y en nuestro caso entrar a ese espacio creo que estuvo también siempre vinculado a entrar en la fragilidad del dolor que nos causaba y todavía nos causa la pérdida de mi madre. Pero quiero creer que también nos permite acceder a un vínculo especial, único, *nuestro*, así como son todos los vínculos.

Entonces, retomando la anécdota sobre el concierto al que mi papá me pidió que lo acompañara, nos reunimos después de mucho tiempo de no haberlo hecho, a ensayar juntos. Yo propuse que fuera en el estudio de su casa y cada vez que empezábamos prendía una vela, como un acto simbólico o ritual mío, poniendo en silencio una intención de que pudiéramos hacer el ensayo en paz. Y en este compartir de algunos ensayos que tuvimos, aunque el concierto finalmente se canceló, tuve muy presente el vínculo, el espacio afectivo y de fragilidad al que estábamos entrando. Lloré algunas veces cuando

ensayábamos. Las canciones que compone mi papá me conmueven mucho y cuando las canto me dan muchas veces ganas de llorar. Creo que había algo distinto en nuestra interacción y en nuestro vínculo, que se reflejaba en la interacción en la música. Sentía que de cierta manera los roles estaban moviéndose un poco, como en el ciclo vital también lo han estado haciendo. Mientras mi papá tiene más años, el vínculo de cuidado empieza a moverse en la dirección opuesta y me parecía percibir atisbos de ese cambio de dirección en la relación atravesada por la música.

Para mi papá, la música y la composición son elementos esenciales de expresión. Me lo dice de manera textual y lo ilustra cuando me cuenta la anécdota sobre la canción que compuso cuando trabajaba en su proyecto con UNICEF, para transmitir a las directivas del proyecto, que él veía a “los niños de Columbe” en una situación precaria con relación a la educación en el lugar que habían visitado. Este es su ejemplo cuando le pregunto sobre la expresión a través de la composición, pero creo que a lo largo de las entrevistas que le hago, esto se intuye también de maneras más sutiles. Pero sobre todo, lo intuyo al escuchar sus canciones. Quizás es eso lo que me lleva a escribir y hablar sobre esto, quizás eso es lo que me lleva a querer componer también.

Las canciones de mi papá me ayudaron siempre a entenderlo mejor. O quizás debo decir a entenderlo “punto”. También lograban llevarme a un espacio de empatía que se relaciona con lo que Rolnik llama *aprehender* a lx otrx desde el afecto y como *pulsión*. Rolnik llama a este *vínculo* lo *extrapersonal* y lo *extrasensorial*, ya que propone que en el espacio del afecto se genera una sensibilidad compartida que atraviesa lo corporal y que traspasa la simple *percepción*. Para mí esta empatía y vínculo con lx otrx, se ilustra de una manera cristalina en la relación que nos atraviesa con y por la música al entablar la relación con mi padre.

3. Canciones colectivas

La propuesta inicial que hice para el trabajo de campo de esta investigación fue reunir a un grupo de personas (en primera instancia no había determinado edades ni género), con quienes pudiera hacer un trabajo de composición colectiva de canciones. La premisa que propuse como primera y fundamental, es que estas personas no tuvieran necesariamente un conocimiento musical previo (aunque si lo tenían esto no era un impedimento), pero sobre todo me interesaba que no fuera una convocatoria exclusiva

para músicxs o cantantxs, sino que fuera un grupo que pudiera aprender desde cero conceptos musicales básicos, para poder aplicarlos a la composición de canciones. Me pareció que proponer una herramienta para trabajar con diversos grupos, que no tuvieran una experiencia musical previa, permitiría que ésta fuese mayormente aplicable a diversos contextos.

3.1. El grupo, lxs jóvenxs, nuestras sesiones de composición colectiva

Me propuse como objetivo lograr componer 2 canciones con una estructura simple: versos, coro y/o puente, en un lapso de 8 sesiones. Cada sesión sería de 2 horas. Pensé, quizás de manera intuitiva, con relación a la experiencia que tengo en la docencia de música, que éste era un tiempo prudente para lograrlo, pero que también permitiría llevar un ritmo de trabajo en el cual se pudiera dar el espacio que consideraba necesario a explorar de manera distendida actividades que consideré importantes para acceder a lo que llamé *el espacio de los afectos* y el *espacio creativo*.

Empezaré esta sección relatando un poco lo que fue el proceso con el trabajo de campo que hice con el grupo que escogí o que me escogió. Comienzo en la fase de reclutar al grupo, que fue realmente un reto, porque en un principio había pensado enfocarlo a trabajar con mujeres y después, en función de lo que se estaba necesitando dentro de los espacios que se abrieron, decidí hacer un trabajo con adolescentes de diversas identidades sexo genéricas.

En cierto momento, había considerado hacer un trabajo con mujeres adolescentes, en base a la experiencia previa que había tenido en una consultoría que hice en 2015 con Plan Internacional, en la que trabajé con niñas y adolescentes, entre las cuales muchas venían de situaciones de diversos tipos de violencia doméstica. Esto finalmente no fue posible porque las fechas en que esta organización me proponía hacer los talleres se cruzaban con horarios de clase, así que tuve que optar por otra opción.

Llevaba algún tiempo participando en las reuniones mensuales de la K'oa y challa (un ritual andino originario de Bolivia) que organiza la líder y activista Avelina Rogel, quien es también la fundadora de la organización Madre Sabia, y en una de estas reuniones surgió como tema central la necesidad de generar un espacio que fuese pensado para lxs jóvenxs adolescentes. Yo había sentido hace algún tiempo el interés de acercarme a trabajar con estas edades a través de una academia de música en la que estaba trabajando, pero por diversas razones mi propuesta no había logrado concretarse. Me

pareció entonces un buen momento para tomar esta necesidad que se estaba proponiendo desde el espacio comunitario de la K'oa y challa y acercarlo al trabajo que estaba proponiendo en mi tesis sobre la composición musical como una práctica colectiva.

La convocatoria se hizo desde la organización Madre Sabia dirigida por Avelina Rogel y se planteó como un taller abierto. Me pidieron que hiciera el afiche (figura 1), lo cual me permitió ya en primera instancia, hacer una suerte de aterrizaje y resumen de lo que estaba proponiendo para los talleres en su estructura interna.

Lo llamé *Creemos canciones cantando*, porque me parecía que el nombre *Canciones colectivas* no se iba a entender lo suficientemente bien en un texto tan corto. Luego, respondiendo a la pregunta ¿Qué vamos a hacer? diría que prácticamente resumí el trabajo de campo en cinco líneas: creación en grupo, composición de canciones, jugar con la música para crear, usar nuestra voz, conocernos y divertirnos con nuestra voz.



Figura 1. Afiche de difusión para la convocatoria del trabajo de campo
Elaboración propia

Era importante para mí destacar desde la convocatoria que estaba proponiendo un espacio en el que se buscaba experimentar y jugar. Esto no tuvo mucho que ver con las

edades a las que se convocaba, sino como parte de la premisa en el trabajo grupal y de la herramienta que estaba proponiendo. Además, hacer un énfasis en “conocernos y divertirnos” tiene que ver también con lo que planteé sobre la exploración de los afectos, la exploración de los vínculos a través de la creación colectiva. Cuando hice este afiche estaba pensando en cómo lo recibirían lxs padres, madres y representatnxs, pero también en qué iban a percibir lxs jóvenxs.

Otro detalle que consideré importante es que mi rol en estas sesiones no buscaba ser el de *profesora*, aunque como mencionaré más adelante si llegaba a ser percibida de esa manera por lxs adolescentxs, pero quise de todas formas hacer un pequeño énfasis sobre esto en la convocatoria escribiendo mi rol como *acompañante* en el proceso.

El grupo finalmente resultó ser de 8 chicxs entre 12 y 17 años. Tres de ellas se identifican como mujeres, cuatro se identifican como hombres y unx como no binarix. Fueron convocadxs a través de la red de conocidxs cercanxs a Madre Sabia, pero luego se extendió también la convocatoria hacia lxs habitantxs de la Comuna Leopoldo Chávez. Fue en la casa comunal de esta comuna en la que se llevaron a cabo los 8 encuentros entre marzo, abril y mayo de 2025.

El criterio principal que socialicé con lxs participantxs el primer día de nuestro encuentro, fue que participaran de manera voluntaria y únicamente si realmente querían hacerlo. Este criterio tuvo que ver específicamente con las edades con las que iba a trabajar, porque supuse (y luego confirmé esa suposición) que algunxs o muchxs estarían ahí porque sus padres, madres o representatxs lxs habrían llevado independientemente de si ellxs querían o no estar ahí. Esto resultó ser un muy buen filtro, porque a la segunda sesión algunxs no asistieron y quienes sí asistieron lo hicieron sabiendo el trabajo que queríamos hacer y sabiendo también que no era una obligación estar ahí. Es a partir de esa segunda sesión en la cual tomo en cuenta el grupo que se formó con lxs 8 participantes.

3.2. Improvisación, juego y memorias, como herramientas para acceder al espacio afectivo

La improvisación es uno de los elementos a través de los cuales decidí trabajar para acceder a lo que llamé *el espacio creativo*. Pensé en este caso que el nivel de complejidad debía ser acorde al grupo, así que usamos una progresión de acordes muy simple como I-V-I o incluso un solo acorde tocado en un arpeggio en la guitarra. El ejercicio de improvisación funcionaba de una manera muy simple. En el orden en el que

estábamos sentadxs, yo proponía una melodía como si fuese una *pregunta* y proponía que cada unx cantara una *respuesta*. Las premisas podían variar ligeramente, por ejemplo, en algunos casos les pedía que cada unx pensara en una vocal para la melodía que iba a cantar, o en otros casos todxs usábamos la misma vocal para el ejercicio.

La mayoría de los ejercicios que propuse se hacían en círculo. El espacio en el que estábamos tenía algunas mesas y sillas, pero encontré en la parte posterior de la sala unas esponjas rectangulares que habían sido donadas por Madre Sabia y me pareció que sentarnos en el piso formando un círculo con esas esponjas iba a funcionar como una manera de sentirnos más cerca entre todxs. Creo que estos elementos, que toman en cuenta el espacio, su flujo y la manera de organizarlos, pese a las limitaciones que pueda haber, son fundamentales metodológicamente porque funcionan como una manera de aproximar a las personas desde la corporalidad de maneras sutiles, pero que en la práctica resultan muy evidentes. “*Esta vez puse unas esponjas en el piso para sentarnos, creo que esa cercanía física sin la distancia de la individualidad de las sillas ayudó a que la dinámica fluyera mejor en general*” (Diario de campo, 15 de marzo 2025).

Usé algunas combinaciones de herramientas metodológicas, entre las que destaco un ejercicio propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui, en *Sociología de la imagen*, que me inspiró mucho porque evocaba a un espacio de la memoria, el cuál es uno de los territorios comunes dentro de la consciencia de muchos individuxs que considero muy ligados a los afectos. Cusicanqui (2015, 8) reflexiona sobre cómo la sociología de la imagen funciona como un “invernadero de experimentación pedagógica”, al ser una herramienta a través de la cual es posible explorar inquietudes “diversas y marginales”. Relaciono este concepto con la búsqueda de usar la composición musical, para abordar temáticas, problemáticas y diversas visiones del mundo con personas de campos de estudio o de conocimiento diversos. La autora sostiene que existe una relación entre la narración visual y el texto escrito “[...]la mirada exige muchas veces un tránsito por la palabra y la escritura” (Cusicanqui 2015, 22). Para ilustrar pedagógicamente esta afirmación, propone un ejercicio que ha realizado con estudiantes universitarios en La Paz, en el cual les pide que visualicen su memoria más antigua y un sueño reciente que recuerden con claridad y luego escriban un texto narrando estas dos visualizaciones. A través de este ejercicio pretende alcanzar una “integralidad de la experiencia del habitar” en la cual los sentidos mentales y corporales se entrelazan y se tejen en un “todo indisoluble”, experiencia que la autora plantea como parte de la “descolonización de la mirada” (Cusicanqui 2015, 23).

Tomo este ejemplo como una herramienta metodológica sumamente valiosa. No solo el ejercicio en sí, sino también el planteamiento de evocar lo íntimo y lo afectivo a través de experiencias que evocan lo sensorial y poder traducirlo a un texto. En el campo de la composición musical, específicamente al trabajar con letras de canciones escritas, es muy valioso contar con herramientas que permitan acceder a este espacio afectivo y a la memoria, para poder narrar desde ese espacio.

Tomando de base este ejercicio, propuse a lxs jóvenxs que pensarán en el primer recuerdo que tenían donde se hubieran sentido felices y que luego lo escribieran. “*Les pedí que cierren los ojos y piensen en un recuerdo feliz, el primero que tengan en sus vidas*” (Diario de campo, 15 de marzo de 2025). Luego de hacer este ejercicio, les pregunté si querían compartir con el resto lo que habían escrito y todxs estuvieron dispuestxs a hacerlo. “*Muchos recuerdos felices tenían que ver con parientes cercanos o relaciones afectivas con amigos y amigas*”. (Diario de campo, 28 de marzo de 2025). Arún por ejemplo, recordaba: “*la primera vez que caminé con mi abuelita*”; su hermana Sara, recordaba también a sus abuelos: “*Cuando cumplí cuatro años y estaba con mis dos abuelitos y cuando tenía un año y fui donde mi abuela*”. Irene habla también de su abuelo: “*Estaba en Bolivia con mi abuelito y me leía cuentos en la hamaca a los cuatro años*”. Carolina cuenta un recuerdo con su padre un poco más tardío: “*Mi papá me llevaba al parque a montar bicicleta cuando tenía siete, ocho años*”. Algunxs me dicen que les resulta difícil acceder a una memoria feliz del pasado lejano y nos cuentan memorias felices más recientes. Tomás cuenta: “*Cuando jugamos atrapadas chinas en el parque*”, Alex cuenta un recuerdo reciente de la semana anterior: “*Estaba en el colegio con mis amigas y nos reíamos*”. Simón toma también un recuerdo reciente: “*Nos fuimos a un campamento con mi hermano y construimos un carrito*”. Al terminar la ronda me miran y varixs me preguntan: *¿Y usted?* Les cuento lo que había escrito: “*Creo que era mi cumpleaños de tres y me regalaban un anillo que brillaba*.” (Diario de campo 15 de marzo de 2025).

Este ejercicio lo llevamos luego a una narración a través de una variación del juego de manos *Mesú* (*Mesú tap, tap, tap, mesu tap, tap, tap*). Les propongo reunirnos en parejas y combinar ambos relatos en una letra, mientras se inventaba un patrón rítmico que acompañara la narración verbal. El resultado fueron algunas historias combinadas en una melodía estática que seguía predominantemente variaciones rítmicas de acuerdo a los movimientos de las manos, algo muy similar al movimiento melódico de la versión original del juego de manos *Mesú*. Ese día el grupo estaba en un número impar así que

participé en la actividad como pareja de Sara y juntamos su historia de la bicicleta con la mía del anillo. Nuestro juego quedó así:

*En el parque (tap,tap,tap), con mi papá (tap, tap, tap)
Fui a montar (tap, tap, tap) bicicleta (tap, tap, tap)
Me compraron un anillo
y un vestido de color
El anillo era brillante
Y radiante como el sol
(Diario de campo, 15 de marzo de 2025)*

La evocación de la memoria dio pie también a la exploración de ciertos elementos del espacio afectivo. En algunas sesiones les pregunté por ejemplo *¿Qué me enoja?* Y de igual manera tomamos un momento para pensar y escribir. Luego compartimos lo que cada unx había escrito. Podía ser una explicación o lectura de lo escrito o decir solo una palabra. Este detalle lo pensé también en función de las edades con las que estaba trabajando. Había imaginado que muchxs no querrían compartir lo que habían escrito o que podían sentirse avergonzadx de hablar frente al grupo, entonces pensé en una opción intermedia para que la opción no fuese únicamente compartir o no compartir, sino que pudieran escoger entre contarnos, leernos o decir una sola palabra. Esto funcionó bastante bien porque creo que permitió que algunxs de lxs jóvenxs pudieran decir algo, cuando en otra situación quizás no lo hubieran hecho. En uno de los casos por ejemplo con Simón, cuando compartió su palabra eso abrió la puerta a que nos contara el relato completo. Algunas de las respuestas a la pregunta *¿Qué me enoja?* fueron: *“Que la gente sea intensa”, “Las trampas”, “No comer”, “Que me obliguen a hacer cosas que no deseo”, “Las mentiras”, “la escuela”, “Que sean ignorantes”*. (Diario de campo, 1 de marzo de 2025). *Me sorprenden algunas respuestas. Simón me dice; me enoja que “sean intensos”, cuando más tarde pregunto ¿Qué significa esto? Me responde que significa que no le gusta que le molesten*. (Diario de campo, 11 de marzo de 2025)

Combinando ambos elementos entre lo verbal y la descripción en palabras y la improvisación melódica, seguimos con la improvisación sobre una base armónica que fue, al igual que la anterior, bastante simple y añadimos el elemento de armar una frase o poner una palabra que estuviera acompañada por una melodía. En dos ocasiones lo que hice fue pedirles que pensáramos en un tema que guiara la improvisación. Una de estas veces, la primera en la que hicimos el ejercicio coincidió con el día en el que habíamos hablado sobre lo que nos enoja y algunxs sugirieron que el tema central fuera “la mentira”. Empecé el ejercicio con una progresión de acordes muy simple entre Do y Sol mayores y

propuse una frase melódica diciendo únicamente: *“la mentira”*. De esta manera hicimos una ronda en la que yo repetía “la mentira” como a manera de pregunta y cada unx respondía con una frase. Algunas de las respuestas a esta frase fueron: *“la mentira me mata”*, *“me abruma”*, *“destroza la amistad”*, *“desconfianza”*. Estas palabras y frases fueron la base que usamos para la construcción posterior de esta canción. Hicimos algunos cambios en las frases iniciales que a lo largo de las sesiones fueron sugeridos por ellxs. En este aspecto mi rol fue principalmente de acompañamiento, pero en ciertas instancias sentí la necesidad de establecer algunos límites. Por ejemplo, cuando cambiamos ciertas partes de las frases que ya habíamos armado, proponía que el cambio sucediera hasta cierto punto y durante cierto tiempo de deliberación. Luego les pedía que tomáramos una decisión final sobre lo que iba a quedar establecido en la forma o letra de las canciones.

De esta manera surgió entonces la primera estrofa de la primera canción:

*La mentira me daña
y afecta la vida
La mentira me abruma
Y destroza la amistad*

Al final de la sesión en la que creamos la primera parte de la primera canción, después titulada “La mentira”, les pregunté *¿Qué se llevan de la sesión de hoy?* O en una palabra *¿Cómo se sienten?* Las respuestas fueron: *“bien”*, *“hermosa”*, *“feliz”*, *“very good”*, *“emocionada”*, *“normal”*, *“bien”*. Algo que rescato sobre estas experiencias es la posibilidad de obtener respuestas honestas de lxs jóvenes, lo que me lleva a pensar, con mucho agrado, que se sentían de cierta manera *segurxs* y en confianza de decir lo que pensaban o sentían, sin importar demasiado lo que yo pudiera pensar. Esta comodidad me parece fundamental cuando buscamos acceder a un lugar de creación colectiva.

Cada sesión que tenemos, la inicio con alguna actividad o juego sencillo en el que estemos de pie y en círculo haciendo un movimiento sencillo con el cuerpo, como aplaudir, mover los pies o decir una palabra u onomatopeya. Me doy cuenta a lo largo de las sesiones, que este inicio ayuda a centrar la atención en el espacio y en el grupo. Cuando en una sesión no lo hago, observo que la atención se dispersa un poco en las primeras actividades. El primer día de sesión fue el primero de marzo de 2025. Decidí empezar con una actividad en la que cada unx dice su nombre y hace un movimiento con el cuerpo, y luego todxs lo tenemos que repetir. *“Había dudado sobre empezar con la dinámica de los nombres, porque pensé que podía parecerles muy infantil, pero les gustó”*

(Diario de campo, 11 de marzo de 2025). En nuestra sexta sesión me doy cuenta de que esta dinámica se ha vuelto una parte importante del flujo de las sesiones: *“En un momento al principio consideré entrar directo al trabajo de los temas, pero creo que funciona empezar con algo más que permita sintonizarnos o ponernos en la misma atención. Incluso creo que solo el hecho de pararnos influye.”* (Diario de campo, 10 de mayo de 2025)

Algunas veces me he preguntado sobre cómo acceder a un espacio vulnerable de manera colectiva. Creo que una parte importante de esta investigación tiene que ver con esa búsqueda. No solo con el permitirme acceder a ese “espacio creativo” en mí misma, sino hacerlo con un grupo, de manera colectiva. Proponer la investigación a manera de una herramienta, me permite preguntarme sobre el *cómo*, aunque pienso que, en el espacio de los afectos, lo vulnerable, lo creativo, este *cómo* resulta difícil de esquematizar en una fórmula. Lo que un día funciona, puede no funcionar al siguiente. Justo en la mitad de las sesiones, la sesión número 4, el día 5 de abril de 2025, observé algo que me pareció esencial en esta búsqueda:

Hicimos el ejercicio de acostarnos, respirar y hacer “mm” mientras estábamos acostados. Irene y algunxs otrxs estaban aliviadxs de acostarse. Cuando nos levantamos les dije que hiciéramos un círculo, y les dije que me sentía muy cansada. Fue bueno decirles como me sentía porque supongo que igual de alguna manera lo percibían o por lo menos veían que algo estaba distinto en la guianza que estaba haciendo. En ese momento varixs me dijeron que también estaban cansados y les pregunté en ronda a cada unx porqué o si es que estaban o no cansadxs (...) En general he tenido actividades en las que les pregunto en círculo sobre algo que permita abrir un diálogo o expresar de forma sutil los afectos. Esta vez me faltó ese elemento, pero lo improvisé un poco a propósito del diálogo sobre el cansancio. (Diario de campo, 25 de abril de 2025)

Pienso que en el acceso a un *espacio creativo* a través de un lugar de vulnerabilidad tiene que haber un componente de honestidad. El abrir el propio espacio de vulnerabilidad, fragilidad, para abrir la puerta a la honestidad en el compartir con el grupo. El simple gesto de expresar en esta experiencia, algo que me ponía en una posición de vulnerabilidad frente a un grupo que estaba guiando, permitió que se abriera un espacio en el que todxs se sintieron con mayor confianza de expresar también lo que sentían, o cómo se estaban sintiendo en ese momento.

En cada sesión tomé un momento del tiempo para proponer una pregunta simple, pero que entrara en el espacio de los afectos. En la tercera sesión les pedí que pensarán

en una cosa que les gustó de su semana y una cosa que no les gustó. Las respuestas tenían que ver mucho con sus actividades de la escuela o paseos y muchas de las cosas que les gustaban de su semana estaban relacionadas con lo que no les había gustado. Irene nos contaba “*fui a Baños y los mosquitos no me dejaban dormir. Eso no me gustó. Pero me gustó el recorrido por las cascadas*”. Alex comenta: “*No me gustó que hubo un cambio de curso en el colegio, pero luego ya me gustó*”. Arún cuenta “*Lo que no me gustó fue que cancelaron los campeonatos de deportes en la escuela y lo que me gustó fue que estábamos ganando un juego de básquet.*” (Diario de campo, 29 de marzo de 2025).

Intenté de manera progresiva acercarme a temas que me parecían más profundos, pero no siempre las respuestas que recibía tenían que ver con lo que esperaba al hacer las preguntas. En una de las sesiones: *Les hice la pregunta ¿Qué me da miedo? Respondieron: oscuridad, serpientes, grillos, tarántulas y Tomí (un personaje ficticio de una película). Yo respondí que me da miedo perder personas que quiero. Todxs dijeron “a mí también”.* (Diario de campo, 9 de mayo de 2025).

3.3. La voz, el canto, la expresión

Como propuse en esta investigación, mi intención era centrar el trabajo de la composición usando como herramienta el canto como instrumento. Decidí trabajar la composición a través de la voz por dos razones. Una porque es mi instrumento principal, el que más he estudiado y en el que más cómoda me siento sobre todo para guiar un grupo. La otra razón tiene que ver con el carácter de inclusión que quería que estas sesiones tuvieran. Como planteé desde un inicio, mi enfoque era trabajar con grupos diversos que pudieran estar conformados por personas que no tuvieran necesariamente una experiencia previa con la música o un conocimiento formal. Además, a esto añadido una hipótesis que se vincula con el trabajo de los afectos a través de la voz. Esto tiene que ver principalmente con la voz como un instrumento que es inherente al cuerpo. Desde esa corporalidad se genera un espacio de relacionamiento que es distinto al trabajo cuando existe un instrumento musical, el cual vendría a ser un objeto externo a la propia corporalidad, que de alguna manera se interpone entre los cuerpos que interactúan.

Me encuentro pronto, en la primera sesión con una interacción con el grupo de jóvenes en la que me dicen que nos les gusta cantar:

Cuando les pregunté ¿Qué les gusta de la música? Algunxs dijeron nombres de instrumentos que tocan o conocen como: piano, guitarra. Otrxs dicen “escuchar”, “ritmo” o “nada”. Arún dice “expresar sentimientos”. Muchxs dijeron al principio que no les gustaba cantar y mi siguiente actividad prevista era un calentamiento vocal. (Diario de campo, 11 de marzo de 2025)

En ese momento, decidí decirles que estas sesiones se habían pensado para trabajar con la voz y que era necesario que, aunque no fuese su instrumento preferido, tuvieran la apertura de hacer algunas cosas cantando. Esto resultaba riesgoso porque supuse que muchxs se opondrían a hacerlo, pero en realidad funcionó también como un filtro adecuado para que en las siguientes sesiones pudieran participar únicamente quienes estuvieran dispuestxs a usar su voz en los momentos que se requiriera. Entre la primera sesión y las sesiones siguientes, hubo solo dos personas que decidieron no continuar.

Los ejercicios para calentar la voz que propuse desde la primera sesión muchas veces les resultaban difíciles. Los había simplificado considerablemente, con relación a lo que suelo trabajar en clases de canto, pero aun así algunos no funcionaban. Hay un ejercicio que se llama en inglés *lip rolls*, que consiste en hacer un sonido de *brr* juntando los labios y esto especialmente, aunque lo intenté en varias sesiones, resultaba muy difícil. Opté por hacer sonidos que resultaran más cómodos o habituales como hacer sonidos con *Mmm* o usar la *u* para hacer pequeñas melodías.

En la música hay un término que se llama *unísono*, que significa “la misma nota” o “el mismo sonido”. Esto se usa muchas veces en el trabajo coral, cuando se busca unificar en “la misma voz” a varias voces. Puede resultar en muchos casos difícil que varias voces de cualidades muy distintas canten la misma nota, porque lo que para una voz resulta cómodo cantar, para la otra puede resultar demasiado grave o agudo. En este sentido, buscando que construyéramos a través de la voz un cierto “espacio común”, propuse en algunas de las sesiones que lxs jóvenxs buscaran una nota que todxs pudieran cantar de manera cómoda. Lo hicimos a través de un ejercicio en el que les propuse que cada uno en su turno a través del orden del círculo, cantara una nota que considerara que el resto del grupo iba a ser capaz de cantar en unísono.

El ejercicio de hacer una nota en unísono funcionó bastante bien. Creo que lograron sobre todo tener una percepción más abierta sobre lo que todxs pueden cantar en un registro cómodo. Las chicas intentaban hacer un registro un poco más grave, pensando en los chicos, y los chicos pensando en las chicas intentaban hacerlo más agudo. Creo que hay un gran valor en este gesto. Al intentar llegar a un “lugar común” con la voz, todxs van hacia el lugar opuesto al que su identidad de género les ha condicionado a

ir con su voz. Es interesante que en gran medida los chicos van más agudo de lo que las chicas requerirían y las chicas exigen mucho sus graves para llegar al registro que perciben como “común”.

Este ejercicio también creo que ayudó a que luego cuando cantamos todxs la segunda canción, hubiera una melodía que todxs pudiesen cantar.

(Diario de campo 9 de mayo de 2025)

La relación con la propia voz está condicionada por muchos factores externos.

Las voces masculinas tienen el “mandato” de tener una cierta sonoridad y un registro grave que se asocia a la presencia de testosterona y al grosor de las cuerdas vocales, pero esto, más allá de un factor biológico tiene una implicación social, cultural y por lo tanto íntima y personal que define las voces. Lo mismo ocurre con las voces femeninas, pero a la inversa, las cuales tienen el “mandato” de ser agudas. De acuerdo a lo que he podido observar, en generaciones más recientes o aquellas que en 2025 tienen una edad menor a 40 o 45 años, este mandato en las voces femeninas generalmente está menos presente. Es decir, muchas voces femeninas de estas generaciones más jóvenes usan un tono de voz que no es tan agudo como el que usaban las generaciones anteriores. Sin embargo, con relación a las voces masculinas, el mandato de su sonoridad permanece casi inmutable. En las edades de la adolescencia y preadolescencia, los jóvenes que se perciben de género masculino tienden a tener un tono de voz que es bastante agudo en relación a lo que este “mandato de voz” impone, y por lo tanto muchos se sienten incómodos con su propio sonido y voz.

En este sentido, el trabajo con el canto y la voz me parece una herramienta muy potente para explorar el propio sonido, y al poder hacerlo de una manera adecuada y respetuosa, puede llevar a una mejor relación con la propia voz y la auto expresión. El día de nuestra última sesión les había propuesto que grabemos de manera sencilla las canciones que compusimos, con un micrófono y un programa de grabación en mi computadora. *“No había previsto exactamente como hacer la grabación, pero me pareció que podíamos hacer cada voz en un track separado para que luego pudiera ajustarlas a un nivel similar a todas”.* (Diario de campo 7 de junio de 2025).

Grabamos entonces unx por unx la voz de cada canción por separado, mientras el resto hacían un collage para las portadas.

Le pregunté a Alex si quería grabar su voz y me dijo que no. Como estaba diciendo antes, en estas sesiones tenía la intención de que nada fuera una “obligación”. Ya sabía que muchxs estaban asistiendo por voluntad de sus representantes, pero al principio había pedido que vinieran voluntariamente o que mejor no vinieran. Entonces dentro de las sesiones

quería tener esa libertad de que nada fuera obligado. Creo que en este sentido entra también mi experiencia en la docencia. En diversas situaciones me sentí “obligada a obligar”, sobre todo cuando tenía una relación con lxs alumnxs en la cual había una tercera parte (academia, institución, escuela) que presionaba para que hubieran “resultados” o “participación” de todxs.

Así que en este caso decidí darnos la libertad de no “tener que” hacer algo que no quisiéramos. En esto creo que igual hay una medida que percibo que esté relacionada con la experiencia que he tenido trabajando con nínxs y jóvenes.

Esta medida por ejemplo es el caso en que después de Alex, Mateo dijo que tampoco quería grabar su voz, porque me dijo que “no le gustaba su voz”, pero en este punto percibí que un pequeño “empujón” podía cambiar su opinión.

Entonces le dije que grabara y que luego podía escuchar y si no le gustaba lo quitábamos.

Me pidió que yo grabara con él y así lo hice. Luego le hice escuchar la grabación y estuvo de acuerdo en que la mantuviéramos.

(Diario de campo, 7 de junio de 2025)

3.4. Canciones, sesiones, vínculos, procesos

En este proceso de creación, como he mencionado a lo largo de varias secciones, el resultado o *producto* no era el único objetivo, y tampoco el objetivo más importante, sino el poder observar el proceso de creación y aquello que surgiera de este proceso. De esta observación surgieron algunas sorpresas que me resultaron muy agradables y que se relacionan con lo que había intuido en un inicio que sería la creación de vínculos o *lugares comunes*, en los que lxs jóvenes se pudieran sentir segurxs para expresarse y relacionarse entre ellxs. Esta búsqueda de una sensación de seguridad para la expresión se articula con mi experiencia de infancia al crecer en un ambiente rodeado por la música, pero también con mi experiencia de adolescencia al observar que había muy pocos espacios en los que la expresión de lo afectivo tuviera un lugar contenido y seguro.

Durante nuestra segunda sesión sentí que el trabajo con el grupo se volvía más fluido y quizás podría decir que esto se sostuvo hasta la última sesión, aún con las particularidades que cada sesión tenía. Fue en esta segunda sesión, cuando unx de lxs jóvenes me dijo al final de una sesión de dos horas: *¿Ya se acabó? ¿Tan pronto? Y me alegró mucho porque siempre creo que es una buena señal que les pase rápido el tiempo.* (Diario de campo 28 de marzo de 2025).

En nuestra quinta sesión unx de lxs jóvenes propuso que hiciéramos un *compartir* durante la siguiente sesión. Le tuve que preguntar a qué se refería y me dijo que todxs

trajéramos algo de comer para compartir al final. Me pareció un gesto muy valioso y un reflejo importante de lo que se estaba gestando en este proceso, porque eran jóvenes que no se conocían entre ellos y que de acuerdo con lo que podía percibir, tenían intereses y contextos muy diversos (y distantes) entre ellos.

Hicimos lo que Arún llamó un “compartir”. Se me fue un poco el tiempo, pero logramos hacerlo al final. Me pidieron que nos diéramos el espacio/tiempo para que cada uno llevara algo de comer para compartir. Nos sentamos en una de las mesas y vi que interactuaban un poco más entre ellos. (Diario de campo 10 de mayo de 2025).

Para el proceso de creación de ambas canciones probé diferentes ejercicios y herramientas que tuvieron que ver con la improvisación melódica, rítmica y verbal. Además, como he mencionado, di mucha importancia a tomar un tiempo de las sesiones para compartir entre nosotros preguntas que nos llevaran a un lugar de lo *afectivo*. Para la primera canción que hicimos, a la que llamamos *La mentira*, nos basamos en una improvisación verbal simple de pregunta y respuesta, mientras yo tocaba una progresión simple de acordes en la guitarra. De este proceso, salieron las primeras frases de la canción. Luego, en la sexta sesión aumentamos unas partes adicionales y para esto les propuse:

Les pedí que cerráramos los ojos unos segundos y pensáramos sobre qué queríamos hablar en la segunda parte de la canción “La mentira”. Escribieron y salieron las ideas: Juzgar, ser juzgado, hablar sobre las expectativas que tiene la familia y sobre sentir presión sobre esas expectativas. Creo que fue una buena manera de hacerlo y me doy cuenta de que para este momento había un gran progreso en la expresión. Al principio de las sesiones, en las primeras, costaba mucho más que los chicos expresaran los temas sobre los que querían hablar, y además pienso que los temas eran más generales o un poco menos cercanos a lo afectivo. En este momento siento que estaban expresando cosas que realmente les importaban y que eran relevantes para sus vidas. (...) De este hilo sobre expectativas, familia y presión salió la frase “me ahogan con sus expectativas”. También salió de este hilo una frase que me gusta mucho porque creo que amplía el tema que estábamos mirando desde la individualidad hacia lo colectivo: “la mentira, sofoca e ilusiona a la sociedad”. (Diario de campo 17 de mayo de 2025)

Juntando estos y algunos otros elementos, compusimos juntos la canción *La mentira*:

https://www.youtube.com/watch?v=UJywp3Bct-g&list=RDUJywp3Bct-g&start_radio=1



Figura 2. Portada de la canción *La mentira*

Fuente: Archivo personal

Para la segunda canción que hicimos, empecé también con el ejercicio de cerrar los ojos unos segundos y les pedí que pensáramos en temas sobre los que queríamos hablar en nuestra segunda canción. Sus respuestas fueron: “*Algo alegre*”, “*un ritmo rápido*”, “*la luna*”, “*en el medio hablar sobre tu día o tus gustos*”, “*amor, pasión*”, “*libertad*”, “*Que sea poético, algo que no se entienda*”, “*nostalgia*”, “*romance*”. Tomé en este caso un ejercicio que surgió en una de las sesiones y que fue una improvisación sobre una base rítmica. Usamos la primera vez un tambor de mano y la segunda vez llevé un beat hecho en la computadora:

Les mostré el beat que había hecho para la canción 2 y les gustó. Luego dejé que cada unx jugara un poco con los beats. Algunos aumentaron elementos rítmicos a lo que ya había hecho: Otros pensaron en patrones rítmicos diferentes. Me pareció interesante darles ese tiempo de exploración. (Diario de campo, 9 de mayo de 2025)

En esta canción Tomás empezó con la idea de las primeras frases y luego, los demás fueron sumando cosas que se les ocurrían para añadir. Me llamó mucho la atención la fluidez con la que Tomás proponía la letra de la canción y cómo la cantaba al mismo tiempo. Estos momentos en los que veía como lxs jóvenxs se entusiasmaban con lo que estábamos haciendo me resultaron muy valiosos, porque sentía que estábamos

construyendo algo en colectivo, pero de una manera en la que lo estábamos disfrutando, lo cual era uno de los objetivos fundamentales que me propuse en este trabajo de campo.

En una de las sesiones dividimos el grupo en parejas para crear las secciones que aún nos faltaban en esta segunda canción:

Les pedí que trabajaran en grupos de 2 y que cada grupo trabajara en una de esas secciones que nos faltaban: 2 versos y un pre-coro. Irene y Alex hicieron la parte extra que finalmente quedó después del coro. Fue una dinámica un poco diferente porque cada pareja tomó su espacio y su tiempo para hacer la letra. Estaban Arún y su hermana Sara, Alex e Irene, y Mateo y Carolina. Cuando volvimos al círculo habían hecho al revés las partes, pero funcionaba bien. Ajustamos algunas de las partes para que calzaran y en otras debatimos un poco sobre la letra. (Diario de campo 10 de mayo de 2025)

El día de nuestra última sesión, había propuesto que lo dedicáramos a la grabación de las dos canciones que compusimos:

Fue un proceso bastante diferente a las veces pasadas porque la dinámica fue muy enfocada en la grabación y en terminar las portadas. (...) Les pedí que nos dividiéramos el trabajo porque había muchas cosas que hacer. Irene tomó la posta en organizar las portadas y yo comencé a grabar con Carolina. (Diario de campo 7 de junio de 2025).

Este fue un día en el que también me llevé una sorpresa agradable cuando vi el cuidado y la atención con la que hicieron las portadas de las canciones, las cuales se usaron como imagen de fondo para subir las canciones.

Nuestra segunda canción *Junto a las estrellas*, cuyo título sugirió Mateo en nuestra última sesión:

https://www.youtube.com/watch?v=waR-_9HvdIY



Figura 3. Portada de la canción Junto a las estrellas

Fuente: Archivo personal

En este segundo capítulo voy desde lo más cercano y progresivamente me dirijo hacia afuera. Comienzo viendo el lugar propio, mi lugar de enunciación, desde la herencia, visitando los lugares de los que vengo y cómo eso se relaciona con mi camino en la música. Luego, desde ese lugar paso al testimonio de mi padre, que es un vínculo muy cercano y fundamental en mi vida y en esa relación observo el espacio afectivo, el “lugar común” generado a través de la música, pero también atravesado por ella. Finalmente paso a una tercera esfera en la que amplío aquello que observé desde lo más íntimo y lo llevo al trabajo de campo con lxs jóvenxs reunidxs en la Comuna Leopoldo Chavez.

Conclusiones

Este trabajo de investigación responde a una inquietud personal y académica que venía gestando desde hace algunos años. El poder escribir esta tesis y darme el tiempo para hacer un trabajo de campo con lxs jóvenes, en el cual yo pudiera de cierta manera *plantear las reglas* para componer de manera colectiva, con todo lo que eso implica, resultó ser una experiencia inmensamente gratificante a nivel intelectual, pero también íntimo y personal.

En el camino, mi memoria, mi pasado, mi entramado familiar, se fueron entretejiendo para construir un diálogo con esta investigación. Sentí la importancia de tomar mi lugar de enunciación como una base en el relato de lo que la composición de canciones significa para mí. Al hacer este recorrido me encontré con uno de los vínculos más cercano, íntimo, problemático y valioso que tengo en mi vida, que es la relación musical con mi padre. Este aporte a la investigación fue de manera inesperada, un trayecto que me permitió entrar en contacto con el espacio afectivo, frágil y vulnerable al cual desde la teoría busqué describir como algo fundamental para entrar en el *espacio de creación*. Este componente en el presente trabajo tiene para mí una implicación afectiva muy potente, que además me permitió concebir la idea de escribir en un futuro a mayor profundidad sobre la historia de mi padre y su relación con la música y la composición.

Había propuesto en esta investigación observar, analizar y describir la manera en que la composición musical como práctica de creación colectiva funciona como una herramienta para la exploración de afectos y para la construcción de un lugar común. Mi conjetura sobre lo que este análisis sería, lo enmarqué conceptualmente describiendo los conceptos de *afectos*, *lugar común* y *espacio creativo*; lo cual fue abordado en el primer capítulo. Inicialmente había propuesto trabajar en dos capítulos la recolección de información de trabajo de campo y análisis, pero en la práctica de la escritura resultó más orgánico el hacerlo en un solo capítulo en el cual intenté entretejer la teoría con lo que estaba observando en base a las entrevistas y las notas de mi diario de campo. En este sentido pienso que el objetivo propuesto, fue cumplido en esta investigación y excedido en el sentido de que nuevas ramificaciones de lo planteado originalmente, surgieron en el proceso.

En relación con el planteamiento teórico inicial en mis objetivos de investigación, me di cuenta de que los conceptos que había propuesto: *afectos*, *lugar común* y *espacio*

creativo, se encontraban en muchos momentos entrelazados de maneras que había intuido, pero que pensaba abordar en secciones separadas. Si bien sostuve este planteamiento en el análisis teórico, me di cuenta de que en muchas ocasiones los temas se traslapaban, pero me pareció que esto no era realmente un problema, sino al contrario un resultado natural del análisis de estos conceptos y de la función que buscaban cumplir posteriormente al entrelazarlos con el trabajo práctico de la investigación.

El segundo objetivo propuesto fue exponer el proceso creativo a través de las experiencias en las sesiones de composición colectiva con el grupo de jóvenes de la Comuna Leopoldo Chávez, y la recolección de experiencias pasadas y testimonios de mi padre, Alberto Caleris. A este respecto, fue también una sorpresa grata el poder observar cómo ambas ramas que había propuesto tomaban forma para encarnar aquello que intuía cuando planteé hacer este trabajo de campo.

El trabajo con los jóvenes en la Comuna Leopoldo Chávez, me permitió explorar herramientas para la composición musical, que desarrollé uniendo experiencias pasadas de clases que había dado a niños y jóvenes, y tomando ejercicios que encontré muy valiosos como la evocación de la memoria planteada por Silvia Rivera Cusicanqui. En un primer momento había planteado desarrollar estas herramientas y ejercicios, tomando como base a algunos autores como Émile Jaques-Dalcroze y Carl Orff, pero en la práctica, resultó ser un proceso más orgánico, el crear los ejercicios y las herramientas sin basarme en un enfoque teórico previo, sino más bien en las experiencias que había tenido como docente y en lo que intuitivamente reconocía que funcionaba mejor para este determinado grupo. En este aspecto, quisiera recalcar que probablemente muchos ejercicios y herramientas usadas tienen una relación indirecta con estos autores, porque mucho del trabajo que he hecho siendo docente, o que he tomado observando dinámicas grupales que otros colegas o mi madre y mi padre hacían, se basan en ejercicios y dinámicas propuestas por estos autores. Considero que una parte importante de estas herramientas fue que estuvieran orientadas a la exploración del espacio afectivo y de lo que llamamos *el espacio creativo*. Además, en la mayoría de estos ejercicios se buscó partir de la experiencia o la vivencia personal y llevarla a lo colectivo. Algunas veces a través de la palabra, otras veces a través del sonido y algunas veces en la combinación de ambos con un elemento corporal.

Al explorar estas herramientas hubo algunas cosas que tuvieron que ser adaptadas a partir de lo que había previsto en el plan de cada una de las sesiones, para que pudiera existir un flujo adecuado en la dinámica de cada sesión. Creo que esa parte de

improvisación de lo que es inicialmente propuesto también tiene que ver con la experiencia previa en la docencia, donde muchas veces tuve que hacer cambios abruptos a actividades previstas, para mantener la atención de lxs alumnxs. Sin embargo, destaco que, si tuviera que hacer una comparación con algunas experiencias previas en las que hice planificaciones para clases o talleres, en estas sesiones las actividades que debí cambiar o adaptar fueron pocas y la mayoría de las veces, percibí que lográbamos llegar a la profundidad de lo que buscaba alcanzar en los ejercicios.

Cuando buscaba determinar mi posicionalidad en el tema que estaba tratando, surgieron algunos elementos inesperados, los cuales debo a un ejercicio propuesto en una de las clases de Alicia Ortega. Durante esta clase, se nos había propuesto la pregunta de escritura libre ¿Cuál mi legado?

Para responder a esta pregunta, muchas cosas pasaron por mi mente, pero una en particular que tenía que ver con la música y mi legado musical resultó muy presente: la figura de mi madre. Curiosamente, en una de las primeras conversaciones que tuve con Alicia, ella me contó que había conocido a mi madre hace muchos años. Quizás en esta conversación en una de las primeras tutorías que tuvimos (en la cual no faltaron algunas lágrimas), percibí un atisbo de lo que sería el hablar de mi legado y traer a la narración a mi madre, aunque fuese de manera breve en esta investigación.

Creo que un elemento de gran valor en la investigación desde los Estudios de la Cultura tiene que ver con reivindicar el lugar desde el cuál lx narradorx es partícipe de la historia y se apropia de ella asumiendo su rol participativo en aquello que estudia y observa. Este elemento me resultó fundamental en ambas partes de la investigación. En las entrevistas con mi padre, pienso que el poder leer o escuchar entre líneas en las historias que me contó aportó un valor adicional a la narración. Pienso que, sin el elemento de cercanía y complicidad, mucho se hubiese perdido en estas conversaciones. Además, el permitirme *dejarme afectar* por los relatos, la emocionalidad de aquello que se dice y que no se dice y la historia misma que es una historia que me atraviesa, me brindó la oportunidad de adentrarme un poco más en mi propia historia. En este proceso afectado por la cercanía, también encontré varios retos. Uno de ellos, fue tener la disposición de receptividad a aquello que mi padre quería contar, y en los tiempos en los que él quería hacerlo. En un inicio yo había previsto hacerlo en determinados tiempos y en determinados escenarios y espacios, pero me di cuenta pronto que esto iba a requerir una gran flexibilidad de mi parte y fue necesario adaptarme a sus tiempos y sus maneras de narrar.

Este acceso al espacio de lo afectivo estuvo también muy presente en el trabajo de campo realizado con lxs jóvenxs en la Comuna Leopoldo Chávez. Como menciono en partes del análisis, mucho de lo que percibí como un acceso valioso al espacio afectivo tuvo que ver en gran parte con la posibilidad y la apertura de abrir ese espacio en mí misma. Creo que en ese sentido, la posición en la que se encuentra la persona que está guiando un grupo o una dinámica de creación colectiva, debe ser justamente estar dispuesta a *dejarse afectar* y no solo observar o guiar el proceso. Desde mi perspectiva, esto permite ganar profundidad en los vínculos e interacciones que se generan entre, con y a través de lxs participantxs.

Lo que llamo en esta investigación *el espacio creativo*, para designar este espacio vulnerable, afectivo y de *quiebre* es un espacio que considero ha sido poco explorado desde la composición musical como un punto de partida para la creación. Aún más, considero que se ha explorado poco como el acceso a estos espacios de manera colectiva puede tener una incidencia valiosa en el acercamiento y la generación de vínculos entre personas. Digo en este caso *personas* como un término amplio, ya que considero que este ejercicio (el cual para esta investigación fue llevado a un trabajo con jóvenxs) puede ser extrapolado a diversos grupos de personas, y precisamente considero que el valor de explorar esta herramienta está en poder usarla como una manera de acceder a un espacio afectivo de manera colectiva y crear un *lugar común*, a partir de esa cercanía que se genera a través de la composición musical colectiva.

La construcción de un *lugar común* ha sido abordada desde varios ámbitos de las artes, las ciencias sociales y los estudios de la cultura, pero sus implicaciones en el ámbito musical, de la composición y más aún de la composición musical colectiva son todavía muy poco explorados. Con esta investigación, quisiera incitar a otrxs colegas que trabajan en el ámbito musical, a explorar la composición colectiva como una manera de acceder al espacio afectivo en diversos contextos, tanto académicos como no académicos, como una práctica comunitaria, o incluso en un círculo más cercano, íntimo o familiar.

Obras citadas

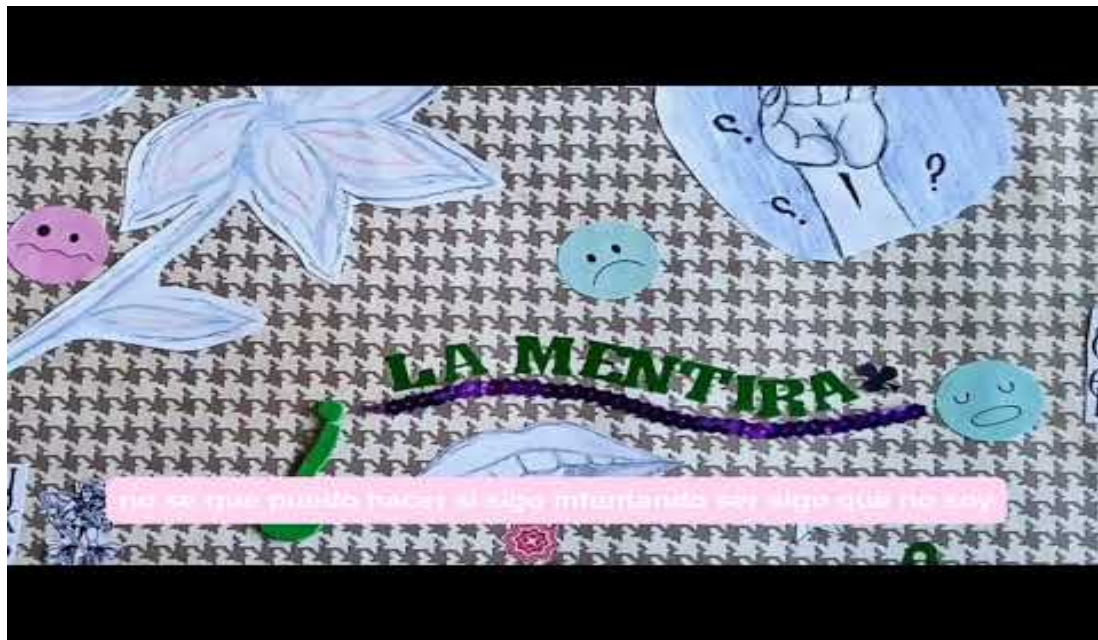
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2012.
- Callaris, Alberto, Entrevistado por Romina Callaris, 2025.
- Callaris, Romina, *Diario de campo*, 2025.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1997. “Percepto, afecto y concepto”. *¿Qué es la filosofía?* Acceso el 13 de agosto de 2025. https://archive.org/details/1997-que-es-la-filosofia-gilles-deleuze-y-felix-guattari_202312/mode/1up.
- Garcés, Marina. 2014. *Alterar los mapas, abrir los posibles. Ensayos sobre cultura política y Colectividad*. Quito: La Caracola Editores, 2022.
- . *Común (sin ismo)*. 2014. Pensaré Cartoneras, 2014.
- Guerrero, Patricio, Emilia Ferraro, y Hernán Hermosa. 2016. *El trabajo antropológico Miradas teóricas, metodológicas, etnográficas y experiencias desde la vida*, . Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala.
- Haraway, J. Donna. 1995. “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, editado por Manuel Talens, 313-43. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*, 7-47. México D. F.: Siglo XXI.
- Melillo, Aldo. et. al 2007; compilado por Mabel Munist, et al. *Resiliencia y adolescencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Orellana, Carolina. 2025. “Una voz que se transforma: una reflexión sobre la modificación vocal en personas trans y de género diverso”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 25 (2): 1-15. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.3595>
- Podalsky, Laura. 2021. “El giro afectivo”. En *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*, editado por Juan Poblete, 4011-40. Buenos Aires: CLACSO; México: UNAM.
- Preciado, Paul. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.
- Rich, Adrienne. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Richard, Nelly. 1993. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Santiago Zegers Editor.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch`ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón .
- Rolnik, Suely. 2022. *Antropofagia zombi*. Buenos Aires: hekht.
- . 2019. *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Saraceni, Gina. 2008. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: beatriz Viterbo.
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Wiener, Gabriela. 2022. *Huaco retrato*. Bogotá: Literatura Random House.

Anexos

Anexo 1: Canción “La mentira”

https://www.youtube.com/watch?v=UJywp3Bct-g&list=RDUJywp3Bct-g&start_radio=1



Anexo 2: Canción “Junto a las estrellas”

https://www.youtube.com/watch?v=waR-_9HvdIY

