

Contra-pedagogías de la crueldad y la construcción de lo común: batucadas feministas en América Latina

*Raquel Mercado Salas
María Isabel Cabrera Manuel
Luis Álvarez Azcárraga¹*

Introducción

El siguiente capítulo se centra en lo que Rita Segato (2018) ha denominado el “proyecto de los vínculos”, que encontramos más explícitamente en las *Contra-pedagogías de la crueldad*, a través del ejemplo concreto de las batucadas feministas en América Latina y su relación con lo común. Dichas contra-pedagogías las entendemos como aquellas prácticas y acciones que devuelven la vitalidad a los procesos colectivos, tanto en los que los aprendizajes y acciones benefician a las comunidades como en la forma en la que se protesta y resignifica la conciencia política de las participantes. La comprensión de las estructuras de la violencia y su relación con el mandato de masculinidad son puntos de partida que necesariamente debemos transitar para construir otras derivas.

¹ Profesores investigadores del Centro de las Artes y la Cultura, raquel.mercado@edu.uaa.mx, isabel.cabrera@edu.uaa.mx, luis.alvarez@edu.uaa.mx

Con respecto a la “música como común”, se muestran aquellos cerca-mientos, impuestos desde el “proyecto histórico de las cosas”, desde cosificar los cuerpos, discriminar personas y tipos de música hasta el *copyright* y el dominio autoral del sonido que limita o impide un “proyecto de los vínculos”, especialmente para las mujeres, que han sido relegadas históricamente en el ámbito de la música. En este sentido, se proponen las estrategias feministas, como generar un repertorio musical común (llamado aquí “arenga sonora”), que no es sino una forma del uso de los cantos populares –cuyo origen data de la diáspora africana en Abya Yala–, los ritmos, el baile y el tambor, para resistir en colectivo.

Contra-pedagogías de la crueldad para las prácticas artísticas

En 2016, Rita Segato realizó tres clases en la Facultad Libre del Rosario, las cuales fueron transcritas, revisadas y editadas para construir un texto escrito de carácter narrativo que conservó sus características de oralidad. Estas sesiones se publicaron como *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), una síntesis exhaustiva del desarrollo de sus postulados a lo largo de su trayectoria que, de una manera didáctica y clara, logran tejer fino las relaciones de su obra.

En el texto, Segato logra realizar un mapeo de sus trabajos previos con relación a la violencia, desde una mirada descolonial, que pregunta sobre los procesos de racialización mostrados de forma explícita en la crueldad, los cuales son particularmente más efectivos a la hora de dar muerte. Segato, pues, nos muestra cómo es que las contra-pedagogías de la crueldad se oponen a la instauración del mandato de masculinidad, en el que se inicia y renueva la economía simbólica de la crueldad y de qué manera el proyecto de los vínculos comunitarios críticos, en los que el papel de las mujeres y las disidencias sexo-genéricas, –sin ser las únicas posiciones plurales–, pueden priorizar y aumentar la empatía, la sensibilidad, la cercanía, el arraigo, entre otras apuestas necesarias para una existencia y una historia no patriarcal en nuestras vidas colectivas.

Para Segato, en cuatro textos fundamentales,² la crueldad está directamente relacionada con aquellas prácticas que se derivan del complejo entramado de la violencia expresiva, que no solamente instrumental, del mandato de masculinidad. Este mandato se inicia y renueva de manera cíclica en la economía simbólica de los territorios localizados. Segato comenzó su trabajo antropológico con lo que denominó “antropología por demanda”, es decir, la solicitud específica de comunidades para dar respuesta a las preguntas y necesidades sociales imperantes. Ese fue el caso de la pregunta sobre el alto índice de violaciones en la penitenciaría de Brasilia en los años noventa. A partir de ese momento, y hasta la fecha, podemos reconocer algunas de las tesis más importantes de sus aportaciones antropológicas a la construcción de género en términos del pluralismo cultural. En primer lugar, la violencia implica relaciones intersubjetivas disímiles y jerárquicas a la vez que complementarias: no es posible entender el fenómeno de la violencia solamente a través de la relación dialéctica agresor-víctima, sino que es importante ampliar el enfoque a la relación agresor-pares. Después de la serie de entrevistas realizadas a presos del centro penitenciario en Brasilia, Segato observó a través de los testimonios, la presencia de un interlocutor “a la sombra”, pero siempre presente en la narrativa de la violación. En segundo lugar, la presencia de los “pares” se construye en una gramática expresiva de demostración que inicia y renueva “la masculinidad” a través de mandatos que no son instrumentales en una economía del deseo sexual, sino de una economía simbólica del poder. Por lo anterior, Segato (2003) dismanteló, en *Las estructuras*, el mito fundado en la soledad, aislamiento y necesidad libidinal sexual del violador. Los hombres entrevistados tenían parejas sexuales y relaciones contractuales, es decir, formas establecidas de intercambio sexo-afectivo. Para ella,

El mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal (Segato, 2018, p. 42).

2 *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género, entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2003); *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013); *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos* (2016); *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018).

En tercer lugar, las formas expresivas de la violencia implican, en su renovación, una gramática, una firma reconocible por la condición corporativa de los pares, realizándose a través de prácticas que interiorizan de manera muy efectiva la condición de una crueldad cotidiana y omnipresente.

Después de las *Estructuras elementales de la violencia*, pasando por *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* y *Las nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres*, se hace necesario, tanto para Segato como para las teóricas feministas, antipatriarcales, descoloniales y antirracistas, sobre todo en América Latina, pensar en otras formas de resistencia frente a este mandato de masculinidad en contextos violentos. De ahí que, en las *Contra-pedagogías*, Segato afirme que existen dos proyectos históricos en curso donde se juega la posibilidad de resistencia o expansionismo de la necropolítica más radical: “el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos, dirigidos a metas de satisfacción distintas, en tensión, y en última instancia incompatibles” (Segato, 2018, p. 18).

Como ocurre con las propuestas críticas desde los feminismos descoloniales, las segundas no son enteramente claras en sus formas y estrategias políticas, en tanto que las primeras son muy explícitas para las subjetividades cuya condición estructural son mayormente beneficiadas y, por lo tanto, profundamente desiguales. A partir de esto, de la mano de Segato, nos preguntamos a través de ejemplos concretos y reales, ¿qué problemáticas y experiencias de reflexión y prácticas situadas nos pueden proveer los proyectos vinculares en distintos territorios de Latinoamérica, centrándonos en los movimientos de mujeres y disidencias que integren lo sonoro en el espacio público?, pues, como lo indica la antropóloga,

la experiencia histórica de las mujeres podrá sentar un ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente. Una politicidad en clave femenina es –no por esencia sino por experiencia histórica acumulada–, en primer lugar, una política de arraigo espacial y comunitario (Segato, 2018, p. 17).

Pensando en las formas, metodologías y alcances de la construcción de proyectos vinculares, al preguntar cuáles son las estrategias y ejemplos con los que contamos para proyectar un trabajo colectivo desde las prácticas compartidas, hemos realizado una búsqueda de casos concretos, aunada a la

experiencia directa, que nos ofrece un panorama de reformulaciones significativas frente a los procesos que nos atraviesan.

Para Balloni Aguilar y Magnoli (2023), los beneficios de trabajar con los denominados “dispositivos grupales” son diversos, pero la colaboración funcional no es evidente de inicio y requiere de elementos base y elementos flexibles; los primeros son la postura política a la que se adscribe la colectividad, los segundos las dinámicas que se van modificando conforme se establecen los acuerdos grupales. Existen algunas características que tomar en cuenta: “Los encuadres de trabajo en grupos deben contemplar la posibilidad de modificación y ser flexibles” (Balloni Aguilar y Magnoli, p. 194); también la circulación de la palabra y las actividades, además de construir redes intergrupales, las cuales se benefician en buena parte de la intergeneracionalidad.

Por otro lado, Ybelice Briceño Linares (2023), en *Pedagogías políticas y prácticas artísticas en el movimiento feminista de Guayaquil*, llama a las acciones vinculares “repertorios de acción colectiva”, siguiendo los conceptos de Tarrow (2012) y Tilly (2002); no obstante, aunque el concepto pueda cambiar de acuerdo con la perspectiva teórico-metodológica a la que se suscriba cada ejemplo de los proyectos que mencionamos, resulta importante identificar cuáles son las estrategias que comparten, pues apuntan al desmantelamiento del mandato de masculinidad presente en los procesos de subjetivación a los que todas y todos estamos expuestos en la actualidad.

La conciencia militante es uno de los elementos base indispensables, como es el caso de Guayaquil, identificándose en su localización y parcialidad. En este sentido, nombrar el tipo de organización es indispensable, pues es en esa “base política” desde donde se actúa en consecuencia:

La noción de feminismo popular no partidista ha funcionado como definición que posiciona el movimiento y que lo distingue de otras perspectivas más “burguesas”, cercanas a un feminismo liberal, por un lado, o de fracciones feministas (y de mujeres) de partidos políticos o instituciones del Estado, por el otro (Briceño Linares, 2023, p. 7).

Esta enunciación facilita los acuerdos internos de las agrupaciones, ya que asume el radio organizacional y afectivo que le circunda. Las mismas autoras enfatizan, a partir de Laclau, que los sujetos políticos “no son preexistentes a su discurso o demanda” (Briceño Linares, 2023, p. 7). En este sentido,

podemos observar que dentro del mismo movimiento social de los feminismos latinoamericanos han existido estas discusiones bien identificadas en el periodo de los años ochenta a los noventa. Un ejemplo de ello han sido los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe, que permiten identificar líneas de acción frente a los dilemas de la práctica feminista. Una de estas derivaciones la encontramos en 1996, en Chile, cuando la discusión se centró en los objetivos y diferencias de los feminismos institucionales y los autónomos, también en cuáles eran las organizaciones nacionales e internacionales de las que sí se recibirían donaciones y apoyos para la organización, agenda y logística de dichos encuentros. Una de las advertencias en las articulaciones autónomas de los feminismos urbanos, por parte de Briceño, es que la posición antipartidista también corre el riesgo de las lógicas capitalistas de organizaciones internacionales, pues se puede tomar postura crítica con el Estado, pero obviar las corporativas.

El significante “feminismo popular” tiene la función de establecer el punto de partida, cuya extensión en términos prácticos se puede ampliar, por ejemplo, a “feminismo popular antirracista de ciudad-territorio”, y en ese sentido se logra observar el tipo de intercambios simbólicos, económicos y sociales implícitos de las organizaciones. La articulación, en este caso, se encuentra más cercana a las luchas sociales situadas con una reconfiguración de la práctica política, como lo fue en América Latina, conformándose en “dos modelos de acción y de organización: el modelo del Partido Comunista y el movimiento insurgente o de lucha armada” (Briceño Linares, 2023, p. 10).

Sin embargo, aunque el movimiento de mujeres en Abya Yala retome, en algunos casos, las herramientas derivadas de la izquierda y la lucha armada en la protección de territorios en disputa también proveen de otras estrategias derivadas de los proyectos populares como la organización de comedores, denuncias multitudinarias, apropiación del espacio público, campañas de información sobre el acceso seguro al aborto, la generación de dispositivos para casas de acogida, entre otras más. Prácticas políticas todas ellas que integran dos importantes ejes en los movimientos feministas, de mujeres, populares o anti-patriarcales: un eje de prácticas de cuidado y, por otro lado, la integración del goce en la vinculación del cuerpo. En este sentido, nos centraremos en dibujar a través de los siguientes apartados la apropiación del espacio público a través de prácticas contra-pedagógicas de la crueldad, que están íntimamente relacionadas con el ámbito sonoro de las batucadas feministas y la organiza-

ción de saberes situados como bien común, de la protesta frente a la violencia imperante en nuestros territorios compartidos con otras vidas.

El sonido desde la descolonialidad del saber

A partir de la denominada conquista del Nuevo Mundo comienza el régimen colonial. Mayra Estévez señala que incluso antes de una domesticación sonora, a partir de la música escrita al servicio del evangelio, comenzó un “régimen colonial de la sonoridad” generado por la violencia de las armas y las demás tecnologías de guerra. Esto bajo el enfoque ideológico masculino-patriarcal, orientado en “el dominio, control y explotación de hombre/naturaleza, hombre/mujer, hombre/hombre” (Estévez Trujillo, 2016, p. 84).

¿Quién hace música?, ¿quién tiene la autoridad de hacer música? En uno de sus planteamientos, Blacking (2006) señala que el ser humano es un ser musical, es decir, tiene capacidades de hacer música que le son innatas; sin embargo, a lo largo del tiempo, se han marcado diferencias entre las músicas que practican los distintos grupos humanos, incluso dentro de la misma comunidad. Si bien desde el mundo helénico clásico existe la categoría de música –no como práctica, sino como estudio teórico de lo sonoro– dentro de las “artes liberales”, en la Edad Media, la práctica musical se clasifica como “arte vulgar” o “artesanía” y, posteriormente, en el siglo XVIII, comienza una separación entre la música culta y la música popular. Esto fue creando formas distintas de enseñanza de la música: la “culta” en la academia o conservatorio, la “popular” en el ámbito de la informalidad y la tradición oral. Asimismo, la separación de las labores por cuestión de género en Occidente relegó a la mujer a las tareas del hogar y al ámbito de la interpretación musical de ciertos instrumentos (como el piano), pero sólo en el ámbito privado. Pilar Ramos López (2003) señala que la mujer compositora está presente en los siglos XVIII y XIX, pero sobre todo para hacer música para ellas mismas o en la recepción de pequeñas tertulias o reuniones del ámbito doméstico.

Así como se creó, artificialmente, una diferencia entre “arte” y “artesanía”, también se hizo una diferenciación entre el “músico” (creador, compositor, genio) con el “músico popular” (artesano, imitador). Esta diferencia no sólo tiene que ver con la “calidad” del producto musical, sino que es un diferenciador de raza, clase y género. Ewell (2020) ha refutado la idea de que la

educación formal de la música académica está exenta de discriminación; en cambio, ha mostrado que hay un marco racial blanco implícito en la teoría de musical occidental, el cual ha cimentado la idea de la superioridad musical de Occidente sobre las “otras músicas”. En el “marco racial blanco”, además, no hay cabida para compositoras, mucho menos para mujeres racializadas o personas de la disidencia sexo-genérica.

En este sentido, la colonialidad del saber opera de tal forma que, además de dominar el discurso de la comprensión racional y “objetiva” del mundo, construye una clasificación de lo sensible, a través de las normas culturales occidentales, que generan una estratificación sobre las maneras de representar y experimentar, lo que da como resultado una “colonialidad estética de los sentidos”, a partir de un “saber hacer” eurocéntrico:

[...] estos repertorios, técnicas compositivas, interpretativas, visiones y corporeidades, modelan y naturalizan una colonialidad estética de los sentidos, en la cual el arte opera como un dispositivo de disciplinamiento mental (el arte como recreación y divertimento) y corporal (ocupación sana del tiempo libre) (Lambuley Alférez, 2011, p. 61)

Se podría decir, siguiendo los términos de Segato (2018), que este sistema de sometimiento de lo sonoro se inscribe en un “proyecto histórico de las cosas” en el que el sonido, las personas que lo producen y sus cuerpos son dominados por dicho dispositivo de desplazamiento de lo común y colectivo para propósitos meramente individuales, de control económico y político, así como para la discriminación de los “otros” sonidos.

El salir de este disciplinamiento mental llamado “colonialidad estética de los sentidos” es asumir que la creación musical o artística puede ser también descolonial, antirracista y antipatriarcal. Así lo han asumido, por ejemplo, las integrantes de La Tremenda Revoltosa, batucada feminista de Bogotá, Colombia, como lo señalaron en el pódcast de Marea Sónica:

Quizá en sus inicios no nos decíamos: “somos artistas decoloniales”. No, eso fue una discusión que llegó, yo no me acuerdo si ahí ya Cori y Fer creo que ya estaban, y era como: bueno, ¿y por qué no decirnos artistas decoloniales?, ¿cuál es la vaina de no nombrarnos así?, porque ninguna ha pasado por la academia musical; sí por la academia del arte, de pronto, pero no musical ne-

cesariamente. Entonces, bueno, creo que entender La Tremenda en sus inicios implica entenderla como un proceso súper diverso, polifónico, desde distintos lugares, no solo el feminismo y reconociendo que el arte y la apuesta musical y el tambor tiene todo un sentido de connotación histórico-político-ancestral, que tiene que ver con mucho más [...] allá de la lógica instrumental de la música (Marea Sónica, 2024).

Para superar un régimen musical, que coloniza las sensibilidades y los cuerpos, y alcanzar una práctica artística descolonial, se puede pensar desde la socialización de las prácticas, los saberes y las pedagogías, es decir, desde una contra-pedagogía de la crueldad en los sonidos que le dé prioridad a lo comunal, generando una vía organizada fuera de los marcos institucionales, tanto del Estado como del capital “[...] las esperanzas de transformación social y política no pueden ser depositadas exclusivamente en el Estado, por lo cual va a proponer un camino ‘anfíbio’, es decir, ‘dentro y fuera del campo estatal, con políticas intra y extraestatales’” (Segato, 2018b, p. 25), reconociendo y valorando especialmente la politicidad de los espacios extraestatales, de la vida comunal y de la propia gente organizada (Manzini y Szeinfeld, 2022, p. 4).

La destrucción de lo común, operado por el proyecto histórico de las cosas, ha puesto, sobre todo en las mujeres, una barrera que las somete. Segato encontró, a partir del pueblo baruya de Nueva Guinea, que a las mujeres se les quitó un saber común, la flauta y la capacidad de tener autonomía a partir de este instrumento.

Para los baruya de Nueva Guinea las mujeres habían sido las inventoras de la flauta y sus primeras dueñas; eran ellas quienes tocaban ese instrumento hoy sagrado de la Casa de los Hombres, pero como eran indisciplinadas, no cuidaban del rebaño, se permitían holgazanear más de la cuenta y hasta dejaban la flauta junto a la sangre menstrual, los hombres conspiraron y les robaron el instrumento hoy emblema de la fratria masculina (Segato, 2018, p. 43).

Será, quizás, en la arenga de la flauta, el tambor, la voz y el baile, donde se encuentre esa vuelta a lo común, al menos como estrategia de lucha.

La arenga: la música como bien común

Los sonidos son libres, no tienen dueño. La música es un régimen de los sonidos sometidos, tanto por unas reglas de organización, “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006), como por un sistema que establece cómo se reproducen dichos sonidos y bajo qué circunstancias dentro de un régimen de poder que organiza y les da coherencia a los ruidos (Attali, 1995), es decir, un “régimen colonial de la sonoridad” (Estévez Trujillo, 2016). El sonido musical, pues, requiere organización, saberes, coordinación y, sobre todo, una voluntad, un “para qué”, el cual está sustentado por un valor de uso que es social.

¿Cuándo se comienza a pensar en el “sonido humanamente organizado” como un objeto con valor de cambio? Cuando ese sonido, bajo reglas y códigos, comenzó a almacenarse en diversos dispositivos: papel, rollos de cera, discos de acetato, plástico, silicio, etc., pero no sólo bastaba con acumular esos sonidos codificados y venderlos como mercancía, había que garantizar su rentabilidad a futuro, había que crear un código legal para generar el monopolio de la propiedad del sonido humanamente organizado a unos cuantos humanos: el *copyright*. Porque, si bien cualquiera puede poseer y compartir una copia del código sonoro, no cualquiera puede beneficiarse económicamente de éste. Estas reglas de intercambio comercial no sólo aplican para la música, pues esto pasa exactamente con cualquier saber humano que sea susceptible de registrarse bajo el paradigma del “derecho autorral”.

La autoría, el código legal del *copyright* y el valor de cambio de la música como mercancía son mecanismos para convertir un saber humano, un saber comunitario y común, en un monopolio, aquello que Federici (2020) y Bollier (2016) llaman “cercamiento de los comunes”. O como dice Vivian Abenshushan (2019): “uno de los mitos [...] que se han instaurado desde el patriarcado, es decir, desde el capital, es el mito de la propiedad y su primogénito intelectual: el autor” (p. 24).

Entonces, ¿alguna vez el “sonido humanamente organizado” fue un “bien común”? Desde el paradigma de los comunes o bienes comunes, sí. Elinor Ostrom (2000) ha analizado la gestión de los bienes comunes, partiendo de aquellos que están en la naturaleza: agua, tierra, mar, alimentos, etcétera. Desde otros paradigmas, aquello que Ostrom estudia como “comunes”, es visto como territorio, comunalidad o buen vivir. Lia Pinheiro Barbosa (2021) ela-

bora una interpretación de los “comunes”, desde el territorio y la sociabilidad de las comunidades:

El concepto de los comunes prefigura otra concepción del territorio y sus sociabilidades, que se contraponen radicalmente a la lógica de la propiedad privada y la propia concepción del desarrollo sostenido por el capital, en una perspectiva político-ideológica y de regulación del Estado. Por lo tanto, los comunes son la base de una economía no capitalista, prefigurando formas de coexistencia y posicionamiento en los territorios en clave comunitaria, comunal, para atender a los intereses del colectivo, en equilibrio con la naturaleza (p. 42).

Los comunes, pues, no se restringen a una cosa, a un objeto o a un espacio, sino a aquellas personas, relaciones, tradiciones, cultura, que se han imbricado alrededor de las comunidades. Es por esto que también se habla de “comunes de conocimiento” (Hess y Ostrom, 2016), aquellos saberes comunitarios que, por tradición, pasan de generación en generación y que en otros paradigmas se les asume como “autoría comunitaria”. Un “común de conocimiento” en el ámbito de la creatividad humana, particularmente de lo sonoro, se conecta entre los contextos de la naturaleza (sonidos situados), las prácticas de socialización (vínculos) y en el compartir saberes.

Es aquí donde la arenga sonora, o el sonido humanamente organizado, adquiere un rol como un saber que no solamente tiene funciones que apelan al goce, sino que también interpelan a los roles, a las tradiciones y a la relación con el territorio como sustento de vida. Para ello, se requiere que dichos sonidos no estén sometidos a las lógicas burocráticas y de control que ha implementado el capitalismo, es decir, no hay restricción para reutilizar códigos tradicionales, ritmos, melodías, armonías, ruidos, entre otros.

¿Por qué la reutilización de antiguos ritmos y melodías, por parte de grupos de batucadas feministas, es diferente al que hacen las empresas discográficas de repertorios similares? Desde el punto de vista de los comunes, un grupo de batucada feminista no tiene interés en generar un cercamiento (a través del *copyright*) de dicha arenga o sonoridad, o beneficiarse económicamente en una lógica neoliberal. Por otro lado, bajo la premisa de la comunalidad, la arenga sonora funciona para generar un vínculo con el grupo y, como valor de uso, lleva consigo las consignas, los mensajes y la lucha colectiva que reclama un cambio social.

Las batucadas feministas, como una forma asamblearia que genera un proyecto de los vínculos, apelan a construir a partir de un repertorio común que es ancestral y es plural, mientras que el cercamiento de los comunes (*copyright*) y la comercialización de los sonidos apela a la uniformidad y la homogeneización. Las arengas de las batucadas, las voces, tambores y consignas, tratan de reconstruir el pluralismo. Siguiendo a Segato (2018): “los atentados contra el pluralismo tienen consecuencias para toda la humanidad como especie, es decir, consecuencias con relación a un nosotros en nuestra calidad de *homo sapiens*” (p. 36).

¿De quiénes son los sonidos? Para lograr una arenga común, un sonido descolonial, se tiene que “desmontar el mandato de masculinidad”, que es sinónimo de “desmontar el mandato de dueñidad” (Segato, 2018, p. 47) tanto de los cuerpos como de los sonidos que emanan de esos cuerpos.

Movimientos y batucadas feministas en Abya Yala

Como hemos visto, los movimientos feministas de América Latina que se asumen como descoloniales y se identifican con los principios teóricos de las contra-pedagogías de la crueldad han desarrollado diferentes estrategias y metodologías que les permiten asumir posturas críticas al eje colonial. Sus prácticas políticas se han distanciado notablemente de los modelos organizativos, de producción de la subjetividad y de las pedagogías características de las dinámicas de muerte propias de la lógica colonialista, a la que denuncian como parte de su lucha. Muestra de ello es la manera notable en que han construido dinámicas de organización comunitaria, procesos de comprensión y construcción subjetiva basada en los vínculos y pedagogías participativas que apuntan a la construcción de lo común.

Un ejemplo concreto de la puesta en práctica de las contra-pedagogías de la crueldad en el feminismo descolonial en Abya Yala son las batucadas feministas, que podemos distinguir como derivas de la lucha feminista y que, en palabras de las mujeres que las integran, han representado para ellas una alternativa a los activismos más tradicionales (frecuentemente patriarcales, jerárquicos y clasirracistas), pues lo que la batucada reúne está más en con-

sonancia con su deseo, gustos, necesidades y piso político.³ Estas batucadas, integradas por mujeres y personas de la disidencia sexo-genérica, además de emplazar cuestiones relativas a la lucha de las mujeres y la diversidad en sus contextos, han incardinado tópicos centrales de las luchas feministas de manera situada, pues:

- a) abordan y encarnan el derecho de las mujeres a ocupar los espacios de la calle sin ser castigadas por ello, emplazan de manera práctica el debate entre lo público y lo privado, lo doméstico y lo comunitario como territorio de tensión en las vidas concretas de las mujeres y en la idea más abstracta de lo que le corresponde a lo “femenino” dentro del proyecto de las cosas. En la medida en la que las batucadas feministas reclaman las calles y hacen de ellas lugares de enunciación donde (entre otras luchas) se lleva a cabo la exigencia de las mujeres a ocupar y actuar en el espacio público, sin ser por ello objeto de violencias, las batucadas cambian el eje al proyecto de los vínculos, pues, al mismo tiempo, hacen del ámbito público un espacio para mostrar la potencia de la unión entre ellas;
- b) incorporan la crítica a ideas asimiladas al interior de otros feminismos que no se cuestionan la raíz colonial del discurso acerca del lugar de las mujeres en los grupos sociales a los que pertenecen, circunstancia que lleva a las formas de organización tradicionales a reiterar el proyecto de las cosas, en vez de pensarse como parte de una comunidad que requiere reconocer y resistir a las dinámicas coloniales, para construir un proyecto de los vínculos. Las batucadas feministas no son reiteraciones de ejercicios políticos ni musicales impostados por los varones o la academia musical, pero tampoco lo son de las estrategias de organización, activación y lucha de los feminismos del norte global. Buscan, en cambio, estrategias concretas para no repetir las pe-

3 Es una constante en los testimonios de las integrantes de diferentes batucadas como La Tremenda Revoltosa, Yemayá o Marea Sónica, que la necesidad y entusiasmo por reunirse y gestar una batucada fue producto en parte de la insatisfacción por las limitaciones que encontraron en otras formas de la organización feminista y otros movimientos sociales de los que ya formaban parte, pero también de que en la idea de una batucada no sólo veían la posibilidad de llevar a cabo un ejercicio político más cercano a sus ideales y propósitos, si no también que las entusiasma y deseaban más. Para ampliar esta idea, revisar: <https://www.youtube.com/@MareaSonica>

dagogías de la crueldad, ni en las formas explícitas de las enseñanzas y aprendizajes de sus proyectos sonoros ni en las formas de construcción de las comunidades políticas que también son las batucadas.

A la cocina regresamos... pero por las cazuelas

La lucha por el espacio público ha sido un tema medular para los feminismos. Y es que la cultura patriarcal, en la amplitud de sus contextos geográficos y temporales, ha reservado tradicionalmente para los varones el derecho sobre lo público, en sentido literal, metafórico y legal. En oposición y como parte de la reiteración de los binarismos jerárquicos del pensamiento en Occidente, que se ha impuesto mediante la violencia de la colonización a la mayor parte del orbe, las mujeres como grupo han sido relegadas al espacio de lo doméstico, su ámbito es el de la vida privada, de aquello que no es tema público.

Las mujeres que ocupan el espacio público, al no pertenecer ahí de forma naturalizada o, mejor dicho, culturalmente impuesta, son tratadas como cosa del ámbito público, pero no en tanto que personas como los varones, sino en tanto que objeto que puede ser usado. Para nadie es desconocido el mote de “mujer de la calle” o “mujer pública” para referirse a las prostitutas. Padecen violencias similares las personas precarizadas que no tienen un techo y que buscan albergarse en el espacio público, que sobreviven en las calles y que en esa calidad son sometidas a vejaciones.

Como muestran Lola Venegas, Isabel M. Reverte y Margó Venegas (2019) en su análisis respecto a la violencia física y sexual contra las mujeres, tanto en el pasado como en el presente y en casi todos los territorios, persiste la violencia que las mujeres viven en los espacios públicos. Lo mismo da si las mujeres ocupan el espacio para desplazarse de su casa a su trabajo, si lo usan como una plataforma de socialización o de denuncia, si se encuentran ahí porque lo requieren o lo disfrutan. Una niña o una mujer en la calle está expuesta a diferentes violencias, principalmente sexuales o vinculadas a la vulnerabilidad que resulta de ser considerada una subalternidad, situación que también padecen las personas racializadas y precarizadas.

Los feminismos han tratado de forma muy profunda, consciente y desde diferentes perspectivas críticas y autocríticas, los problemas de la idea de mujer como un ser confinado a lo doméstico, a las tareas del hogar y al servicio

de otros respecto a los que son subalternas (también en el caso de mujeres subalternas de otras mujeres, como muestra la crítica descolonial). En un claro ejercicio de contravenir esa lógica, uno de los movimientos más notables a ese respecto han sido las convocatorias desde los feminismos a la manifestación callejera y a los ejercicios de “tomar la noche”, que buscan quitar el estigma de las mujeres que ocupan el espacio público y difunden la importancia de que sus voces sean escuchadas y reconocidas como parte fundamental de la sociedad.

Entendemos que tomar las calles no es ni puede ser la única estrategia dentro de los movimientos de mujeres organizadas, pues sabemos que hay lugares en los que hacerlo sigue siendo un riesgo que puede implicar hasta la muerte, o que, incluso en contextos menos violentos, no necesariamente es lo más propicio para muchas mujeres; sin embargo, tampoco podemos dejar de reconocer que es una estrategia particularmente significativa. En recientes años hemos visto hasta dónde han llegado las mujeres en la lucha por sus derechos gracias en parte a las manifestaciones multitudinarias que han tenido lugar en diferentes partes del mundo, con un nivel de convocatoria que difícilmente alcanzan otros movimientos sociales; desde la popularización del movimiento #MeToo en 2017 se han ido reuniendo cada vez más mujeres y personas alrededor de fechas y demandas históricas simbólicamente fundamentales, como el Día Internacional de las Mujeres Trabajadoras (ocho de marzo) y el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres (veinticinco de noviembre).

Quisiéramos, además, resaltar la particularidad de algunas de las formas de manifestación callejera frecuentemente liderada por mujeres como los llamados “cacerolazos”, que son formas de reclamo popular en los que las personas manifestantes utilizan las cacerolas que sacan de sus cocinas, lugar tradicionalmente vinculado con lo femenino y lo privado, para hacer escuchar sus demandas en el espacio “masculino” de lo público, que transgrede el orden colonial no sólo en lo relativo a la posición de las mujeres, sino también a la clase, pues, el sencillo instrumento que arde en el hogar para cocinar los alimentos, se convierte en un amplificador de la voz tan potente como el de cualquiera.

Asimismo, el ejercicio de tomar las calles o de tomar la noche va de la mano con una de las formas en la que las batucadas activan sus arengas sonoras: son una “llamada”. La figura con la que se convoca a las integrantes de la batucada a escuchar, atender y comenzar con sus canciones es conocida como

“llamada” (en femenino, en contraposición a la forma académica de aludirla), tal como lo es el ejercicio activo de tomar el espacio público, una llamada a escucharse, organizarse, acompañarse en la vida y la lucha por los derechos.

Que suene la arenga: batucadas feministas en América Latina

Aunque no es la única vía, tomar las calles es una parte fundamental de las luchas feministas en diferentes partes del mundo; sin embargo, incluso en los contextos geopolíticos en los que el reclamo por el espacio público y las manifestaciones en las calles han tenido una resonancia y valor estratégico fundamental, existen diferencias de fondo en las formas en que las mujeres y disidencias, en sus grupos organizados, se han hecho eco. Así lo expresa en una entrevista para *Desinformémonos* Lucila, de Batuka Batumbá, desde Quito:

Hay luchas históricas a través de la música, no solo en el Ecuador, sino en toda Latinoamérica. Muchas culturas, ancestralmente, se han logrado expresar a través de la música. Para mí, principalmente, es súper poderoso el retumbar del tambor. Todas las desigualdades, todos los femicidios, toda la violencia, que todas vivimos todos los días, para mí es demasiado fuerte y tocar súper fuerte el tambor, aunque me duela el brazo y casi se me parta por el dolor, es como una catarsis de tanta indignación que llevo adentro. Entonces, es realmente una forma de desahogo súper importante. Yo creo que es importante la música. La música es una forma de protesta. Como está en nuestras camisetas: “Batuquear es otra forma de luchar” (Desinformémonos, 2022).

Forma es fondo y eso aplica lo mismo a la protesta social que a las formas de organización y acción estratégicas. Cuando la lucha es feminista, no puede reiterar esquemas patriarcales; cuando los feminismos son además antirracistas, no pueden reiterar esquemas colonialistas. Los feminismos en América Latina, sobre todo los que asumen políticamente un enfoque descolonial, se esfuerzan cotidianamente por construir un piso político que cuestione los principios esencialistas, binarios y reduccionistas del patriarcado de alta intensidad, sin dejar de observar las formas patriarcales de baja intensidad precoloniales que fácilmente se pueden romantizar en el discurso, en detrimento no sólo de las mujeres, sino de todas las personas.

Lo modelos organizativos de las agrupaciones y asambleas feministas apuntan a la horizontalidad, pero, si no se asumen desde una práctica descolonial, es difícil romper con las estructuras jerárquicas aprendidas con anterioridad y exigidas por las dinámicas sociales de las instituciones, las empresas y el colonialismo patriarcal. Por otro lado, estas agrupaciones frecuentemente tienen entre sus integrantes a mujeres que han formado parte de otros frentes de lucha no feministas en los que se han dado cuenta de la facilidad con la que se siguen repitiendo violencias machistas a pesar de los discursos de igualdad que se proclaman.

Cuando las formas organizativas de lucha de izquierda, anticapitalista, antirracista, caen en el sexismo y las luchas feministas reiteran violencias coloniales al perder de vista la forma en la que funciona el patriarcado de alta intensidad, las feministas descoloniales se han visto en la necesidad de continuar la lucha de las mujeres y, al mismo tiempo, evitar y subvertir las formas de violencia y discriminación racial que muchas veces sobrevivían en los modelos organizativos de los feminismos.

Ante esas formas de anquilosamiento de la lucha, la feminista descolonial Ochy Curiel distingue un problema y, con ello, su solución. Así lo refiere María T., una de sus compañeras de La Tremenda Revoltosa, cuando señala que Curiel expresó respecto a las luchas feministas previas: “a esto le falta calle, a esto le falta tambor, a esto le falta ruido, a esto le falta arenga” (Marea Sónica, 2024), por lo cual decide convocar a otras mujeres para conformar la batucada en 2012.

Para entender el sentido y propósito que tiene una batucada feminista y cómo surgen como alternativa a procesos de lucha y organización preexistentes en los que encuentran limitaciones respecto al deseo de lo que el movimiento feminista representa para ellas, podemos complementar con la forma en la que Marea Sónica, batucada feminista de Aguascalientes, México, refiere a su quehacer en las siguientes palabras: “las mujeres y disidencias en América Latina armonizamos la lucha feminista con la música y llevamos el tambor y la cuerpa a los espacios públicos comunitarios en acciones políticas” (Marea Sónica, 2024).

Notamos que, de esta manera, las batucadas feministas logran integrar de manera orgánica en su composición lo que Ochy Curiel distingue como “metodologías feministas desde el feminismo descolonial” (Curiel en Antivilo, 2023, p. 141), pues parten de “reconocer los puntos de vista surgidos desde

la experiencia que aportan a la propuesta de otros mundos más justos y humanos fuera de la matriz liberal/colonial” (p. 161), cuestión que realizan al recoger sus experiencias imbricadas como mujeres y disidencias sexo-genéricas en un mundo patriarcal de alta intensidad. Son activistas ocupadas en la lucha feminista, antirracista y descolonial, que luchan también contra la cultura capitalista, que han reclamado para sí las producciones simbólicas de los pueblos reservándolas al uso instrumental de la academia y el mercado. Señala Fernanda, de La Tremenda Revoltosa:

Esa relación de tambores, feminismo, espacio público, para la mayoría de las chicas de la *batu*, es una relación consciente de una apuesta política, de una apuesta feminista y también es una apuesta sensorial, también es una apuesta espiritual, pasa también por nuestros sentidos, pasa también por las ganas que el tambor nos despierta, la fuerza que el tambor nos da, la energía que el tambor nos da (Marea Sónica, 2024).

De esa manera las batucadas feministas cumplen con una función fundamental de la descolonialidad: que la lucha sea una lucha popular, de calle, de todas y para todas las personas de las comunidades que luchan contra las violencias y que apuesten por dinámicas comunitarias.

Una característica de ello es la forma sonora que toma la arenga feminista en las batucadas, en las que se reconoce e integra la riqueza popular de las producciones simbólicas de los pueblos de Abya Yala y, por otro, se transgrede la prohibición de usar la música para un beneficio que no es el del mercado y la propiedad privada. Ejemplo de esas dos alternativas es la estrategia de re-apropiación de canciones en el trabajo de Marea Sónica. Por un lado, se puede ver en su repertorio una arenga sonora que retoma la canción “El pescador”, de Totó la Momposina (1993), a la que cambian la letra para enfocarla en sus propósitos, pero de la que se conservan los ritmos y potencia de la cumbia caribeña, compuesta por una mujer que con su música resistió a la alienación del racismo colonial. Otro caso es la transformación de “Ella me levantó” (2007), popular canción del reguetonero Daddy Yankee, que la batucada transgrede para cambiar su mensaje sexista al de una arenga que habla de respaldo entre mujeres, al tiempo que conserva la melodía que la vuelve accesible a cualquiera que pueda escuchar a la batucada en sus intervenciones en el espacio público.

Aunque no hay soluciones preestablecidas ni contra las formas de violencia patriarcal ni las de la colonialidad, podemos constatar cómo las batucadas se han ido abriendo un espacio, haciendo brecha en Abya Yala. Además de las ya mencionadas Marea Sónica y La Tremenda Revoltosa, podemos referir a Yemayá, de Lima, Perú; a Batuka Batumbá, de Quito, Ecuador; a La Cubeta, batucada feminista de Guayaquil, Ecuador, entre muchas otras que resuenan y se movilizan de forma constante. Sus estrategias suelen ser autogestivas y trabajan primeramente con sus corporalidades, hacen de la calle su lugar y de cualquier cosa un tambor, para llevar sus arengas sonoras hasta donde tengan que escucharse.

Otra cuestión que quisiéramos señalar es que las batucadas suelen durar más tiempo “vivas” que otras formas de organización feminista que se extinguen por el complejo esfuerzo de mantener la salud y el cuidado del grupo y la de sus integrantes, o que bien terminan siendo cooptadas por el esquema liberal/colonial cuando el movimiento se haya institucionalizado y su vitalidad dependa más de objetivos externos a los que terminan respondiendo de forma prioritaria, desapegándose de sus deseos políticos de origen. La diferencia que refieren las mujeres es que en las batucadas mantienen vivos los vínculos y los cultivan. Más allá de la “función” que se le pudiera conferir a una activista dentro de la organización a la que pertenece, la batuquera forma parte del sonido mismo de la agrupación, donde cada persona es parte vital de la arenga. De esta manera, la convicción no es sólo política, sino que se presta a una forma de participación que además está motivada por el gusto y el deseo de vivir en carne propia lo que los feminismos descoloniales buscan para las mujeres y todas las personas, que podríamos comprender también en las palabras de Yuderkis Espinosa, cuando señala: “Nuestra fortaleza está en el lazo que nos sostiene como cuerpo comunitario” (Espinosa en Antivilo, 2022, p. 194). Asimismo, en uno de los aspectos centrales que Verónica Gago reconoce como parte de la “potencia feminista”:

El activismo feminista se ha convertido en una fuerza disponible que se pone en juego en diferentes espacios de lucha y de vida [...] la transversalidad no es solo una forma de coordinación, sino también una capacidad de hacer del feminismo una fuerza propia en cada lugar y de no limitarse a una lógica de demandas puntuales. Sostenerla no es fácil porque implica un trabajo cotidiano de tejido, de conversación, de traducciones y ampliación de discusiones,

de ensayos y de errores. Pero lo más potente es que hoy esa transversalidad se siente como necesidad y como deseo para abrir una temporalidad aquí y ahora de la revolución (Gago, 2019, p. 239).

Las batucadas feministas descoloniales en Abya Yala permiten:

Volver a casa, volver a la comunidad para trabajar desde allí una memoria de felicidad que ponga en riesgo ciertos relatos y tradiciones, mostrando su porosidad a formas contemporáneas de dominio y de injusticia. Volver a casa, escuchar, entablar el diálogo, estar dispuestas a (re)construir (Espinosa en Antivilo, 2022, p. 194).

En ese diálogo y construcción sonora de arengas, que son la apuesta de las batucadas feministas, se mantiene la construcción de lo común. Las mujeres y disidencias que las integran pueden ir y venir dependiendo de sus circunstancias personales, pero los tambores, los cantos y el baile las mantienen unidas; les dan voz e importancia a lo más íntimo de sus experiencias de vida, para hacerlo llegar a lo público, al espacio que las reúne en la lucha, en su apuesta popular de hacer retumbar las calles.

Conclusiones

Tal como lo ha hecho ver Rita Segato, el “proyecto de los vínculos” no es una propuesta impostada o artificial. Las contra-pedagogías de la crueldad son una respuesta a las estructuras complejas en las que la violencia se ha instaurado en nuestras vidas para aislar y controlar. Los proyectos vinculares, como las acciones colectivas de las batucadas en el movimiento de mujeres en América Latina, son un claro ejemplo de la organización en distintos niveles: los saberes creados colectivamente que proveen de justicia epistémica a las comunidades y tienden redes de afectos entre ellas; los proyectos vitales que establecen transformaciones sociales en un plano cotidiano a través de lo sonoro y la apropiación de sus voces y cuerpos en un espacio político desde el que se enuncian.

Referencias

- Abenshushan, V. (2019). Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad. En Gabriela Jáuregui (ed.), *Tsunami*. Sexto Piso.
- Antivilo, J. (ed.). (2022). *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Balloni Aguilar, M. y Magnoli, M. (2023). Pensar(nos) en lo grupal: Potencias de los Dispositivos Grupales y aportes desde la intervención del Trabajo Social. Propuestas desde una contra pedagogía de la crueldad. *Plaza Pública. Revista de Trabajo Social*, 28.
- Beard, M. (2017). *Mujeres y poder: Un manifiesto*. Crítica.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial.
- Bollier, D. (2016). El ascenso del paradigma de los bienes comunes. *Los bienes comunes del conocimiento*, 51–65. Traficantes de Sueños.
- Briceño Linares, Y. (2023). Pedagogías políticas y prácticas artísticas en el movimiento feminista de Guayaquil. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18(2), Article 2. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavael18-2.pmf>
- Estévez Trujillo, M. P. (2016). *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: Del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación* [Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4956>
- Ewell, P. A. (2020). Music Theory and the White Racial Frame. *Music Theory Online*, 26(2). <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>
- Federici, S. (2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Traficantes de Sueños.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón.
- Hess, C. y Ostrom, E. (eds.). (2016). *Los bienes comunes del conocimiento*. Traficantes de Sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Los%20bienes%20comunes%20del%20conocimiento_Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf

- Lambuley Alférez, R. (2011). Genios, músicas y músicos: Colonialidad de los sentidos o evangelización estética. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 5(6), 56–65.
- Mancini, F. C. y Szeinfeld, L. (2022). Música, cárcel y género: Una lectura de Rita Segato para pensar la decolonialidad en las prácticas musicales. *ECOS-Revista Científica de Musicoterapia y Disciplinas Afines*. <https://doi.org/10.24215/27186199e023>
- Marea Sónica (productoras). (2024). *Marea Sónica Podcast. Episodio 2 «Con la tremenda Revoltosa desde Colombia»* [Grabación de audio]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oohOkrCo7ok>
- Ostrom, E. (2000). *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peralta, G. (2022). “Batuquear es otra forma de luchar” en *Desinformémonos*. <https://desinformemonos.org/batuquear-es-otra-forma-de-luchar/>
- Pinheiro Barbosa, L. (2021). De las mujeres como energía vital y las reverberaciones de la lucha en defensa de los territorios y de los comunes en América Latina, 23–55. En *Territorios para la vida. Mujeres en defensa de sus bienes naturales y por la sostenibilidad de la vida*. CESMECA-UNICACH
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Narcea.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Tarrow, S. (2012). *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Alianza Editorial.
- Tilly, C. (2002). Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña: 1758–1834. *Protesta social. Repertorios y ciclos de la acción colectiva*, 17–48.
- Venegas, L., Reverte, I. M. y Venegas, M. (2019). *La guerra más larga de la Historia: 4.000 años de violencia contra las mujeres*. Espasa.