

Kula



n°5

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
Y ARQUEOLOGÍA**

GRUPO EDITORIAL: Nina Reyes, Karla García, Max Silva.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: Nicolás Reyes.

Quito Abril 2015

PRESENTACIÓN

Después de una larga ausencia en su publicación, hemos decidido retomar esta iniciativa con el propósito de fomentar el intercambio y la crítica entre los/as estudiantes, así como socializar el trabajo académico realizado al interior de la Escuela de Arqueología y Antropología de la PUCE.

En este primer volumen contamos con artículos de diversas temáticas; la mayoría de los cuales son producto del trabajo realizado en los talleres de investigación.

Queremos agradecer a todos los/as que apoyaron con sus artículos e ideas para propiciar el relanzamiento de esta revista; extendiendo un especial agradecimiento a la Asociación de Escuela.

Si bien el grupo editorial se reduce a tres personas por el momento, invitamos a aquellas que estén interesadas en participar y colaborar, para así poder crear un espacio que verdaderamente le pertenezca a los y las estudiantes de la Escuela.

Grupo Editorial

Abril 2015

80 AÑOS DE COMPLICIDAD ENTRE LA VIEJA FOTOGRAFÍA Y UN QUITEÑO. HISTORIA DE VIDA DE VÍCTOR JÁCOME¹

Alejandra A. Enríquez

Este es un pequeño relato de la vida de Víctor Jácome, el fotógrafo más antiguo de Quito. Lo conocí gracias a un ejercicio de elaboración de historias de vida en 2011 y luego de pasar unos momentos con él, queda latente la expectativa de trabajar más con sus conocimientos no solo en cuestión de fotografía, sino para compartir sus memorias. Llegué a él por recomendación del señor Ruperto Pazmiño, también fotógrafo y dueño asociado de Foto Arte, otro estudio reconocido del Pasaje Amador, pues dentro del gremio lo consideran un pionero. Tres años después de ese ejercicio, en una nueva aproximación, los recuerdos parecen permanecer intactos en la memoria de este apasionado de la fotografía. Aquí les comparto un poco de su historia.

Victor Manuel Jácome, fotógrafo profesional, 88 años de edad y quiteño por vocación habla con tanta lucidez y experticia de su oficio como cuando lo aprendió a los ocho años. Residente del barrio de El Dorado, cada mañana al abrir su estudio recorre con detenimiento todos los saberes de la que sigue siendo su ocupación actual. Él se considera de la vieja fotografía, es decir, la de laboratorio, aquella que tenía que pasar por un proceso de revelado, lavado, secado, edición manual en caso

de necesitarlo para finalmente ser impresa, “esa que ya no se hace”.

En Quito hasta los años 30, fotografiar no era un oficio. Victor comenzó a practicar de laboratorista fotográfico cuando la ciudad apenas circundaba el antiguo Ministerio de Defensa hasta la Av. Colón. “Antes había que ser culto para hacer fotografía, y también pudiente”, nos dice. El primer fotógrafo fue también tutor suyo, el señor Ignacio Pazmiño. Victor inició de niño, lavando fotos para Foto Pazmiño y como antiguamente varios oficios se transmitían solamente mirando, aprendió a copiar fotos. Don Ignacio sorprendido hizo que se quedara oficialmente como su ayudante en el estudio, con eso ganaba su primer sueldo de 2 reales.

El copiado consistía en pasar el negativo de la foto por unas prensas, luego hacer aplicar los preparados químicos para iniciar el revelado y luego colocar fijador sobre la prensa para que la imagen se multiplicara. El agua que se usaba en los procesos de revelado se cambiaba hasta 7 veces por tanda para que el papel fotográfico recibiera bien los químicos, “había que probar el agua con la lengua para constatar su composición” dice don Victor. En otra técnica, el revelado se hacía desde el rollo rígido sobre una placa de vidrio. De esta manera se observaba solamente las imágenes ubicadas en el centro del negativo acompañadas de un tenue marco oscuro en forma circular, “era todo un arte el de las fotos más viejitas”, nos comenta.

Foto Victor, su estudio propio, está

ubicado en la calle Manabí, entre Vargas y Guayaquil frente a la Plaza del Teatro desde 1960. Hasta hace pocos años, tenía otro gran estudio en la Av. Amazonas, cerca del Colegio Santo Domingo de Guzmán que abrió en 1990, a pesar que contenía también una galería las rentas no alcanzaron para su mantenimiento y tuvieron que cerrarlo. Victor y su esposa, doña Bolivia Pérez Egas con la que lleva casado 52 años, decidieron administrar por sí solos únicamente el local del centro. Según don Victor lo que fue mermando poco a poco el oficio de la fotografía fue la introducción de tecnologías digitales. Comenta que los laboratorios fotográficos también se encuentran en peligro de desaparición debido a la falta de materiales como rollos y preparados de revelado, además de la poca demanda de clientes actualmente. Sin embargo, confiesa que si no le gustase en realidad lo que hace ya se hubiera retirado. No lo ha hecho ni esta en sus planes, más bien se siente orgulloso de varios logros profesionales y del reconocimiento que goza entre sus colegas, amigos y clientes.

Victor Jácome también fue fundador del Círculo de Fotógrafos del Ecuador en 1974 y presidente del mismo durante 21 años, en varios periodos. Antes de esta organización, existía el Sindicato de Fotógrafos de Pichincha pero, al hacerse ésta una organización de fines políticos, renunció en corporación mediante un documento público, nos cuenta. El CFE fue una organización con fines artísticos y académicos, estaba imposibilitado de acciones civiles. Se formó con la motivación de consoli-

dar una fotografía perteneciente al Ecuador, que desarrolle una mirada propia. Llegaron a ser 360 miembros, pero con la digitalización y las migraciones hoy solamente quedan 30. Algunas de las obras más destacables del Círculo fue la gestión de varios cursos de actualización en técnicas fotográficas con apoyo de la Junta en Defensa del Artesano de Quito. Los cursos se realizaban en dos modalidades, unos con paga de colegiatura y otros a modalidad de beca en la Organización de Fotógrafos Profesionales de Panamá (ciudad), la Universidad Autónoma de México y también dentro de la ya desaparecida Universidad Popular en Quito. Las temáticas de los cursos eran variadas, desde iluminación, trabajo de laboratorio, retoque, etc. Era necesario al menos aprobar 6 de estos cursos para llegar a la titulación profesional.

Los tiempos más memorables de la fotografía en Quito según don Victor se dieron en función de la apertura de más dependencias del Registro Civil, en la década de los 70. Comenta que había una gran demanda y se necesitaba hasta 12 personas por estudio, que regularmente tenía unos 4 trabajadores.

“La entrega de la foto demoraba uno o dos días después de la toma, dependía del número de copias y si se quería en blanco-negro o a color. La gente esperaba pues no era un trabajo de apuro y recibían un producto de calidad. Se ganaba 5 sucres a la semana en este oficio. Las 6 fotos postales costaban 30 sucres, los mosaicos y ampliatio-

nes costaban 25 sucres cada uno. A pesar del costo, caro, había clientes pues lo importante de la foto aparte de la calidad es el recuerdo que representa.”

Conversando sobre labores fotográficas, nos contó que una cosa muy trabajosa pero agradable era hacer retoques. Se realizaban sobre el negativo con lápiz y lupa a mano. Detalles como quitar comisuras, resaltar las cejas, incluir joyas o ponerle brillo a los ojos, era un oficio personalizado porque había que conversar con las personas “para captar la esencia” y no exagerar en las correcciones, además de pasar un buen rato bromeando. Tomar retratos solo de rostro era lo contrario, había que ser más ordenado, sobre todo con las fotografías para visas estadounidenses, nos cuenta.

En su estudio, don Victor posee una gran colección de cámaras y fotografías de varias épocas y tecnologías. Una cámara oscura, placas de metal y vidrio, lentes réflex de ajuste manual, cámaras con perilla, diversos tipos de flash, rollos y papel fotográfico son su legado más importante. En sus archivos siempre estarán presentes las fotos de los lugares a los que ha viajado y tomas que aprecia de sus colegas, como un pequeño amuleto para el recuerdo. En su pequeña galería local, observamos retratos de familia, de novias, de ex reinas de Quito, personajes de televisión, ceremonias militares y paisajes de Quito desde los años 50. Desde 1935 toda foto en estudio incluía juego de sombras pero en Quito a nadie le gustaban, pues la iluminación debía dedicarse a resaltar las vestimentas y el rostro, distinto a las grandes modas del mundo.

“Quito siempre ha tenido personalidad, hasta fotográfica y todo eso ofrecían las cámaras

viejas”, nos dice.

Cuando pregunté sobre las fotos pintadas que son muy tradicionales de los abuelos de nuestras generaciones, contó que varios miembros del CFE aprendieron la técnica en un curso que duro 15 días en Panamá y se hizo muy popular por los 70s, marcó una moda. Y, a propósito de modas, recuerda que en Ecuador después de la Guerra mucha gente que había conocido en los seminarios internacionales vino a Quito. “Traían nuevos aparatos sin saber que aquí no se manejaban”, comenta. Solamente Foto Sporsima del señor Carlos Sirmann, a quien también considera su maestro, recibió esas tecnologías. Este estudio fue quien introdujo la fotografía moderna al país.

“Foto Sporsima revolucionó con la primera impresora eléctrica. Su manejo a tinta era encargado a un solo especialista y se le pagaba hasta 4 sucres. La impresora fue todo un acontecimiento porque también aliviaron la carga de luz para los estudios fotográficos porque la planta de Guápulo de ese tiempo solo brindaba energía para focos de 20 vatios y con eso no alcanzaba. Había que secar en cartón (las fotos) para que no se quemara el papel cuando se acababan los focos.”

A pesar de las condiciones tecnológicas y económicas del Ecuador, don Victor comenta que nunca pensó radicarse en otro país pero sí viajaba constantemente para tomar cursos y comprar material para su estudio. La primera vez que fue a EEUU, a sus 42

años, estuvo buscando trabajo ocho meses hasta que logró entrar como ayudante de revelado en un estudio.

Trabajó casi un año mientras estudiaba y pensó en montar un estudio en Queens en New York, pero desistió de la idea porque sabía que la crisis y la modernización llegarían primero allá. Después de aprobar su curso, decidió afiliarse a la American Art Photographers Commission a la cual perteneció durante 24 años hasta la disolución de la misma; igualmente se asoció a la IPIA de Francia durante su estancia en otro curso. A pesar de amar su oficio, Victor agradece que sus hijos no hayan tomado vocación de fotógrafos, que es tradicionalmente complicada, ya que no le gustaría si lo hicieran a la manera moderna. Sin embargo vuelve a mencionar que aunque sienta sin mucho futuro en el oficio tal cual él lo practica, le gusta y es eso lo que ha hecho su vida.

Su trayectoria ha sido reconocida públicamente en estos años con importantes reseñas en diarios internacionales y nacionales como El Comercio, El Hoy, El Tiempo y la más reciente en El Quiteño, a propósito de su condecoración en 2012 con la Medalla al Merito Cultural otorgada por el Ministerio de Cultura, acompañada por una exhibición de las que él consideró sus mejores fotografías. Así también, tuvo la oportunidad de ser parte de la publicación oficial por los 50 años de la International Federation of Photographic Art (FIAP). La fotografía que mostró en esa ocasión es un retrato documental que intenta provocar reacciones en quien lo mira, captura miradas, su vocación hasta el día de hoy.



Los 3 niños (1993) Victor Manuel Jácome. Colección FIAP.

La profesión de don Victor es una historia para historizar. Su trabajo nos debela una periodicidad particular de la ciudad. Podemos mirar como su quehacer tuvo su mayor auge de los 50s hasta mediados de los 70s. Recordemos que las tecnologías en general y aún más las tecnologías de la imagen como la televisión y la fotografía se fortalecieron con el apogeo desarrollista de gobiernos como el de Galo Plaza, que mostró una gran inversión empresarial y dio la entrada a las multinacionales o de inversión nacional como el de Velasco Ibarra. Él siguió de cerca estos cambios pues trabajó para la Sala de Prensa de estos dos presidentes, justamente retratando estos momentos de modernización como la inauguración de carreteras, Universidades, grandes fábricas, dotación de insumos militares y momentos diplomáticos con representantes de otras naciones, generalmente para la firma de nuevos acuerdos comerciales. Todas estas condiciones indudablemente influyen en el estilo de vida y las prácticas sociales. Si la fotografía hasta los 60s era vista como un lujo, con el aumento de ingresos gracias a las mejoras salariales

de ese tiempo debido a los crecientes réditos económicos del país a causa del banano y posteriormente el petróleo, para las familias era más cómodo y también prestigioso adquirir una cámara y retratar sus propios momentos. El alza en el valor de servicios como agua y luz, tuvo también una incidencia importante para los estudios fotográficos. Una de las estrategias para prevalecer fue hacer “fotografía de calle”, es decir, ofrecer el servicio de retrato a domicilio, de eventos particulares y demás.

Luego con la introducción de maquinarias importadas para el campo fotográfico de marcas como Kodak y Foto Express (ahora Konica) fue el primer golpe que recibió el gremio. En instancias macro, la apertura laboral que dieron países de Europa y Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX para fomentar y reconstruir sus industrias postguerra intensificaron la ola de migraciones de sus colegas, principalmente para dedicarse a labores fotoperiodísticas, nos cuenta. Otro punto que considera determinante es la libre distribución de la fotografía digital desde 2004. Marcas como Sony, Fuji, Canon se encargaron de introducir en el mercado profesional una serie de elementos como reflectores, iluminadores, películas finas, papel y demás equipos que acompañan a la cámara, obligando a los profesionistas a actualizarse e invertir constantemente. Se encarecieron los precios de una fotografía a la que podemos llamar artesanal, y se abarató la foto casera, haciendo que el proceso de revelado casi desapareciera. Para don Victor su trabajo ha significado su vida y su historia, pues él ha ido

desarrollando sus habilidades, sus relaciones y sus conocimientos encaminado en el único oficio de fotografiar. Con los viajes que realizó para prepararse, con las labores organizativas dentro del Círculo de Fotógrafos del Ecuador y demás fue labrando la trayectoria también para su gremio. Para las personas de su generación, su trabajo se miraba como proyección para la vida, se comprometían enteramente a realizar peluquería, carpintería, calzado o en este caso, fotografía. No existía la diversidad de opciones laborales de hoy ni la versatilidad de cambiar de actividades. Lo que nos queda de este relato, a más de una ventana especial para mirar los cambios de Quito, es la lealtad a un oficio y a una pasión artística que ante todo ha generado un legado de memoria. La creación de un patrimonio, pues nadie como él es conocedor y gestor de lo que podemos llamar una verdadera fotografía del país.

¹ Ponencia presentada en el marco del Seminario Taller oficios, cultura popular y vida cotidiana en Quito. Organizado por FLACSO Ecuador y Museo de la Ciudad.

Abril 2014. Todas las citas textuales de este artículo han sido tomadas de entrevistas realizadas por la autora al señor Victor Manuel Jácome en las instalaciones de su estudio fotográfico.

•Entrevista: 25 abril 2011.

Duración: 4.32min. Quito.

•Entrevista abierta, 8 abril del 2014.

Duración: 2.47min. Quito.

•Entrevistas específicas y pruebas fotográficas: 17 y 18 de abril del 2014. Duración total: 9 horas. Quito.

BREVE HISTORIA DE LA ILEGALIDAD DEL CANNABIS

Pedro Araneda

El cannabis ha sido una de las plantas milenarias que ha usado el hombre, los cuales han tenido distintos fines, desde el uso terapéutico hasta su uso recreativo, pasando hasta por usos textiles. Es por esto que cabe preguntarse ¿Por qué la marihuana es ilegal en nuestro país? Los prohibicionistas argumentan que esta planta conlleva al uso de otras sustancias tales o drogas más peligrosas. Sin embargo no se ha pensado en que el tabaco y el alcohol serían también objeto o instrumento de paso hacia el uso de otras drogas, y pese a ello estos siguen siendo legales. Más de uno seguramente ha escuchado que el cannabis demuestra científicamente que es menos dañino que el alcohol y el cigarrillo. Además de sus múltiples usos en beneficio del ser humano, no se comprende en realidad la singular ley prohibicionista que sigue pesando sobre la marihuana (Escohotado, 1998: 22).

El tema de la prohibición se remonta a las primeras décadas del siglo XX, en donde se dio una migración de México hasta los Estados Unidos. Los mexicanos que vivían en esta nación que ya se erigía como potencia hegemónica en aquellos años, trabajaban básicamente como agricultores. Los mexicanos tenían una extraña costumbre en aquella época, la cual consistía en que en sus momentos libres se prendían sus cigarrillos de marihuana y tenían un momento de

esparcimiento antes de la continuación de su jornada; esta costumbre fue vista como extraña, más no era en gran medida objeto de una radical discriminación, pero luego si lo fue (Video de history channel).

A finales de la década de los 20's, se produjo la gran recesión de Wall Street, la cual hizo caer la economía norteamericana y mundial a niveles desastrosos, entonces se empezó a decir que los migrantes le quitaban el empleo a los estadounidenses, por lo cual se empezó a buscar excusas para ver a los mexicanos como gente indeseable. Es aquí cuando muchas de sus costumbres empiezan a ser criticadas, y una de esas era el consumo de cannabis, pues se empezó a decir que este les daba fuerza sobrehumana y que se podían volver asesinos peligrosos, además de que los volvía locos pues reían con niveles de hilaridad fuera de lo común (Video de History channel).

Esta medida se empezó a fortalecer y a institucionalizarse, cuando llegan las prohibiciones de los supuestos vicios de la nación que destruyen a los ciudadanos de USA, esta etapa es conocida por la prohibición del licor, pero que además prohibía la marihuana, y se empezó por tratarla como un tema de interés nacional. Es aquí cuando aparece el nombre del primer “zar” de la droga, el conocido Ashlinger, quién era heredero de una moralidad desbordante, el logró que la marihuana sea prohibida, primero a nivel local, y luego mundial, y para lograrlo se esforzó en crear una campa-

ña que haga ver a la gente que consumía cannabis como un montón de perfectos psicópatas, que podían hacer un sinnúmero de atrocidades entre las cuales se incluían asesinatos, prueba de esto es la película Riffer Maddnes, en donde se aprecia la ideología que trataba de expresar Ashlinger con el apoyo del gobierno estadounidense. Es en este punto donde los aparatos ideológicos del estado jugarán un papel importantísimo en la transmisión de este imaginario sumamente negativo sobre el cannabis, esbozado por una cúpula que aparecía como digna guardiana de la moral norteamericana, y que obligaba como su interés nacional, la decisión que transgredir la autonomía de los países con el argumento de velar por el bien de la comunidad mundial (Escotado, 1998: 124).

La década de los sesenta aparece como una heredera de la generación beat, la cual impulsaba un elemento de carácter librepensador revolucionario y resultado de una pos-guerra que reclamaba nuevas sensaciones para una juventud irreverente, que cuestionaba la una cultura occidental que no satisfacía a la aparición de una conciencia que justamente despreciaba lo que dicha cultura estaba haciendo en muchos frentes palpables. Es importante señalar que la vertiente que alimenta a esta década vibrante se estaba dando por la mencionada generación beat, que se nutría intelectualmente por científicos sociales, entre los que resalta Richard Evans Shultis, quien viajó a Colombia y Ecuador, viaje en el cual se quería

conocer el potencial de la ayahuashka. Este antropólogo sabía que los cofanes eran el grupo étnico que conocía muy bien el uso de las diferentes plantas de la selva amazónica, por lo cual se contactó con ellos para poder hacer su estudio, apoyado por el mismo gobierno estadounidense (Video de history channel).

Lastimosamente la antítesis del librepensamiento fue la llegada de Richard Nixon a la presidencia de USA, en donde se hicieron campañas que trataban al consumidor de cannabis como la escoria de la sociedad, es por esto que se siguió tratando el tema como satanizado. Esto prosiguió con las siguientes presidencias. Ahora los resultados, tenemos actualmente una igual o más alta cantidad de consumidores, no solo de cannabis, sino de diferentes drogas, las cuales prueban que el prohibicionismo ha fracasado. El otro extremo sería una legalización, la cual trataría al cannabis de la misma forma que le alcohol y el cigarrillo, lo cual tampoco ha probado ser la mejor mediada. La propuesta uruguaya suena innovadora, ya que se plantea una reforma integral, desde la obtención y distribución, la cual estaría en manos del estado y de federaciones, que tendrían un máximo de 40 gramos de venta al consumidor, dependiendo de la cantidad de componente activo que esta tenga. Es necesario tratar este tema sin fanatismo y con sinceridad, además de verlo como un asunto de decisión soberana, el cual involucra además el compromiso de información seria que nos sea satanizada ni endiosada. Lo que

si es verdad es que la cárcel ha probado no ser la solución, ya que la prohibición solo puede crear una cosa, el negocio y genera la parición del narcotráfico.

Escotado Antonio, *La cuestión del cáñamo. Una propuesta constructiva de hachís y marihuana*. Barcelona (España). Editorial Anagrama 1998. Pp: 7-23.

www.youtube.com/DelPeyotealLSD, Una odisea psicodélica (Full Documental-History Channel) 1/11/2013 23:06

www.youtube.com/HistoriaDeLaMarihuana (HD Completo Documental-History Channel) 1/11/2013 23:32

ESTRUCTURALISMO Y MÚSICA

Luis Medina

El arte en todas sus manifestaciones es admitido, desde el punto de vista de las ciencias humanas, como un fenómeno cuyas características responden a determinadas circunstancias sociales, y del que se despliegan una serie implicaciones culturales, económicas e incluso relativas a la afectividad humana. La música siendo una forma de arte se incluye necesariamente dentro de esta categoría de fenómenos, que son asumidos como expresiones universales de la humanidad, de la misma manera en que lo son el lenguaje y la mitología. Con esto, se anticipa que la música podría ser entendida como una manifestación representativa de las estructuras básicas del pensamiento humano, tal como lo pensó el propio Lévi-Strauss. En el presente artículo se pretende exponer una serie de reflexiones de base estructuralista en torno al fenómeno musical, que por su naturaleza cultural compleja demanda para su análisis una breve revisión de los preceptos de la semiótica musical. Esto con el afán de demostrar la existencia de elementos comunes, propios de una supuesta estructura musical universal y subyacente, que se expresa de innumerables y diversas formas en todas las sociedades.

La música desde el estructuralismo se considera como un fenómeno análogo a la mitología que funciona como una especie de modelo explicativo para su método. El propio Lévi-Strauss

profundiza en la comparación de estas dos manifestaciones como si se trataran de lenguajes paralelos pero con ciertas particularidades de propósito y forma. Para ello argumenta que las partituras musicales suponen una forma de lectura aplicable a los mitos, pero de manera que se entienda como una totalidad, es decir que cada elemento del mito lleve sentido por la relación con los demás elementos, al igual que una frase musical o nota obtiene su sentido por pertenecer a toda una obra o tema (Lévi-Strauss, 2002). Así, la analogía antes descrita implica una aclaración; para la metodología misma del análisis estructural de mitos, determinando que la lectura de éstos, como en música, deben realizarse de manera vertical y horizontal. De tal forma que sea posible visualizar formas o elementos comunes. Sin embargo, ésta es sólo una de las relaciones que Lévi-Strauss halla a los dos fenómenos desde el estructuralismo, ya que también propone otra semejanza, cuando señala que la música es traducible hacia diferentes melodías, armonías o tonalidades, lo cual es posible hacer con la mitología también, es decir traducir los mitos a otros pero conservando su estructura, así como si se tratara de una variación musical o algo similar (Lévi-Strauss, 1976). Otra de las características en las que más se insiste desde el estructuralismo con respecto a la música consiste en una constante significativa, cuya principal connotación es no poseer un sentido, ya que siguiendo la lógica del lenguaje articulado, los sonidos musicales no tienen sentido aunque sí son capaces de expresar una serie en circunstancias o

emociones, saltándose el uso de las palabras. Así, se dice que “en el caso de la música, la estructura, en cierto modo desprendida del sentido, se adhiere al sonido; en el caso de la mitología, la estructura, desprendida del sonido, se adhiere al sentido” (Ibíd.: 584).

Después de esta reflexión se puede definir a la música como un lenguaje cuya significación jamás es clara, aunque siempre tiene una articulación formal, unas reglas de conformación, es decir, una sintaxis, y aunque se comprenda que jamás poseerá un sentido específico y claro, siempre carga un mensaje que, de cierta manera, es indescifrable o mejor dicho inexpresable; de tal manera que el lenguaje usado para describir, comentar o interpretar una música, jamás tendrá un éxito completo y exacto en aquella empresa. Siguiendo a Lévi-Strauss:

La función significante de la música se muestra irreductible a todo lo que sería posible expresar o traducir de ella en forma verbal. Se ejerce por debajo de la lengua, y no importa qué discurso, así emanase del más inspirado de los comentaristas, será jamás bastante profundo para explicarla (Ibíd.: 586).

En función de lo expresado también es posible señalar la particularidad importante del medio que emplea la música en su creación. A pesar de que se conforma con sonidos que comúnmente se considerarán pertenecientes al mundo natural, en realidad los sonidos musicales ya trascienden a este plano y se

ubican más enteramente dentro de lo cultural, incluso de lo convencional. Sin embargo, es curioso percatarse que estos materiales “en bruto”, los sonidos musicales, cumplen únicamente este fin, es decir, son herramientas y materiales exclusivamente para la creación musical y por ello también se rectifica esta connotación como lenguaje en extremo singular.

A pesar de que se ha dicho, hasta aquí, que la música consiste en un lenguaje cuya expresión no posee un sentido definible y claro por la misma connotación de no poseer un verdadero sentido, el mismo Lévi-Strauss aclara que existe un momento donde se conjuga el sonido con una especie de sentido temporal, dentro del fenómeno musical; aunque puede resultar un sentido virtual, sí está presente en el momento de la escucha. Así, el oyente al ejecutar acción como tal, pone de su parte, gracias a su sensibilidad, el sentido, que aunque no es exacto, confirma la existencia de un mensaje, que en acción podría traducirse como llenar los vacíos de sentido que el compositor no formuló, o no tuvo intención de hacerlo. Es decir, que existe una suerte de acoplamiento intelectual y afectivo que se opera entre el compositor y el oyente (Lévi-Strauss, 1976).

Más allá de todas las consideraciones y aproximaciones que hace el estructuralismo en torno a la música, es preciso señalar que, en su intento por aprehender el fenómeno musical, la metodología que usa denota un formalismo que posteriormente se volcará

hacia la semiótica por su carácter de significación aparente y estructura ausente. Sin embargo, el análisis estructural ya esboza la forma cómo obtener modelos de estructuras musicales, archivándolos de tal forma que correspondan a las operaciones binarias que configuran el accionar del cerebro humano, de la misma manera como se hallan formulados los mitos; así, “lo que la música y la mitología hacen intervenir en quienes las escuchan son estructuras mentales comunes” (Lévi-Strauss, 1972: 35). El conjunto de abstracciones que realiza Lévi-Strauss en torno a la música se configura en base al análisis riguroso de la partitura musical, en el que se orienta por una lectura horizontal y vertical de las obras. Las operaciones lógicas vinculadas en este proceso revelan un conjunto de simetrías y oposiciones en todo el “discurso” musical, de tal forma que se trasluce la intervención de las operaciones cerebrales binarias, tanto en la estructura o cuerpo de la obra, como en su desarrollo melódico y rítmico.

La formulación del modelo tanto en la semiótica como en el estructuralismo es evidentemente provisional, ya que no se trata de la realidad como tal, sino de una forma explicativa de ésta, en un lenguaje que puede poner en el mismo plano el pensamiento del investigador y la esencia de los hechos o fenómenos a investigar. En el caso del antropólogo el pensamiento del sujeto de estudio se eleva o se categoriza a un nivel que es más aprehensible para su interpretación y análisis formal.

La semiótica musical ha sido una fuente corriente para estudios musicológicos, pues intenta desvelar una significación que se oculta tras la música, aunque se trate de un significado teóricamente incierto. Es preciso señalar que existen ciertas tendencias que dan lugar a pequeñas contradicciones dentro de todo este vasto estudio. Siendo una de las más evidentes la que surge desde la connotación de la música como lenguaje sin sentido argumentada por Lévi-Strauss, la misma que, aunque no directamente, da lugar a una consideración que presupone a la música como un lenguaje fuera del conjunto semiótico, y que sólo pertenece al semántico en tanto que éste último posee un sentido en su conjunto total, aunque no se encuentre articulado. Así, “la música dice Benveniste, pertenece al semántico (y no al semiótico), ya que los sonidos no son signos (ningún sonido en sí mismo, tiene sentido); o sea que la música dice también Benveniste, es una lengua que tiene sintaxis pero no semiótica” (Barthes, 1995: 303). Sin embargo esto puede ser debatido por la posición de Pierce que propone a las ideas también como signos (Eco, 1994: 29), y aunque los sonidos musicales carezcan de sentido, pueden definirse como ideas probablemente producto de una abstracción inconsciente del compositor. La duda radica en la cuestión de que si la música puede o no escapar de un análisis semiótico.

La semiótica musical toma en cuenta aspectos de la música de tal forma que el análisis se efectúa dando

una aproximación global a dicho fenómeno, es decir desintegra e integra los componentes del mismo no solo desde una perspectiva lógico-formal sino que aborda la contextualización histórica y social de la misma.

For semiotics, music is a cultural or social phenomenon, definable only in terms of its value held in a culture according to a quantitative, qualitative, and analytical interplay. Because of this, music semiology would lose all chance of gaining a scientific status if it took upon itself to make a normative choice about which of the three were suitable for defining a work (Dunsby, 183: 28).

La música se expresa siendo capaz de manipular estados emocionales del oyente en un tiempo psicológico real (Ibid., 1983), por ello en el estudio semiótico según autores como Nattiez es necesario considerar los niveles poético y estético que posee la obra musical a analizar; sin embargo estos se manifiestan como una asimilación psicológica y cultural de la música que puede hallarse sujeta a subjetividades, ya que se toma en cuenta el momento en que se efectúa la creación musical y también la acción del oyente. No obstante, un tercer nivel de análisis huye a esta consideración, ubicándose como la parte formal que se interesa más en la estructura musical como tal. Es decir que responde a un análisis cualitativo y cuantitativo de las formas musicales; un nivel llamado “neutral” en el que se enfatiza sobre el aspecto “material” de la música, la

partitura, con la que es posible acercarse más rigurosamente a las obras y que desprende una connotación científica a toda la semiología musical.

Esta determinación tripartita del fenómeno musical, sustancialmente propuesta por la semiótica, tiene su origen en varios postulados teóricos:

The tripartition is located by analogy with a long list of ideas from other disciplines, for instance with the articulatory, acoustic, and auditive levels of phonetics; but also in a genuinely interdisciplinary sense with Prague linguistics, Levi-Straussian anthropology, and Chomskian linguistics (which correspond to neutral, esthetic, and mixed poetic and esthetic levels respectively) (Dunsby, 1983: 10).

El análisis que se efectúa en el nivel conocido como “neutral” puede resultar particularmente útil en asociación con el método lévi-straussiano ya que supone un énfasis sobre la estructura musical misma y sobre sus aspectos formalmente más intrínsecos, que podrían incluso considerarse como académicos o reglamentarios. Cuando analizamos una partitura, grabación o transcripción de una obra; cuando estamos aprendiendo, aplicando los conceptos referentes a la disciplina musical (género, estilo, dinámica, tempo, forma, estructura, carácter, equilibrio, unidad, etc), o trabajamos con el sonido y sus cualidades -materia prima de la música-, nos encontramos inmersos en este nivel

“neutral” pues empleamos la parte de la música que podría considerarse “material” para revisarla metodológica y rigurosamente.

Sin embargo por más exhaustivos que puedan ser los análisis que se proponen a través de la semiótica musical, se entienden como procedimientos que no pueden revelar un significado real o verdadero de la música, sino que ponen de manifiesto la multiplicidad de formas de organización de la música, denotando estructuras que no se aprecian por una simple lectura musical de la partitura. De tal forma que la metodología exige no siempre agrupar segmentos musicales a través de formas ya conocidas propias del universo académico de la música como las variaciones (Ibid., 1983: 34) o la división de compases, sino que es necesario formular unidades que resulten repetitivas en tanto que se escucha y se hace la lectura.

Al asumir que la música se presenta como un lenguaje particular que está desprendido de un sentido real, es necesario esclarecer que la significación de las obras musicales no serán jamás más que una perspectiva o consideración de tipo hermenéutico tanto para el analista como para cualquier oyente. Esto metodológicamente también supone que la partitura representa una abstracción de la música y, para poder analizar una obra desde ella, deben tenerse en cuenta que el análisis de ésta se convertirá en una abstracción de otra abstracción; así, signos creados con el propósito de

preservar la obra en el tiempo y transmitirla a otros, pasan a convertirse en otros signos, con otro propósito: el de desvelar el código y las reglas que fueron utilizadas para crear dicha obra.

Se trata, además, del eje de la conceptualización, es decir, donde se tienen en cuenta, de manera racional, todos los parámetros de la música, o por lo menos, los más sobresalientes en ese espécimen (obra) que se va a trabajar.

Resulta evidente que en música, la organización del material con que se trabaja para el análisis sintáctico y/o estructural proporciona una ventaja realmente satisfactoria, ya que la partitura constituye un sistema que ya es una abstracción del fenómeno principal, así no resulta tan grande el esfuerzo para aproximarse a las características de la estructura “subyacente”. Además es posible y legítimo emplear el propio lenguaje académico de la música para ejecutar el análisis de la misma manera que se emplea la métrica poética en su campo.

La metodología del análisis que se intenta explicar en este artículo fue aplicado a dos fragmentos de todo el fenómeno musical, el primero, que necesariamente fue paradigmático por su carácter académico y formal, se trata de la obra romántica de Frederick Chopin, cuyo análisis sintáctico fue dirigido específicamente a su O POST IN C-SHARP MINOR. El segundo pertenece a una manifestación musical que se podría considerar hasta exótica por su condición de extranjera para con la música académica europea; se trata de

la música etnocontemporánea andina, concepto que alude formas musicales ancestrales que, no obstante su actualidad, no están demasiado vinculadas a procesos globalizantes que se traducirían como movimientos económicos propios del folklor comercial. Es decir, es una música ancestral cuya característica primordial radica en su aparente inalterabilidad a través del tiempo. Es necesario señalar que las figuras musicales empleadas para este tipo de música fueron analizadas y transcritas a la manera occidental-académica de la música europea, debido a que en un principio, como es de suponer, este tipo de música no poseía una base o apoyo textual para su lectura o escritura.

Luego de ejecutar el análisis, explorando detenidamente la partitura de estos ejemplos musicales se podría aseverar que las sombras de una estructura común se hallan en los dos casos. En ambas obras tanto el número de compases como la formulación del tiempo tienen una coherencia binaria, además de que los motivos y melodías principales se repiten constantemente alternando compases a manera de pares. Aunque la figuración interna de cada compás tiene obviamente sus variaciones, la organización de éstos es lo que más evidencia una inspiración binaria pues, al terminar de explorar toda la partitura, se ha encontrado una simetría casi perfecta, especialmente en la obra de Chopin. Así estos modelos sacados de las partituras representan un juego de oposiciones y simetrías que corresponde a lo pregonado en el estructuralismo de Lévi-Strauss.

Sería injustificable asumir que la complejidad del ejemplo musical del romanticismo europeo representa algún tipo de superioridad frente a la música ancestral andina. Pero también resultaría descabellado anunciar que ambos estilos musicales se hallan en un mismo nivel de desarrollo. La consideración que se puede realizar en torno a esto consiste en que, la complejidad de la música clásica en Europa al igual que la simpleza de la música andina, tienen una clara correspondencia con la diversidad cultural, la influencia de procesos históricos, ambientes geográficos y las condiciones sociales específicas. Así, se rechaza cualquier noción que presuponga a la etnia como factor determinante del desarrollo tecnológico y cognitivo.

Como se planteó desde un comienzo, la música se caracteriza por ser un lenguaje que no posee sentido concreto, aunque a pesar de ello, tiene la capacidad de evocar emociones y transmitir un mensaje cuyo valor depende del oyente. Por tales razones, fue preciso discernir qué tan posible y necesario sería la realización de un análisis semántico, en tanto que se pretendía hacer un análisis estructural, tema que concierne a la antropología, pero que fue mejor acoplado y comprendido a través de una traducción sintáctica. Así, la configuración morfológica resultó ser un aspecto más imprescindible que la configuración semántica, en razón de que la ocupación de esta última se orienta hacia las connotaciones y denotaciones significativas de los signos del lenguaje, lo cual, en música más que

en cualquier otra cosa, no tiene un valor muy útil. La semiología en este sentido, fue necesaria también para entender que resulta muy pretencioso alcanzar a aprehender el significado de la música. Ya que esta, puede decirse que es una abstracción y un misterio perpetuo. Así pues, lo que por último se buscaba consistía en establecer una comparación de carácter estructural, más no de significación, como hubiese sido posible en un análisis de mitos o relatos, donde el “sentido” cobra una relevancia mayor que cuando se trata de un análisis de música.

Barthes, Roland, 1995 *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Dunsby, Jonathan, *Music and Semiotics: The Nattiez Phase*, Source: The Musical Quarterly, Vol. 69, No. 1 (Winter, 1983), pp. 27-43 Published by: Oxford University Press.

ECO, Umberto, 1994 *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen S.A.

Lévi-Strauss, Claude

1972 *Mitológicas 1: Lo crudo y lo cocido*, México D. F.,

Fondo de cultura Económica.

1976 *Mitológicas 4: El*

Hombre Desnudo, México DF, Siglo veintiuno

2002 *Mito y significado*,

Madrid, Alianza Editorial

MORENO, Segundo, *Música y Danzas autóctonas del Ecuador*, Quito, Fray Jodoco Ricke editorial.

TEORÍA CRÍTICA EN ARQUEOLOGÍA

Max Silva

La teoría crítica aparece como una corriente de pensamiento en los años 20, en lo que se conoce como la Escuela de Frankfurt. La escuela no se limitó a Frankfurt geográficamente; Habermas habla de lo que se entendería como la verdadera escuela de Frankfurt auspiciada por la Universidad de Columbia (Roith, 2011, pp. 21). Muy aparte de su origen o residencia, la teoría crítica se desarrolla como una reflexión a los paradigmas, primeramente científicos; criticando al positivismo, a su método y a las ciencias sociales como imitadoras (Íbid., pp. 21).

La teoría crítica busca ser la oposición de la teoría tradicional (en términos de Horkheimer, 2003): la segunda es una parte del proceso de producción, un elemento destinado a reproducir determinados elementos sociales; la teoría crítica, por otro lado, busca desentenderse de esta reproducción y ser un medio de repensar y así dar a luz nuevas formas sociales (Roith, 2011, pp. 23). En esta oposición ya empieza a destacar la dialéctica adoptada por la teoría crítica.

La teoría crítica toma del marxismo el concepto de dialéctica; pero, también incluye elementos del idealismo alemán (Hodder, 1994, pp. 184). La parte idealista se refiere a la forma de entender al conocimiento, no como una verdad empírica a ser descu-

bierta, sino, como construido a partir de la teoría.

A todo esto, volvemos a Habermas, quien hace una reformulación de la teoría crítica (Íbid., pp. 183). Introduce el elemento de la comunicación y la tergiversación de los mensajes, su subjetivación (Roith, 2011, pp. 44-45). Esta tergiversación es la que debe ser explicada, dice Habermas; está relacionada con el poder sobre el mensaje y la teoría, es más que entender su contexto (Hodder, 1994, pp. 184). Este problema de interpretación en la comunicación planteado por Habermas se refiere, en cierta medida, a la influencia idealista de la teoría crítica; es decir, el mensaje al igual que el conocimiento se construye ad hoc en un respectivo contexto y está condicionado por su contexto. Este es uno de los ejes que sigue la aplicación arqueológica de esta teoría.

Habíamos dicho que la teoría tradicional es una forma de reproducir los procesos de producción vigentes y perpetuar la estructura. Esta perpetuación de la estructura viene acompañada de una perpetuación de la ideología dominante. La introducción de esta ideología, de carácter marxista, sirve como instrumento de crítica a la justificación de las relaciones de explotación y las relaciones de producción; en la misma línea que Marx establece para crítica el trabajo enajenado (1969). Sin embargo, en este marco, Hodder (1994, pp. 185) nos habla de la emancipación ideológica.

La emancipación ideológica es la conciencia de las relaciones de producción reales, sean o no de explotación (según Marx, lo son), encubiertas por la ideología. Althusser nos dice (2003, pp. 56) que para tener conciencia de la ideología es requisito indispensable estar fuera de ésta, ya que la ideología se niega a sí misma y puede ser observada sólo desde afuera. Esta afirmación habla sobre las condiciones de la ideología y de los sujetos que están dentro o fuera de ella, explicativamente.

Entonces, la crítica debe ser hecha independientemente de la ideología y, ergo, independientemente de los intereses sociales. Aunque el conocimiento nunca está libre de una condición histórica, la teoría crítica se plantea a sí misma como capaz (Hodder, 1994, pp. 184). Entramos ahora en el problema de cómo, desde el presente, podemos reconstruir el pasado. Si el conocimiento se construye de acuerdo a su percepción, en qué tanto las circunstancias políticas, económicas, teóricas o materiales afectarán las interpretaciones y los usos que le de tanto a la cultura material pasada como al conocimiento que esta genere. Este es el punto de partida con el que la teoría crítica entra a la arqueología, a criticar las interpretaciones hechas por los arqueólogos.

El mensaje que un arqueólogo busca transmitir, al igual que cualquier otro, está condicionado por el contexto, el medio por el que se lo transmita, el lenguaje, las intenciones tanto del emisor como del receptor. En este marco, que resalta las subjetividades, la

categoría de verdad o explicación desaparece por debajo de la de interpretación.

Con este aumento de las potencialidades del conocimiento, aumentan las potencialidades de interpretación del pasado. Hodder ya nos ha hablado sobre los sesgos y lineamientos del conocimiento científico (1989), cómo este está influido por los intereses políticos y académicos, limitado por el lenguaje y los medios de difusión y cómo se adjudica la producción de la verdad. Estas críticas las hace desde el postmodernismo y el postestructuralismo; las cuales él ya introduce a la arqueología, ajeno a la teoría crítica.

Un punto extra de la teoría crítica es analizar la cultura contemporánea y como se vende la idea de ciencia y arte al público. Tanto la una como el otro se presentan a través de los medios como campos de acción limitados para la persona, lejanos y ajenos a la cotidianidad. La ciencia no es practicable por la gente común; ideológicamente se anula esta capacidad en la población. La gente se vuelve pasiva y mera consumidora de información (Hodder, 1994, pp. 184).

Va de la mano la forma en la que se percibe a los científicos y su práctica. Para el imaginario general están dentro de una categoría superior donde la crítica es imposible cuando proviene de una persona común. Esto hace que el conocimiento se transmita en una relación vertical, desde un superior a un inferior. Con esto se diviniza la producción científica positi-

va y se vuelve herejía su crítica. Aunque se alegue la objetividad y la ausencia de juicios de valor, el positivismo, en general, está lleno de juicios de valor que lo fundamentan.

La arqueología crítica busca deshacerse de cualquier alegato de verdad basado en la objetividad y el método vigente y a partir de este alejamiento generar un conocimiento relativo e históricamente condicionado; conocimiento que está conciente de no ser absoluto y que deliberadamente busca esta relatividad. Así, generar un entendimiento del pasado que aunque no vaya en contra de la ideología dominante, al menos critique la naturalización del pensamiento (Hodder, 1994, pp. 184; Leone, M. et al., 1987, pp. 284-285).

En la aplicación directa de la emancipación ideológica y la crítica de la cultura contemporánea para la arqueología, un ejemplo son los estudios arqueológicos en Anápolis, Maryland, EU. Nos lo presenta Mark P. Leone (1987) explicándonos como un ejemplo de arqueología histórica que aplica la teoría crítica. El trabajo de Leone nos explica el proyecto arqueológico de Annapolis y su exposición al público con el enfoque de crear conciencia del origen de las prácticas que la gente da por hecho en la vida cotidiana. Busca mostrar al público cómo la práctica arqueológica tiene una utilidad para entender tanto el presente como el pasado y, además, mostrar esta práctica como algo tangible y accesible; rompiendo la concepción del científico como ser extraño. Las exposiciones de Annapolis sirven para que la gente tenga

conciencia del origen de su ideología y no la piense como un estado de hecho.

Este ejemplo aplica los parámetros de la teoría crítica pero hasta cierto punto. Si mantenemos las ideas de Althusser, es imposible que los visitantes de Annapolis se acerquen, siquiera, a una emancipación ideológica ya que aunque lleguen a tener conciencia de su prácticas no tendrán una conciencia ideológica porque ésta sólo puede ser contemplada desde afuera y la arqueología de Annapolis no busca romper con la ideología, solo mostrar su origen, e indirectamente la promociona.

Otro ejemplo es el artículo de Gero y Root (1996) que hace un análisis de los artículos de arqueología presentados en la revista *National Geographic* a lo largo del siglo XX. El análisis busca determinar cómo la revista difunde una ideología a través de su poder y prestigio como medio masivo. Las autoras en sus resultados (pp. 545-546) confirman la promoción ideológica de ideas y concepciones nacionalistas, políticas y culturales. La revista promociona lo que podríamos entender como valores occidentales, es más, valores estadounidenses que se promocionan como occidentales y naturales; la democracia y el desarrollo tecnológico como superiores. Además, secunda la idea clásica de una arqueología monumental y exótica, acompañada de la idea del arqueólogo como el hombre blanco aventurero al servicio de occidente. Esta es una viva muestra de la arqueología sirviendo a la reproducción ideológica y, más importante, una muestra de la

crítica a ésta situación. Aunque las autoras no hablan de su trabajo como parte de una teoría crítica, podemos identificar los elementos que la componen.

Estos ejemplos son guías claras de cómo la arqueología es susceptible de adaptación, interpretación y manipulación de acuerdo al contexto. La teoría crítica en arqueología sirve para secundar a unos y acabar con otros. Aunque no podemos dar por hecho, tampoco, la perfección de la teoría crítica.

Volviendo a Althusser y con base en él podemos volver a Hodder, quien rechaza las capacidades que la teoría crítica se adjudica. Al buscar la emancipación ideológica, la teoría crítica, lo que busca es poder salir de la ideología dominante y así repensarla y criticarla. Lo que Hodder no da por sentado (1994, pp. 188) es que la teoría crítica tenga esta capacidad inherente de distinguirse de las demás. Pone en duda su acción como realmente anti-ideológica. Critica también el hecho de que las interpretaciones politizadas del pasado sean una herramienta de dominación. La dominación en este sentido no se da ya que la gente no toma las interpretaciones arqueológicas-científicas del pasado para su vida diaria; la gente tiene su propio entendimiento del pasado (Ibíd.).

Hasta aquí tenemos una teoría crítica que se estructura por sí sola como un entendimiento contestatario del conocimiento. Que busca la relectura de la realidad y la implementación de

nuevos productos sociales. Parte de esta teoría se toma para arqueología, en el marco del postprocesualismo. Vemos que una arqueología crítica muchas veces está limitada y contradicha por los postulados de su propia "ideología". No se puede poner en duda la utilidad de la crítica ideológica, pero sí hasta qué punto se puede poner en práctica una arqueología crítica que sea teóricamente fiel.

Althusser, L. (2003). "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", Buenos Aires: Nueva Visión.

Gero, J.; Root, D. (1996) "Public representation and private concerns: Archaeology in the pages of *National Geographic*", en: Preucel, R.; Hodder, I. (eds.), "Contemporary archaeology in theory", Oxford: Blackwell, pp. 531-548.

Hodder, I. (1989) "Post-modernism. Post-structuralism and post-processual archaeology", en: Hodder, I. (ed.), "The meaning of things. Material Culture and symbolic expression", Londres: Harper-Collins, pp. 64-78.

Hodder, I. (1994) "Interpretación en arqueología: corrientes actuales", Barcelona: Crítica.

Horkheimer, M. (2003) "Teoría crítica", Madrid: Amorrortu.

Leone, M. et al. (1987) "Toward a critical archaeology", *Current Anthropology* 28(3), pp. 283-302.

Marx, K. (1969) "Manuscritos: economía y filosofía", Madrid: Alianza

Roith, Ch. (2011) "La historia de la teoría crítica", Universidad de Almería. Disponible en: www.ual.es/~chroith/pdf/HistTC.pdf

EL GÉNERO: UNA CUESTIÓN DE EDUCACIÓN

Nina Reyes

Para que una sociedad pueda perpetuarse necesita configurar herramientas que le permitan transmitir los conocimientos alcanzados por sus miembros, así como los valores, sentidos y costumbres que guían la vida en colectividad. A través de la socialización, nos enfrentamos a una forma particular de darle sentido al mundo, y es en la exposición permanente a ella que la vamos percibiendo como natural. La familia es el grupo social primordial a partir del cual los individuos se insertan en una determinada cultura; es en este espacio donde las personas por primera vez son adscritas a una identidad de género. A medida que el niño o niña crece, la familia deja de ser el centro de su experiencia vital y pasa a las manos de la institución educativa¹. Ahí afirma su identidad como hombre o mujer, la cual es simultáneamente moldeada de acuerdo a los condicionamientos de ese espacio. La transmisión de los roles de género en el ámbito educativo se da a través de los dispositivos pedagógicos de género (DPG), los cuales comprenden

cualquier procedimiento social a través del cual un individuo aprende o transforma los componentes de género de su subjetividad...prácticamente involucran el conjunto de la vida cotidiana, pero se hacen enfáticos en instituciones que, como la escuela, tienen como propósito explícito la promoción de valores personales y

sociales, al lado de la transmisión de contenidos (García, 2003:13, fascículo 1).

Estos dispositivos funcionan estableciendo puentes entre las dinámicas sociales e individuales y son siempre el resultado de interacciones. Por lo tanto, la subjetividad de género está siempre en construcción, es decir, no es un proceso acabado y por eso necesita de la acción de los DPG. Con ellos se "bombardea" constantemente a los y las estudiantes, de forma explícita e implícita, motivando o disuadiendo ciertos comportamientos, concediéndoles más o menos capacidad de participación.

Los DPG que Carlos García (2003) describe son ocho², pero en este artículo me centraré en uno: los imaginarios de género, y lo aplicaré al análisis de los datos obtenidos durante un trabajo de campo realizado durante julio a noviembre del 2013 en dos colegios de Quito³. El colegio D es un colegio público, ubicado en el norte de la ciudad, que hace aproximadamente 10 años se volvió coeducativo⁴ (antes sólo aceptaba a alumnos varones). El colegio I es un colegio privado y religioso que hace 8 años acogió la coeducación, pero que inició como colegio femenino; se ubica en el centro-norte de la ciudad.

Imaginando géneros

Entiendo por imaginario un sistema de representaciones simbólicas, "mediante las cuales un sujeto se reconoce a sí mismo y es reconocido por los demás como sujeto particular y como miembro de categorías sociales distinti-

vas" (García, 2003: 10, fascículo 2).

El proceso de asimilación de una identidad de género responde a esta dinámica. Este código simbólico se constituye a partir de narraciones e imágenes que ordenan a las personas según binomios de categorías opuestas: *lo femenino vs lo masculino*, y que funciona estableciendo lo que se considera 'apropiado' o 'correcto'; en definitiva, regulando el comportamiento. La intención de analizar la acción de este DPG en el colegio es señalar la correspondencia existente entre las narrativas individuales y colectivas, y entre las narrativas del colegio y las de la sociedad. Por otro lado, es igualmente necesario identificar las expresiones de esta imaginaria de género para demostrar cómo éstas son la fuente de tratamientos diferenciales injustos.

Lo femenino o de cómo aprendí a odiar los espejos

De acuerdo a las alumnas entrevistadas de los colegios I y D, la característica más notoria que las identifica como mujeres es su apariencia. A ellas les está permitido llevar el cabello largo y utilizan faldas o vestidos, además que estas prendas son de múltiples colores, situación que, según su opinión, en los hombres no es socialmente aceptada. Pueden maquillarse, utilizar bisutería, cambiar de estilos constantemente. Este énfasis en su apariencia responde a una dinámica social de objetivación de la mujer que prácticamente obliga a las mujeres a presentarse como el 'bello sexo'.

Algunas comentaron que se demoran más de una hora arreglándose antes de salir al colegio y es frecuente observar el uso de espejos y utensilios de maquillaje (labiales, delineadores, rizadoros, planchas de cabello) durante las clases.

Las actividades extracurriculares del colegio también refuerzan este imaginario: en el D tuvo lugar la inauguración del campeonato interno de deportes y uno de los actos fue la elección de la 'señorita deportes'. A continuación presento un extracto del diario de campo:

El jurado estaba conformado por los miembros de la mesa directiva quienes debían pasar frente a cada equipo evaluando a las reinas. La elegida debía ser la que tenía el mejor vestido. Luego de deliberar, el jurado escogió a un grupo de diez chicas (en total eran 27) y realizó un sorteo para elegir a una, pues dijeron que "todas eran igualmente hermosas y todas merecían ganar". Las barras de los equipos alentando a sus reinas opacaba la voz del micrófono que anunciaba a la ganadora: una chica de segundo de bachillerato, quien luego de recibir su banda fue a sentarse a la mesa directiva (1-11-2013, diario de campo 2, pág 33-34).

¿Qué tipo de chicas eran elegidas para representar a sus equipos? En general eran delgadas, de piel blanca, y aunque no todas eran altas, los tacos que llevaban puestos cumplían esa función. Aquel día la regla del colegio que prohíbe el maquillaje excesivo de las alumnas no tenía vigencia. La sociedad -a través de la publicidad especialmente- demanda que las

mujeres sean atractivas (y la idea de belleza actual es la delgadez), lo cual viene a contradecirse con la normativa de los planteles educativos que, en cambio, busca esconder la sexualidad femenina. Más allá del rol de alumnas, la condición de mujer es omnipresente y por eso la demanda social prevalece sobre la de la institución.

¿Por qué no se eligió también a un ‘señorito deportes’? Porque la belleza, como ya se mencionó arriba, es una atribución de la feminidad para el disfrute de los varones. Esta es una clara expresión de la violencia simbólica a la que las mujeres estamos sometidas. El cuerpo femenino se vuelve el símbolo del deseo, la sexualidad y el erotismo, y el cuerpo masculino se mantiene como un “ente invisible observador” (Costales, 2011: 123).

Entre machos y gallos

Por otro lado, la apariencia física de los hombres está relacionada a la imagen del ‘macho’, la misma que es entendida como símbolo de fuerza y acción. Esta asociación es reforzada cuando en el aula se necesita mover o acomodar algo, lo cual implica un cierto esfuerzo físico. Una profesora del colegio I lo relata así:

...cuando los chicos se movilizan de curso en curso... vamos a cambiar a estos chicos de segundo al de abajo que está un décimo... entonces ahí se ve que los chicos, los varoncitos cargan más porque tienen más fuerza y quizá por ahí podrías decir: bueno, son hombres (PV, 2013, comunicación personal).

La función del imaginario es establecer una secuencia entre las distintas representaciones colectivas, de manera que las imágenes que surgen indistintamente van tomando la forma de un conjunto. Así, el ‘macho’ está también asociado a la imagen del ‘gallo’, la cual condensa una cierta bestialidad. Un ‘gallo’ o ‘gallazo’ es aquel hombre que se cree el jefe del colegio (el ‘macho alfa’), el más guapo, el más fuerte, el más alto, el más ‘perro’⁵ (que consigue muchas chicas), el que es superior al resto de hombres en todos los aspectos, inclusive en la calidad de tecnología a la que puede acceder⁶. Si bien esta situación se puede dar en cualquier colegio, detecté que más incidencia y relevancia adquiere en el colegio I porque ahí existe una amplia mayoría de alumnas mujeres.

El imaginario de género acerca de lo masculino requiere que sea constantemente puesto a prueba y, por lo tanto, construido y reforzado en cada momento, como por ejemplo cuando pregunté a dos chicos de sexto curso del colegio D por la profesión que elegirían luego de graduarse del colegio. Uno de ellos respondió que sería policía y el otro iría a la marina. “Vamos a hacernos hombres” -dijeron (30-9-2013, diario de campo 2, pág 5). Las profesiones que mencionaron han sido históricamente masculinas -aunque últimamente también se acepten mujeres en sus filas- y además, demandan un gran esfuerzo físico, lo que inmediatamente las asocia con la masculinidad. Se es lo que se hace. Dichas profesiones los harán fuertes y hábiles, entonces serán

hombres.

¿El conocimiento tiene género?

Durante el rastreo del imaginario de género que se socializa en los colegios encontré que se realiza una clasificación, por parte de los hombres, de las mujeres en dos grupos: las ‘norias’ y las ‘chéveres’⁷. El grupo de las norias está conformado por aquellas alumnas consideradas tranquilas, a las que los hombres pueden pedir prestados los deberes; por lo tanto, deben portarse bien con ellas para conseguirlo. El grupo de las chéveres son las alumnas más inquietas, las que molestan a los hombres (con insultos si es necesario), pero ‘se hacen respetar’; sin embargo, esto no resulta en una igualación de derechos entre los géneros, sino una masculinización de la mujer, pues el molestar, los insultos, el ser capaces de desenvolverse con seguridad y firmeza son características atribuidas a la masculinidad. Este segundo grupo es en el que los hombres se fijan para elegir una pareja y por eso se portan con ellas más relajados, lo que también puede resultar en que las traten mal (léase ‘como hombres’). Una vez más, la culpa recae en la chica que, aun sabiendo el trato que ‘se merece’, acepta esas actitudes de los hombres.

Desde la perspectiva de los/as docentes, el grupo de las norias es tomado como la imagen representativa de las mujeres en cuanto a su relación con el conocimiento. Tanto en el colegio D como en el I, consideran que las alumnas son quienes más se dedican al

estudio, y esto queda constatado en el hecho de que la mayoría de abanderadas y escoltas son mujeres. Marrero (2008: 35) explica:

Para los pobres, o para las minorías étnicas, pero también para las niñas en las escuelas mixtas, que suelen encontrarse subordinadas en el mundo de las reglas implícitas que consagran una jerarquía sexual que beneficia a los varones, el ámbito del desempeño escolar es el único que ofrece recompensas claras, medibles y predecibles, a esfuerzos también claros, medibles y predecibles.

Como los imaginarios de género funcionan estableciendo oposiciones, según la perspectiva de los/as maestras acerca de los varones, la indisciplina es lo que los destaca. Ellos son más molestos, más inquietos, demandan clases más activas y una mayor cantidad de atención. La directora del colegio I identifica una diferencia fundamental en cómo hombres y mujeres están predisuestas a aprender:

...cuando hablamos de las señoritas, de las mujeres, trabajamos más con el oído, las historias, las palabras; con los varones hay que actuar más, entonces hay que llevar ciertas, ciertos temas, voy a pensar por ejemplo en algo de literatura. Con las señoritas todo es más romántico, todo es más suave; mientras que con los varones tenemos que también buscar otro tipo de estrategias, no, qué se yo, ya con ellos no solamente quedarnos en esa parte emocional sino pasar a la parte más de la acción (SSA, 2013, comunicación personal).

Esto ha sido un ejemplo conciso de cómo los imaginarios de género circulan y son transmitidos por la cultura escolar. La desigualdad oculta bajo el disfraz de la igualdad de oportunidades es un fuerte motivo para cuestionarnos acerca de la validez de la institución educativa. ¿Será posible desescolarizar nuestra sociedad?

Notas

¹ En el caso de las sociedades occidentales modernas.

² Los restantes son: formas de jerarquización, tono de la interacción, construcción del cuerpo, narrativas personales, juegos de lenguaje, reglas de la interacción, roles y formatos de la participación.

³ Los nombres de los colegios permanecerán en el anonimato. Aquí los nombraré como D e I.

⁴ La coeducación se refiere a la educación conjunta de hombres y mujeres en un marco de equidad de género.

⁵ Este apelativo también relaciona la masculinidad con un animal no humano.

⁶ Esto es un ejemplo de cómo la categoría de género se entrecruza con otras como la de clase.

⁷ Que en última instancia pueden ser consideradas como símbolos de la 'madre' y la 'puta' respectivamente.

Costales, María Alexandra (2011) *Sexualidad educada: Discursos de educación sexual desde el colegio y el estado*. Quito: Abya-Yala.

García, Carlos (2003). *Edugénero: Aportes investigativos para el cambio de las relaciones de género en la institución*

escolar. Colombia: Universidad Central. Fascículos del 1 al 9.

MARRERO, Adriana (2008) *Hermione en Hogwarts o del éxito escolar de las niñas*. Mora no. 14. Pp 29-42.

SSA, 2013, comunicación personal.

PV, 2013, comunicación personal.

*El diario de campo 2 corresponde al colegio D.

RELEYENDO A HURTADO: UN ANÁLISIS SOBRE EL RESQUEBRAJAMIENTO DEL SISTEMA DE HACIENDA EN EL ECUADOR

Miguel Barreiros

El texto de Osvaldo Hurtado "El sistema político en el Ecuador", originalmente publicado en 1988 ha sido editado por su autor para su reimpresión dentro del compendio de ensayos relativos a la colección "Nueva historia del Ecuador" Vol.1 (1996) de Enrique Ayala Mora (compilador). Es necesario hacer esta aclaración para poder dar cuenta del contexto en el que este artículo surgió; sin embargo, y dada la figura de Osvaldo Hurtado hasta la fecha, es muy probable que muchos de los argumentos activos dentro de este documento no hayan tenido mayor alteración; de todas maneras el autor se enfoca principalmente en describir como el Ecuador, o mejor dicho, en qué condiciones llegó el Ecuador a la época de la democracia. Comienza tratando los sistemas de hacienda en el territorio, posteriormente toca el periodo republicano y la lucha de clases, para terminar con la crisis del sistema hacienda que marca el comienzo de la democracia de forma más general en todo el bloque latinoamericano, y en especial en el Ecuador.

El Sistema Hacienda: 1820-1949

Para la época de 1820 a 1949 Hurtado habla sobre el apogeo y posterior quiebre del sistema de hacien-

da; entiéndase como hacienda a "toda unidad de producción agrícola que usa mano de obra dependiente y que explota la tierra y el trabajo de manera tradicional" (1996: 105). Para hablar un poco más sobre los sistemas de trabajo precario, debemos comprender el contexto general en el cual surgió el latifundismo como el proceso de acumulación de la tierra y su correspondiente fuerza de trabajo. ¿Por qué nos referimos a la acumulación de la fuerza de trabajo?, porque normalmente las haciendas consumían pequeñas poblaciones en su interior, acumulando así la fuerza de trabajo de los campesinos en favor de la hacienda y su producción. Algunas formas de trabajo precario que se utilizaban para la época, y sobre todo en la Sierra ecuatoriana, fueron: el concertaje y el huasipungo; dos figuras muy renombradas dentro del imaginario colectivo mestizo gracias a la novela social que jugó un papel muy importante al momento de denunciar este tipo de precarismos laborales, un claro ejemplo de esto lo podemos ver en la novela que lleva el mismo nombre *Huasipungo* de Jorge Icaza.

El concertaje: consistía en un contrato de sembraduría o finquería por el cual el labrador, gracias a un pequeño capital que forma con un anticipo que recibe del patrón o con sus ahorros, obtenía un sitio dentro de la hacienda en el que formaba un huerto para la manutención de su familia y una parcela adicional en la que plantaba cacao, café, arroz, algodón, etc. Y cuando se realizaba la cosecha, estaba obligado a venderla al propietario de la tierra en un precio

inferior al corriente, con cuyo dinero, generalmente, pagaba las deudas contraídas con su mismo patrón (Hurtado, 1996: 111). A esto debemos sumar la prisión por deudas que estaba vigente para la época, creando así lazos intergeneracionales que garantizaban el pago de las mismas; en el caso de que el padre u hombre de familia se negase a pagar la deuda, éste debía recibir el castigo respectivo, o cárcel, lo cual dejaba la deuda a los hijos varones, quienes al alcanzar una edad óptima para el trabajo deberían retomar el pago de la deuda del padre. Aquí podemos ver que estas formas de explotación no solo tenían legitimidad dentro del plano social, sino que jurídicamente, por medio de la Cédula Real emitida en 1601 (Piedad y A, Costales, 1964), tenían un sustento que propiciaba las formas de trabajo precario, castigando de esta manera a quienes incumplían las normas establecidas por los terratenientes.

A pesar de que el huasipungo es parte del contrato del concertaje, éste tiene una forma específica, más bien equivale a una retribución de parte del patrón hacia el concierto, que consistía en un pedazo de tierra para el sustento de la familia del campesino, una cuota mensual o trimestral de granos y una muda para el año o piezas de su indumentaria (Piedad y A, Costales, 1946); a pesar de que la figura del Huasipungo es más relacionada a la donación de una parcela por parte del patrón a cambio del trabajo (vitalicio en algunas ocasiones) del campesino y el cumplimiento de sus funciones en la hacienda (como lo retrata Jorge Icaza en su obra

Huasipungo), esta idea no se aleja en exceso de la realidad, ya que como nos comenta Hurtado (1996) la figura del trabajo precario se mantiene por sobre cualquier “distorsión” provocada por el escrito de ficción, que de igual manera plasma la figura de estas formas precarias de trabajo dentro de la novela social.

La figura del concertaje recién es eliminada en 1964 con la primera ley de Reforma Agraria (O, Hurtado, 1996: 110) lo cual demuestra que en el plano político el Ecuador adopta una postura, de forma tardía, frente a las formas precarias de trabajo; debido a las élites que monopolizaron el poder desde la independencia de la nación (entre 1809 y 1820), los derechos de los actores tradicionalmente excluidos permanecieron incivilizados en función de los privilegios de los criollos y españoles nacidos en América, quienes tuvieron el control del país hasta 1980, que es el periodo que muchos llaman “inicio de la democracia”. A pesar de que fenómenos como el caciquismo todavía se hacían presentes para 1964, debido a las insuficiencias de las nuevas reformas dirigidas hacia el agro ecuatoriano, y el rol que cumplió la iglesia como institución impartidora de moral y *modus vivendi* tradicional, fue hasta la segunda reforma agraria durante los años de 1973 a 1976, en el gobierno militar de Rodríguez Lara (A, Pallares, 1983) que la realidad del sector indígena toma un nuevo giro con respecto a las formas de trabajo. Después de haber sido víctimas de un desplazamiento hacia los páramos andinos, la adaptación de la vida en el campo implicó un sinfín de detalles, que

debido a su complejidad trataremos en otra ocasión.

La Lucha de Clases

Haciendo uso del concepto marxista, del que se sirve Hurtado, con respecto a la lucha de clases, concordamos al momento de argumentar que las pugnas en torno a elementos de carácter político, ideológico, o religioso, son el resultado de conflictos de intereses económicos (antagónicos) que radican en la inevitable lucha de clases, condicionada obviamente por el desarrollo, y uso de las fuerzas productivas (1996: 120). Entendida esta premisa podemos comprender la importancia de este concepto dentro del trato del tema relacionado a las formas del trabajo indígena y las condiciones en las que este segmento de la población se encontraba.

Hasta el momento hemos hablado mayormente sobre el caso de la sierra ecuatoriana; sin embargo, dentro del debate de la lucha de clases, la costa fue uno de los territorios que albergaba en gran medida condiciones económicas disímiles. Debido a la condición de puerto de la ciudad de Guayaquil, éste se convirtió en uno de los puntos comerciales más importantes de esta parte del Pacífico, más aun en épocas de un boom cacaoero, lo cual segmentó a la población entre terratenientes y comerciantes (Burguesía comercial y financiera), obreros asalariados y campesinos dependientes. A pesar de que la figura del concertaje y el huasipungo correspondían particularmente a la sierra, esto

no impidió que estas formas precarias de trabajo se reprodujeran también en la costa, aunque no con los mismos nombres; estas formas de trabajo caracterizaron el sistema hacienda en la región, sin embargo se diferencian del sistema de la sierra que era en suma más parecido a un sistema feudal.

Debido a que el orden social estaba dictado por grupos de latifundistas y burgueses, los procesos de inversión de capitales se veían limitados por las conveniencias de estos grupos. O, Hurtado nos relata algo al respecto, comentándonos que durante las bonanzas en la producción agrícola, el valor que arrojaban las exportaciones era consumido por los terratenientes en bienes suntuarios; debido a la inexistencia de normas concernientes al pago de impuestos por parte de las grandes corporaciones, o su ineficacia, y tomando en cuenta el poder político que concentraban estas oligarquías, no es posible decir que el país percibió el periodo de bonanza de exportaciones para así crear una óptima inversión de capitales para el bien de la población.

Uno de los casos importantes que valdría la pena mencionar, relacionado al sistema de hacienda aplicado en la costa es el de la hacienda Tenguel, caso que se ha podido documentar bastante, lo cual facilita el análisis de las condiciones en las que la hacienda se encontraba en la costa ecuatoriana. Dado que las particularidades ecológicas implican una obvia diferencia entre sierra y costa, las formas de trabajo no podían ser las mismas; sin embargo en el

caso de la hacienda Tenguel podemos observar cómo se reprodujo el modelo del concertaje del sistema de hacienda de la sierra, donde los campesinos se hallaban en relación de dependencia con la hacienda.

La crisis del sistema Hacienda 1950-1988

El desarrollo de este capítulo es más bien el análisis de varios factores cuya conversión, según Oswaldo Hurtado, resultó en el posterior periodo conocido como “la llegada de la democracia”; a pesar de que muchos diferimos en cuanto al “éxito” que esta afirmación presupone dado su carácter liberal, y debido a cuestiones de tiempo, no realizaremos un análisis a profundidad sobre este hecho en particular, sino más bien nos ajustaremos a mencionar los elementos que el autor rescata dentro de su análisis para considerar el verdadero fin del sistema de hacienda en el Ecuador, que posteriormente es, de alguna manera, suplantado por el periodo democrático en el territorio.

Oswaldo Hurtado enlista algunos de los elementos que se presentaron dentro del periodo de 1950 a 1988 que al parecer influyeron en el detrimento del sistema de hacienda, algunos de éstos son: El desarrollo del capitalismo, La urbanización y el populismo, una crítica ideológica de cara al sistema feudal propuesto por la hacienda, La organización popular, El reformismo militar, La politización del movimiento estudiantil, La renovación de la iglesia católica y La nueva realidad internacional. Realmente éstos no son

en suma elementos del cambio, sino más bien hechos mencionados por el autor que desprendieron al sistema de hacienda de la estructura política y productiva ecuatoriana.

El desarrollo del capitalismo implicó el desarrollo de la empresa privada en el Ecuador, lo cual dividió los capitales creando dos tipos de burgueses: los terratenientes y los burgueses comerciantes. A este proceso se suman posteriormente aquellos que conforman un grupo financiero, pero como es sabido, debido a las condiciones del capitalismo, la fase financiera del mismo entra también en vigencia dentro del Ecuador, definiendo de manera clara estos tres grupos de poder. Sin duda alguna esta división de capitales, por llamarla de algún modo, provoca que muchas haciendas sean vendidas o disueltas por otros procesos mercantiles; aquellas que permanecieron intactas después serán divididas para 1973¹, época en la que se expide la segunda Ley de Reforma Agraria en el Ecuador, y que influye en los procesos de urbanización en la sociedad rural.

La crítica ideológica que se esgrime sobre el sistema de hacienda deviene de un elemento que ya habíamos mencionado anteriormente, la novela social, que de cierta manera va creando un imaginario sobre la situación campesina de cara a las formas precarias del trabajo para la población mestiza urbana que comienza a criticar este sistema de explotación. De esta manera, los partidos políticos de izquierda asumen la lucha en contra de estas formas de

explotación laboral, apoyando las luchas indígenas y así afianzando el indigenismo, figura que posteriormente pierde su contenido discursivo para transformarse en una forma de clientelaje electoral. A esto le sigue el reformismo militar que nació como una intención anticomunista, que responde de forma unisona en todo el bloque latinoamericano, creando fuerte mella en el territorio debido a repetidos regímenes militares de los que destaca el caso de Chile y la Argentina².

Por otra parte la politización del movimiento estudiantil provee las condiciones para que la protesta social adquiera un tono mucho más agresivo, en cuanto al sentido que guardaba la protesta social. Muchas organizaciones estudiantiles comienzan a respaldar la lucha de los partidos de izquierda y con ellas, la lucha de los movimientos indígenas, creando una sólida plataforma que proclama por la defensa de los derechos laborales y la heterogeneidad ideológica, “La fundación de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE) en 1944, señala el punto de partida de la politización del movimiento estudiantil” (O, Hurtado. 1996: 153).

El autor señala como últimos hechos que definen la disolución del sistema de hacienda a la renovación de la iglesia católica, y al nuevo contexto internacional; hechos que convergen de forma conveniente en la disolución de la Hacienda en el territorio. Hay que tomar en cuenta que la iglesia católica influyó notablemente en los procesos de explotación laboral republicanos, pero para la

fecha muchos de los clérigos ya son mestizos o descendientes de indígenas, jóvenes que fueron enviados al seminario durante un largo proceso de adoctrinamiento religioso, proceso que permanece hasta nuestros días. Con respecto al ámbito internacional, debido a la influencia emancipadora y de lucha que se propuso en todo el continente a raíz de la revolución cubana en 1959, el capitalismo, como nueva forma de sistema mundo, emprendió la búsqueda de nuevas formas más sofisticadas de dependencia.

A manera de conclusión

A pesar de que existen muchos vacíos dentro del análisis de Hurtado, este abordaje sobre el sistema de hacienda y su posterior resquebrajamiento son de gran importancia para el análisis de las circunstancias históricas que se propiciaron durante este largo proceso en el Ecuador. Desde la época colonial hasta la republicana e inclusive en los inicios de lo que realmente sería la época Neo-neoliberal, las formas precarias de trabajo han alimentado la desigualdad social. De esta manera, hasta nuestros días, no podríamos decir que estas formas precarias se han extinguido de forma definitiva; a pesar de que ya no son las mismas ni se presentan de la misma forma, la precariedad laboral sigue siendo un problema que azota a América Latina. La subcontratación, el no reconocimiento legal de los beneficios laborales en cierta medida son formas de precarizar el trabajo, cosas que sin duda siguen sucediendo no solo dentro del plano rural, sino también

dentro de lo urbano.

Es importante comprender que dentro de la historia han existido un sinnúmero de causas que han solidificado la lucha social, algunas de las cuales no son tomadas en cuenta dentro de análisis históricos como el de Hurtado, que deja de lado la influencia de la revolución cubana en América Latina, y que sin duda conforma un hecho importante para los análisis académicos que comprenden el cambio dentro de la dinámica ideológica a través de la historia y de las causas que propician la lucha social. El reconocimiento de los derechos será siempre la razón que impulse a las gentes a levantar su voz en contra de la tiranía y el absolutismo, es por ello necesario comprender a la lucha social como una lucha histórica.

La caída del sistema de hacienda en el Ecuador, por ejemplo, demuestra que son las condiciones históricas las que convergen en puntos coyunturales de los procesos sociales, creando así el panorama adecuado para que los cambios se gesten como procesos necesarios de cara a la transformación social, que día a día expresa nuevos requerimientos y necesidades a partir de una realidad construida colectivamente, a través de la historia.

Notas

¹ Reforma Agraria y movilización indígena entre 1973 a 1976, durante el gobierno militar de Guillermo Rodríguez Lara.

² Dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973) Dictadura de Jorge Rafael Videla en Argentina (1976)

Hurtado, Oswaldo. (1996). "El Sistema político en el Ecuador" en Nueva Historia del Ecuador Comp. Enrique Ayala Mora, Quito, Editorial Ecuador.

Peñaherrera, de Costales Piedad. Costales, Alfredo. (1964). Historia social del Ecuador. Tomo I, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, p. 4

Fuentes adicionales:

Pallares, Amalia. Construcciones raciales, reforma agraria y movilización indígena en los años setenta. FLACSO. <http://www.flacso.org.ec/docs/sfracpallares.pdf>



Ilustración por Christian Gavilanez

Si quieres que se publiquen tus artículos en el siguiente número, o tienes algún comentario o sugerencia escríbenos a:

@ kulantropologia@gmail.com

f / kularevistantropologia

W kularevistantropologia.wordpress.com

ÍNDICE

80 AÑOS DE COMPLICIDAD ENTRE LA VIEJA FOTOGRAFÍA Y UN QUITIÑO. HISTORIA DE VIDA DE VICTOR JÁCOME _____	1
Alejandra A. Enríquez	
BREVE HISTORIA DE LA ILEGALIDAD DEL CANNABIS _____	6
Pedro Araneda	
ESTRUCTURALISMO Y MÚSICA _____	8
Luis Medina	
TEORÍA CRÍTICA EN ARQUEOLOGÍA _____	15
Max Silva	
EL GÉNERO: UNA CUESTIÓN DE EDUCACIÓN _____	19
Nina Reyes	
RELEYENDO A HURTADO: UN ANÁLISIS SOBRE EL RESQUEBRAJAMIENTO DEL SISTEMA DE HACIENDA EN EL ECUADOR _____	24
Miguel Barreiros	



Fundada en 1946



ESCUELA DE ANTRPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA