

ANTROPOLOGÍA

*Mercedes Mariano*¹

*Micaela Baier*²



MILITANDO LA DANZA Y LA IDENTIDAD EN PANDEMIA. UN ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

MILITATING DANCE AND IDENTITY IN PANDEMIC. AN ANALYSIS FROM THE PERSPECTIVE OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas (CONICET). Mercedes. mariano@gmail.com

² *Facultad de Ciencias Sociales. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (FACSO – UNICEN). Av. Del Valle 5737 Complejo Universitario, (B7400JWI) Olavarría, Buenos Aires. micaelabaier@gmail.com

RESUMEN

La pandemia del año 2020 generó profundas modificaciones en la dinámica de la vida cotidiana que se tradujeron en un real confinamiento de la población al interior de sus hogares. Los procesos de activación, gestión y puesta en valor del patrimonio cultural no quedaron ajenos a este contexto inédito. El aislamiento social preventivo y obligatorio restringió al conjunto de prácticas colectivas y comunitarias, anuló los espacios de encuentro y alteró significativamente los modos de salvaguardar determinadas manifestaciones culturales. En consecuencia, se comenzaron a registrar otras formas de representación de las identidades y de socialización del patrimonio que incorporaron herramientas digitales.

En este marco, en el presente trabajo se busca articular una discusión teórica en torno a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el contexto de la pandemia con el análisis de un ejemplo concreto de un grupo de danzas alemanas en una ciudad intermedia del centro de la provincia de Buenos Aires, Argentina. El fin último es producir conocimiento nuevo sobre los aportes que promueven las prácticas comunitarias para configurar nuevos espacios mediatizados de resignificación, socialización y comunicación del patrimonio cultural.

Palabras Clave: Manifestaciones culturales, gestión comunitaria, experiencias mediatizadas, pandemia.

ABSTRACT

The 2020 pandemic generated profound changes in the dynamics of daily life that resulted in a real confinement of the population inside their homes. The processes of activation, management and enhancement of cultural heritage were not alien to this unprecedented context. Preventive and compulsory social isolation restricted the set of collective and community practices, annulled meeting spaces and significantly altered the ways of safeguarding certain cultural manifestations. Consequently, other forms of representation of

identities and socialization of heritage began to be recorded that incorporated digital tools.

Within this framework, the present work seeks to articulate a theoretical discussion around the safeguarding of intangible cultural heritage in the context of the pandemic with the analysis of a concrete example of a group of German dances in an intermediate city in the center of the Buenos Aires province, Argentina. The ultimate goal is to produce new knowledge about the contributions that community practices promote to configure new mediated spaces of resignification, socialization and communication of cultural heritage.

Keywords: Cultural manifestations, community management, mediated experiences, pandemic.

INTRODUCCIÓN

Durante el año 2020 la humanidad se encontró atravesando por un proceso de propagación de la enfermedad infecciosa conocida como COVID-19. Su rápida propagación y su eficaz capacidad de contagio llevaron a la Organización Mundial de la Salud a declarar la pandemia el 11 de marzo de ese mismo año. En consecuencia, el 20 de marzo el gobierno de la República Argentina dispuso a través de un DNU (297/2020) el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) con el fin de enlentecer la velocidad de los contagios. Esta decisión generó profundas modificaciones en la dinámica de la organización y la vida cotidiana de las personas que se tradujo en un real confinamiento de la población al interior de sus hogares, con excepción de algunas actividades consideradas como esenciales. En este marco, la pandemia no solo desencadenó una emergencia sanitaria y modificó nuestras realidades habituales, sino que alcanzó y afectó la totalidad de las dimensiones sociales, culturales, políticas y económicas de las personas y las instituciones.

El patrimonio cultural, así como los procesos de activación, gestión y puesta en valor del mismo, no quedaron ajenos a este contexto inédito. El ASPO restringe un conjunto de prácticas colectivas y comunitarias, anula los espacios de encuentro y altera significativamente los modos de salvaguardar determinadas manifestaciones culturales. Si bien muchas de ellas, sobre todo las que han sido declaradas patrimonio cultural, cuentan con un capital económico, normativo y social que posibilita la resignificación y visibilización del patrimonio -y por ende su perdurabilidad-, existen muchas otras que no cuentan con las mismas posibilidades.

En este sentido, nos encontramos ante un nuevo escenario que posibilita renovadas lecturas en torno a los bienes de valor patrimonial. Nos brinda un momento único dentro del cual, como investigadoras en ciencias sociales, debemos formular preguntas diferentes y explorar modalidades metodológicas que nos permitan construir conocimiento nuevo en el marco de la pandemia. Nuestro trabajo requiere de la interacción con las personas que significan y valoran las prácticas que buscamos comprender, de manera que esta realidad también nos atraviesa en la dinámica de nuestra labor. Los

testimonios y relatos utilizados en este trabajo fueron relevados en el marco del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, por lo que debieron usarse plataformas virtuales para poder llevar a cabo las entrevistas.

En el presente trabajo nos proponemos entonces continuar con las investigaciones que desde el Programa de Estudios Interdisciplinario de Patrimonio -PATRIMONIA- se vienen llevando a cabo de manera sostenida en el área del centro de la provincia de Buenos Aires, Argentina desde la perspectiva del patrimonio cultural y en especial desde el inmaterial.

El patrimonio inmaterial es una categoría que ha comenzado tímidamente a ganar importancia en los últimos años en las políticas públicas y con más fuerza en los espacios académicos. Si bien aún no aparece empíricamente su apropiación como una noción nativa en las ciudades intermedias del área de estudio, las expresiones, usos, significados, saberes colectivos que hoy agrupamos bajo este concepto, permite dar cuenta de una diversidad cultural resignificada a lo largo del tiempo. De este modo es posible observar acciones concretas que le han permitido a los actores sociales promover la continuidad de prácticas y favorecer su adaptación frente a las transformaciones de los contextos socioculturales, particularmente en relación con los impactos de la pandemia.

Una de esas estrategias es el uso de las tecnologías en tanto “(...) artefactos culturales que actúan sobre las actividades humanas y sus significados, redefiniéndolas” (San Martín Florit *et al.*, 2019, p.3). En este sentido, es posible registrar otras formas de representación de las identidades y de socialización del patrimonio que incorporan herramientas digitales (interactividad) y configuran nuevos dispositivos sociotécnicos que habilitan a los actores sociales a ser co-constructores de sus experiencias mediatizadas (Ver San Martín Florit *et al.*, 2019).

En ese marco, en este trabajo se busca articular una discusión teórica en torno a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el contexto de la pandemia con el análisis de un ejemplo concreto de un grupo de danzas alemanas en una ciudad intermedia del centro de la provincia de Buenos Aires, Argentina. El fin último es producir conocimiento nuevo desde la perspectiva de los actores, sobre los

aportes que promueven las prácticas comunitarias para configurar nuevos espacios mediatizados de resignificación, socialización y comunicación del patrimonio cultural.

LA INMATERIALIDAD DEL PATRIMONIO CULTURAL

El debate en torno al concepto de patrimonio cultural inmaterial se intensifica en el seno de la UNESCO a comienzos del siglo XXI y se institucionaliza con la aprobación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003. Su génesis se inscribe en el marco de discusiones que proponían poner el énfasis en los sujetos y en los procesos más que en los bienes materiales. En este sentido se trata de una conceptualización que no niega la materialidad, sino que dialoga y se complementa con ella y que coloca a las personas como protagonistas centrales (Mariano y Endere, 2013).

Contar con instrumentos legales capaces de proteger el patrimonio intangible en su totalidad se volvió una necesidad acuciante en un contexto internacional caracterizado por un vasto reconocimiento de los derechos de las minorías étnicas (Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo [OIT] de 1989, y Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2007) (Endere, 2020) y por la aceptación de la incidencia de la diversidad cultural en la manera de concebir, conservar y gestionar el patrimonio (Carta de Burra de ICOMOS Australia, Conferencia de Nara sobre Autenticidad, 1994) (Endere, 2009). En este marco, la adopción de una convención que reconociera la existencia de un patrimonio cultural intangible, dinámico, que es constantemente recreado e inseparable de sus portadores, constituyó sin duda una conquista desde el punto de vista político (Mariano y Endere, 2013, p. 39).

De acuerdo con los términos del Artículo 2 de esa Convención, se entiende como patrimonio cultural intangible:

(...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes, que las comunidades, los grupos, y en algunos casos los individuos reconozcan como

parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. Se manifiesta particularmente en las tradiciones y expresiones orales; las artes del espectáculo; los usos sociales, rituales y actos festivos; en los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y en las técnicas artesanales tradicionales.

Como lo expresan Morón y Sánchez Carretero (2017:51) “(...) la noción de PCI no es novedosa”.

(...) La presentación de prácticas, expresiones, saberes, rituales y performances en este ‘nuevo envoltorio’ del PCI ha tenido bastante éxito (...) y esta capacidad de difusión y la aceptación con que se ha acogido (...) se relaciona con un giro en el discurso de la UNESCO que va del exotismo del pasado a una pretensión de enlazar la diversidad cultural (...) de pueblos y grupos claramente infrarrepresentados (...) en las listas declaratorias del patrimonio mundial (Moron y Sánchez Carretero, 2017, pp. 52-53).

Como lo expresan estas autoras, parte de la eficacia que tuvo la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003 se debe a la propuesta democratizadora que “(...) deposita la legitimidad de la patrimonilización en las comunidades y grupos locales (...)” (2017, p. 53).

Desde entonces el patrimonio intangible ha ido ganando importancia, tanto en las políticas públicas como en las reivindicaciones de diferentes actores y movimientos sociales. A su vez ha permitido visibilizar la megadiversidad cultural que caracteriza a la población mundial. Así, por ejemplo, como consecuencia directa de la implementación de la Convención de 2003 en el contexto latinoamericano, se creó el Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (Crespial) en 2006. Se trata de un Centro Categoría 2 que bajo el auspicio de la UNESCO fomenta la cooperación internacional

entre los 16 países de la región a través de diferentes programas con el fin de contribuir, a través del PCI, a la promoción de la diversidad cultural, el desarrollo sostenible y la gobernanza cultural.

Como bien lo expresa Sánchez Silva, las expresiones y sentires colectivos que hoy se pueden agrupar bajo el concepto de patrimonio cultural inmaterial son una

(...) parte constitutiva de la megadiversidad cultural que caracteriza a América Latina desde tiempos prehispánicos. Estos han sido objeto de medidas propias de salvaguardia que han permitido a los grupos humanos velar por su continuidad y motivar su adaptación frente a las transformaciones del mundo moderno y a los impactos de la globalización (2019, p.17).

Si bien se han construido lecturas críticas en torno a los modos de definir y trabajar con el patrimonio desde UNESCO, este trabajo busca recuperar los aportes y los caminos que el PCI abre para un análisis de las manifestaciones y expresiones socioculturales en un contexto de pandemia. Así, si bien no se desconocen los estudios críticos del patrimonio, se buscará profundizar en las cuestiones sobre las que este concepto puede arrojar luz.

En el año 2005 se institucionaliza la sexta y más reciente convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Ante un mundo cambiante, el reconocimiento de dichas expresiones crea un entorno propicio en el que los y las artistas, profesionales de la cultura y ciudadanos de todo el mundo puedan crear, producir, distribuir, difundir y disfrutar de una amplia gama de bienes y actividades culturales (Prólogo V). Su recuperación en este artículo se debe a su vinculación con la Convención del 2003 y porque, entre otras cuestiones, en su artículo primero propone, dentro de sus objetivos, no solo proteger y promover la diversidad de expresiones culturales, sino también crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar y mantener interacciones libremente de forma mutuamente provechosa (UNESCO, 2013). Esto último cobra relevancia en el contexto de la pandemia iniciada en el año 2020, en el cual las condiciones cotidianas que permitían el desarrollo de determinadas prácticas y manifestaciones se vieron seriamente modificadas.

PATRIMONIO INTANGIBLE Y MIGRACIÓN EN EL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

En el partido de Olavarría (provincia de Buenos Aires, Argentina) existe una diversidad de expresiones culturales propias de grupos que fueron construyendo su etnicidad de manera diferente. La ciudad se constituyó en uno de los núcleos principales de población indígena y de desarrollo del comercio interétnico en la frontera sur bonaerense durante el siglo XIX. Desde entonces y hasta mediados del siglo XX, se convirtió en el destino de numerosas corrientes migratorias provenientes de Europa y Latinoamérica (Mariano, 2017).

A medida que los migrantes se fueron asentando comenzaron a desarrollar diversas estrategias para adquirir trabajo, vivienda, documentación y construir lugares propios desde donde comenzar a manifestar prácticas socioculturales en el nuevo contexto urbano. En este sentido, existen múltiples ámbitos de producción y reconstrucción de identidades y expresiones culturales. Dichas expresiones son construcciones sociales que ponen en acción un “(...) proceso de comunicación cultural que otorga sentido a la experiencia presente involucrando la negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar (San Martín *et al.*, 2019, p. 1).

Para contextualizar el caso de estudio, es necesario remitirse a finales del siglo XIX cuando se asentaron en la ciudad los descendientes de alemanes del Volga. Este nombre tiene su origen en 1763, cuando la emperatriz Catalina II de Rusia, con el fin de incentivar la inmigración, le prometió a un grupo de alemanes otorgarles tierras a orillas del río Volga y mantenerles algunos privilegios como por ejemplo el idioma, la profesión y la religión (Mariano *et al.*, 2014). Un siglo más tarde, disconformes con su situación, migraron a diferentes países, entre ellos Argentina (Duguine, 2010). Sus descendientes aún mantienen formas originales de organización social en las colonias del partido de Olavarría, como por ejemplo en las colonias Hinojo, San Miguel y Nievas. En ellas es posible observar el particular diseño de sus plantas urbanas, así como ejemplos de la arquitectura tradicional y la presencia de actores sociales que promueven, desde la práctica, la enseñanza de la lengua, así como la transmisión de costumbres, saberes, relatos y cuentos (Mariano *et al.*, 2014).

La localidad de Colonia Hinojo fue la primera colonia alemana del Volga del país y fue fundada en el año 1878. La mayoría de sus habitantes son descendientes de estos inmigrantes que llegaron a Argentina “(...) siguiendo la invitación del Estado nacional para colonizar tierras, luego de haber permanecido alrededor de 100 años en Rusia, a orillas del imponente río Volga” (El Argentino, 2016).

Es en esta colonia, precisamente, donde surge la idea de conformar un grupo de danzas que luego se extiende e incluye a integrantes de la Colonia San Miguel, configurándose de esta manera en el año 1998 un gran grupo de baile conformado por jóvenes y niños/as de ambas colonias. En el año 2008 se constituye el grupo de danzas de mujeres adultas, por lo que este ballet (en adelante ballet y grupo de danza serán utilizados como sinónimos) comienza a estar integrado en su totalidad por tres grupos: uno de niños y niñas, otro de jóvenes y un tercero por mujeres adultas. El rango etario de sus integrantes se extiende de los 30 a los 80 años dando cuenta del sentido inclusivo en su composición. Recién en el 2017 adoptaron el nombre “*WirBringenFreude*” que significa “Nosotros traemos alegría”.

Este grupo surge con el fin de dar a conocer las tradiciones de esta colectividad a través de sus danzas, en las cuales se representan formas de trabajar, de cocinar y de celebrar de los alemanes del Volga en Argentina. Desde sus inicios y hasta el presente, el grupo ha trabajado de forma ininterrumpida, representando a la ciudad de Olavarría en diversas fiestas a nivel local, nacional e internacional (Figura 1).

Figura 1. Imagen con integrantes de los tres grupos de Wir Bringen Freude.
Fuente propia.



Previo a la pandemia, los ensayos se realizaban en las colonias mencionadas. En ambos lugares se utilizaban espacios públicos y/o privados, así en Colonia San Miguel se efectuaba en la Escuela N°5 “Independencia Argentina”, en tanto que en Colonia Hinojo los espacios de ensayo no eran fijos, pudiendo usarse alternativamente espacios públicos (e.g. “Sociedad Germana de Fomento de Colonia Hinojo”; Salón Parroquial, Salón de Jubilados) como privados de personas externas que prestaban sus instalaciones para las clases.

En Colonia Hinojo se creó la Comisión de los Alemanes del Volga que cuenta con un salón propio en el cual se realizaban distintas actividades. El grupo de danzas utilizó este espacio hasta fines de 2017, año en el que hubo un conflicto entre las partes que utilizaban el espacio.

Cabe destacar que el ballet no pertenece a dicha comisión, sino que forma parte de la Escuela Municipal de Danzas de Olavarría, dependiente de la Subsecretaría de Cultura y Educación. Si bien forma

parte de esta institución municipal, pertenece al ámbito de la educación no formal. El conocimiento de estas danzas se transmite de generación en generación. El proceso de creación de las distintas coreografías y la combinación de pasos surge de los conocimientos que se tienen sobre cómo bailaban las generaciones pasadas determinados estilos musicales característicos de esta colectividad. Pero no todo se agota allí, estos conocimientos son colectivos y dinámicos, las coreografías se van adaptando y actualizando según el grupo que las interpreta y ello se deba a que, si bien los conocimientos básicos sobre cómo bailar se fueron generando en diversas épocas, se puede decir que han sobrevivido gracias a que continuaron siendo usados a través del tiempo y modificados en respuesta a diversas necesidades y condiciones del entorno (Endere y Mariano, 2013, p. 4).

Este grupo de danzas tiene una presencia activa en distintas fiestas; en 2019 realizaron 25 presentaciones en todo el año, tanto a nivel local, regional como nacional. Para el 2020 también contaban con un cronograma de presentaciones que fue cancelado por la pandemia. La necesidad de seguir bailando y estar frente al público, hizo que las redes sociales se convirtieran en los “nuevos” espacios de intercambio y visibilización. El mayor desafío para el grupo llegó de la mano del concurso virtual de danza denominado “Cuerpos sin espacios”, que fue organizado por dos festivales que en ese año no pudieron realizarse: Movimiento en Foco (MEF) de la ciudad de Posadas y Festival Danzar Santa Fé (FDSF) de esa ciudad argentina. La participación tenía como requisito presentar un “videominuto”, es decir un video que no podía exceder el minuto y en el que se presentaba una coreografía.

Al momento de lanzar el concurso, en mayo de 2020, ambos festivales manifestaron que se reunieron en esta propuesta:

(...) para pensar el no cuerpo, la no presencia y la virtualidad como una nueva manera de metamorfosearnos. Proponen que la creatividad humana sea puesta al servicio de seguir existiendo y de conformarnos como cuerpo “presente” aunque virtual. El cruce de danza, cuerpo, tecnología y performance posibilitarán preguntarnos acerca del otro, su rol como espectador y el arte como herramienta de resistencia, de sobrevivencia, de creación. En la virtualidad queremos seguir pensando a la danza como una herramienta política y social (Festival Danzar Santa Fé, 2020).

MILITANDO LA DANZA EN TIEMPOS DE CUARENTENA. EL CONCURSO

Dado el contexto que atraviesa el mundo en su totalidad, el bailarín y coreógrafo Gregory Vuyani Maqoma manifestó “(...) más que nunca necesitamos bailar con un propósito para recordar al mundo que la humanidad todavía existe” (2020). En consonancia con ello, desde la UNESCO se ha manifestado que el COVID-19 puso en evidencia que la cultura es indispensable para las comunidades, porque a través de ella se crean vínculos y se acortan las distancias.

Analizando ambas declaraciones y llevándolas al caso local, se puede dar cuenta que el grupo de danzas seleccionado, a pesar de haber visto afectado sus ensayos y presentaciones por la pandemia, supo adaptarse a la situación y comenzar con ensayos virtuales. Para cada grupo se establecieron días distintos de ensayos virtuales utilizando las plataformas Zoom, Facebook y Meet. Al ser consultadas, las profesoras manifestaron que fue una decisión en conjunto y que comenzaron con esta modalidad a los pocos días del aislamiento obligatorio. Una de las docentes entrevistadas expresó que “(...) nos pareció una buena idea no solo para seguir con los ensayos sino también para continuar comunicadas con todos los grupos, cosa que es tan necesaria en este contexto. Me parece que es importante continuar con las clases, aunque sean virtuales, porque considero que es muy productivo a nivel salud y en el aspecto emocional” (Comunicación Personal, agosto de 2020).

No obstante, el proceso no fue igual para los tres grupos. En el caso particular del de adultas requirió de una explicación previa sobre el funcionamiento de las diferentes aplicaciones, desde cómo descargarlas a los móviles o computadoras hasta cómo acceder a las clases mediante estas “nuevas” vías de comunicación, para ellas desconocidas. Para este grupo principalmente, la incertidumbre se convirtió en un elemento significativamente importante. De hecho, jugó en sus imaginarios el temor por la continuidad del ballet. El miedo que ellas manifestaron dentro del grupo que tienen en la red social Facebook, incluyó la angustia por no contar con ensayos presenciales y por no poder participar de las distintas fiestas a lo largo del país ni de las celebraciones locales que realizan anualmente.

Una de las integrantes del grupo de adultas expresó: “(...) cuando las profesoras nos propusieron hacer clases virtuales nos pusimos

contentas; las primeras clases fueron a través de los videos en vivo de Facebook y luego comenzaron a utilizar la plataforma Zoom” (Com. pers., agosto de 2020). Otra de ellas reconoce que con este nuevo método de ensayo “(...) es una felicidad, esperar la hora y vernos con nuestras compañeras, es algo que en esta cuarentena interminable jamás lo hubiera pensado” (Com. pers., agosto de 2020). Por su parte, otra de las integrantes que prestó su testimonio, manifestó que gracias a la tecnología pudieron retomar las clases “(...) pero eso no fue fácil, porque nosotras teníamos que aprender a usar todo ese sistema que para nosotras era toda una novedad y que ni siquiera sabíamos qué botones teníamos que tocar”. Reconoce que luego de varias explicaciones por parte de las profesoras, pudieron aprender a usar zoom y sostuvo además que “(...) las clases virtuales es algo espectacular, nos podemos ver, conversar de distintos temas...” (Com. pers., agosto de 2020).

Diferente fue para los otros dos grupos. Para ellos y ellas no fue una dificultad el uso de estas plataformas virtuales para acceder a los ensayos. De hecho, de alguna manera a través de esta modalidad resolvieron dificultades previas al período de aislamiento social preventivo y obligatorio. Desde el 2017 aproximadamente el ballet no cuenta con un espacio físico permanente en el cual llevar adelante sus clases en la localidad de Colonia Hinojo. Previo a la pandemia, horas antes de la clase el grupo se enteraba cuál era el lugar para ensayar de acuerdo con la disponibilidad, variando entre la sociedad germana de fomento, el salón parroquial, el salón de jubilados o un salón privado. Así, la virtualidad de alguna manera puso en suspenso un reclamo por un lugar propio que se venía gestionando desde al menos dos años atrás.

La posibilidad de participar en un concurso le permitió a “*WirBringenFreude*” explorar otros espacios para darse a conocer y continuar mostrando sus danzas, por primera vez, de manera virtual. De esta manera, la virtualidad le permitió llegar a nuevos públicos, sin límite de fronteras y generar relaciones entre distintos artistas y cuerpos de baile que, de otra manera, hubiera sido muy difícil de lograr. Como se ha señalado, “(...) los bienes digitales pueden compartirse en variedad de contextos al mismo tiempo” (Jenkins, Ford y Green, 2013, p. 109) y se generan perspectivas antes no pensadas, pese a que esta tecnología se encontraba disponible.

Para participar de este concurso fueron necesarios no solo los ensayos virtuales sino también la adaptación de la coreografía al tiempo estipulado por el concurso, la interpretación de la misma de manera individual, la preparación de los trajes, la filmación de la danza (incluyendo 6 planos) y la posterior edición del video (transferencia de archivos mediante) que, cabe aclarar, articuló dos coreografías diferentes. A esta lista se le sumó un trabajo intenso posterior en las redes sociales para sumar visualizaciones. Para ello se utilizaron las plataformas de Facebook, Instagram y Whatsapp e incluso se contó con el acompañamiento de algunos medios de comunicación digital de la ciudad. El resultado fue que el video quedó entre los diez semifinalistas.

Llegar a la semifinal implicó la intervención de un “público virtual” que debía acceder a ver el video en la plataforma YouTube y dejar su voto pulsando “me gusta” en el mismo. Participaron del concurso, aproximadamente, 150 videos de todo el país con estilos diferentes de danzas. El grupo local quedó en el quinto puesto.

Quienes participaron coincidieron en que fue “una experiencia nueva” y “más que interesante” todo el proceso que requirió el poder participar; “fue como volver a pisar el escenario” reconoció una de ellas. Otra de las protagonistas sostuvo que le “encantó esta oportunidad”, que disfrutó mucho de la grabación del video, así como de la posibilidad de mostrar a muchas personas las danzas alemanas que interpreta desde hace más de 17 años. Otra participante admitió que le generó mucha “ansiedad y nervios controlando los me gusta en el video de YouTube” pero admitió que le gustó participar “porque es un concurso en el que pueden participar otras personas, no es que el ganador lo eligió un jurado, sino que fue abierto a la comunidad”.

El cambio fue radical para estas mujeres. El escenario, como espacio físico al cual estaban acostumbradas, ahora era la sala o un ambiente de cada casa; las luces de los teatros pasaron a ser reemplazadas por la luz natural que ingresaba por las ventanas de cada hogar y los aplausos se convirtieron en reacciones virtuales en diferido en las redes sociales. El público está presente pero no se lo ve ni se lo escucha, aunque se pueden leer los comentarios que dejan en las redes. En línea con ello, las bailarinas afirmaron que el cambio fue más que evidente. Una de ellas manifiesta que “(...) es un cambio enorme, ya que no es lo mismo bailar en un escenario físico, en el cual te ven personas cara a cara que

en uno virtual en el cual las personas te ven detrás de una pantalla”. Por su parte, otra de ellas sostiene que “(...) es muy distinto, ya que la adrenalina que corre por el cuerpo antes de salir a bailar a un escenario real es muy diferente a la de estar bailando frente una cámara”.

El cambio que generó el aislamiento para este grupo, como para muchos otros, acostumbrados a bailar todos los fines de semanas en distintos eventos y ciudades, parece consolidarse como incuestionable. Algunas de ellas señalaron que si bien fue positivo participar del concurso virtual no dejó de

(...) sentirse raro, algo nuevo, el no poder tener a tu compañera al lado, no mirarse, no agarrarse de las manos todo muy distinto (...) la experiencia es totalmente diferente, cambia el contexto y cambia también como una lo vive y cómo lo siente. Cambia el solo hecho de vestirse sola y no estar acompañada, donde se genera un clima grupal de risas, de nervios antes de salir a escena.

No obstante, para una de las docentes, la experiencia se sintetizó en una narración publicada en la red social Facebook: “(...)Nunca me había puesto a pensar en la acción de militar la danza hasta que la leí en el Festival Danzar Santa Fe. Me hizo pensar, repensar y darme cuenta de que lo que hacemos constantemente

(...) es militar la danza. Aun cuando nadie puede salir de su casa, no dejamos de militar lo que nos une, nos identifica y nos hace un gran grupo. Porque no solo militamos bailando, sino que también amasamos, cocinamos, vendemos, cocemos (si es necesario) para poder llevar nuestro arte a cualquier punto donde nos inviten... Vaya que somos unas verdaderas militantes de las danzas alemanas del Volga.

LA PARTICIPACIÓN Y PUESTA EN VALOR COMO DERECHO. A MODO DE CIERRE

La elección particular de trabajar con un grupo de danzas integrado por inmigrantes y descendientes de inmigrantes Alemanes del Volga ofrece una oportunidad para analizar algunos aspectos vinculados

con las memorias, las tradiciones y los usos sociales del patrimonio cultural inmaterial. A su vez, es de destacar que se trata de actores sociales que comienzan a aparecer con una presencia creciente en el escenario de la virtualidad, un ámbito que hasta ahora parecía ser de uso “alternativo” y que en el contexto actual se ha convertido en el mecanismo principal de actuación.

En efecto, se trata de un colectivo que desde sus inicios ha puesto en marcha procesos de resignificación de sus prácticas y saberes. Con la propagación del COVID-19 y el consecuente Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) dichos procesos se vieron alterados en su dinámica tradicional. La dimensión de la presencialidad como colectivo, materializada por ejemplo en los ensayos o en la presentación en fiestas no quedó ajena a este contexto inédito. El escenario impuso nuevas condiciones y la presencialidad se vio directamente imposibilitada. Esta situación impulsó a estas comunidades a activar otras estrategias para enfrentar la incertidumbre y así preservar y salvaguardar sus manifestaciones culturales.

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación comenzaron a jugar un rol preponderante en este contexto, no porque antes no se usaran, sino porque ahora comenzaron a ser el medio a partir del cual interactuar, socializar y salvaguardar determinadas representaciones simbólico-culturales. La comunicación digital comenzó a ser considerada entonces como “la forma” de comunicar, introducir y combinar diferentes lenguajes (Scolari, 2008). Estos espacios llevaron el carácter público a otro nivel. Se comenzó a generar lo que Brea (2009) denomina “comunidad online”, es decir un espacio virtual de participación en el cual la construcción del discurso es compartida y la verticalidad de la información desaparece; entonces los receptores se convierten también en emisores.

El papel de las redes sociales permite explicar buena parte de las dinámicas sociales porque transforman la comunicación y nos permiten ser, al mismo tiempo, locales y globales, genéricos y personales (Solis Galaz, s/f). Estas nuevas formas han modificado los hábitos sociales de las personas alrededor del mundo, pero también han originado otras maneras de organización y participación. En términos de Corrales Mejías (2015), el Internet y las redes sociales, han contribuido a impulsar la innovación democrática al incidir

en una mayor participación ciudadana. El papel activo que pueden desempeñar los usuarios en la construcción de narrativas forma parte del éxito de estos medios. La sociedad digital se construye con *webactores* y *prouusers*, es decir, personas y colectivos que son activos en la red y que asumen la función de productores y consumidores de contenidos. Tienen perfiles diversos que contribuyen al concepto de cultura participativa (Pisani y Piotet, 2009).

Abordar la cuestión del patrimonio cultural en este contexto implica entender los procesos de construcción social que se activan en la identificación de los bienes culturales, tanto tangibles como intangibles, los cuales se asocian con una determinada identidad y requieren ser salvaguardados para las generaciones futuras (García Canclini, 1999; Prats, 2005). En este marco, el desarrollo de estrategias que viabilicen la participación de las comunidades involucradas en relación con el patrimonio constituye una cuestión central.

En el contexto actual se ha señalado que los medios de comunicación se vuelven herramientas fundamentales para propiciar la participación comunitaria desde nuevos escenarios de intervención (Cortassa, 2012), siendo capaces de repercutir positivamente en la conservación y preservación del patrimonio a largo plazo. De esta manera, en términos de Toirac Suárez (2017, p. 532) se podría generar un proceso por el cual la comunidad *online* pueda gestionar la conservación de su patrimonio.

En suma, es posible observar, como dicen San Martín Florit y otros (2019)

(...) nuevas formas de representación del conocimiento y de socialización del patrimonio; pero han surgido, a su vez, nuevos requerimientos de habilidades específicas en torno a la multiplicidad de posibilidades de composición de objetos digitales y/o con soportes mixtos que conforman paquetes textuales sonoros, audiovisuales y/o interactivos (2019, p. 3).

La contracara de esto es el desigual acceso a estas nuevas formas de comunicar el patrimonio. No todos los actores pueden internalizar las nuevas reglas que el juego/la realidad propone. Los procesos de patrimonialización o de puesta en valor, no están ajenos a las relaciones

desiguales y estructurales de poder. El patrimonio es arena de lucha y disputa. La pandemia no hizo más que profundizar las diferencias ya existentes. La agenda inmediata debería ser generar conocimiento nuevo y de calidad que sirva de insumo para aquellos que construyen políticas públicas y que promueva instancias más equitativas para la salvaguarda de los bienes culturales y las identidades sociales.

En el caso en concreto, la iniciativa de las profesoras de danzas estuvo mediatizada por sus habilidades digitales ya adquiridas y su capacidad para transmitirlos a los estudiantes. Una cuestión no menor ya que esa experiencia no siempre se pudo reproducir en otros grupos de baile del partido. Una vez explorados los medios digitales por parte de este y de otros grupos, las posibilidades de expansión de su uso en la transmisión de sus expresiones culturales se estiman que pueden ser ilimitadas y de alcance mucho mayor que el del contexto de la pandemia.

AGRADECIMIENTOS

El financiamiento de este trabajo proviene de los subsidios de investigación de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica de Argentina: PICT 01535/2018 dirigido por la Dra. Mercedes Mariano.

BIBLIOGRAFÍA

Brea, José Luis (2009). *Online Communities. A Parte Rei, Cybercultura*. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/brea.pdf> (Acceso, 10 de enero de 2021).

Corrales Mejías, Rodrigo (2015). *Impacto de las redes sociales sobre la participación ciudadana: El caso de Costa Rica*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Cortassa, Carina (2012). *La ciencia ante el público. Dimensiones epistémicas y culturales de la comprensión pública de la ciencia*. Buenos Aires: EUDEBA.

Duguine, Laura (2010). Conflictos entre los colonos alemanes del Volga y el Estado nación: la conformación de una nación 'civilizada'. En R. Bárcena y H. Chiavazza (Eds.), *Arqueología argentina en el bicentenario de la Revolución de Mayo*. Pp. 437-441. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

El argentino (2016). La Asociación de Descendientes de Alemanes del Volga celebra los 40 años de su fundación en la ciudad. <https://www.diarioelargentino.com.ar/noticias/169741/La-Asociacion-de-Descendientes-de-Alemanes-del-Volga-celebra-los-40-anos-de-su-fundacion-en-la-ci> (Acceso, 15 de marzo de 2020).

Endere María Luz (2020). Latin America: Indigenous Peoples' Rights. En Smith Springer, Cham (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. DOI <https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1> (Acceso, 30 de enero de 2021).

Endere, María Luz (2009). Algunas reflexiones acerca del patrimonio. En M. L. Endere y J. L. Prado (Eds.), *Patrimonio, Ciencia y Comunidad. Su abordaje en los partidos de Azul, Olavarría y Tandil*. Pp. 17-46. Olavarría: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Endere, María Luz y Mariano, Mercedes (2013). Los conocimientos tradicionales y los desafíos de su protección legal en Argentina. *Quinto Sol*, 17(2), 1-20.

Festival Danzar Santa Fe. <https://www.facebook.com/festivaldanzarsantafe/photos/a.190670978287486/544705996217314> (Acceso: 25 de mayo de 2020) (Acceso, 10 de enero de 2021).

García Canclini, Néstor (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (Ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Pp. 16-33. Sevilla: Consejería de la Cultura.

- Jenkins, Henry; Ford, Sam y Green, Joshua (2013). *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor de una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.
- Larsen, Knut (1995). *Nara. Conference on Authenticity*. Tokio: UNESCO, Agency for Cultural Affairs.
- Mariano, Mercedes (2017). Identidades y territorialidades. Un análisis desde los relatos de grupos de migrantes en Argentina. *Sí somos americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, 17(1): 95-111.
- Mariano, Mercedes y Endere, María Luz (2013). Reflexiones acerca de la protección del patrimonio intangible a nivel internacional, regional y su proyección en Argentina. *Dimensión Antropológica*, 20(58): 33-60.
- Mariano, Mercedes, Endere, María Luz y Mariano, Carolina (2014). Herramientas metodológicas para la gestión del patrimonio intangible. El caso del partido de Olavarría, Buenos Aires, Argentina. *Revista Colombiana de Antropología*, 2 (50): 243-269.
- Maqoma, Gregory Vuyani (2020). Mensaje del Día Internacional de la Danza 2020. *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública*. <https://www.redescena.net/noticia/6884/mensaje-del-dia-internacional-de-la-danza-2020-por-gregory-vuyani-maqoma/>_(Acceso, 16 de marzo de 2021).
- Quintero-Moron, Victoria. y Sánchez Carretero, Cristina. (2017) Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio “democratizador”. *Revista Andaluza de Antropología*, 12: 48-69.
- Sánchez, Silva y Fernanda, Luisa (2019). Introducción: Una Mirada panorámica a la gestión del patrimonio cultural en América Latina. *Miradas a la gestión del PCI de América Latina: avances y perspectivas. Estados del arte sobre las políticas públicas para la*

salvaguardia del PCI de los países miembro del CRESPIAL. Pp. 17-20. Cuzco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina – CRESPIAL.

San Martín Florit, Patricia; Rodríguez Cerrutti; Guillermo, Manzotti, Gonzalo; Decoppet Cabrera, Guillermo; Monjelat Bladinich, Natalia, y Cenacchi Viamonte, Marisa (2019). “DHD-Creativa monumento”: propuesta de un modelo multidimensional para el desarrollo de procesos de sensibilización hacia el patrimonio. *Apuntes*, 32(2): 1-17.

Scolari, Carlos. (2008) *Hipermediaciones. Elementos para la teoría de una comunicación digital interactiva*. Barcelona: GEDISA.

Solis, Henriette (s/f). *Participación ciudadana y redes sociales: Influencia del ciberactivismo en la agenda pública*. Pontificia Universidad Católica de Chile. https://www.academia.edu/25871191/Participaci%C3%B3n_ciudadana_y_redes_sociales_influencia_del_ciberactivismo (Acceso: 12 de febrero de 2021).

Ottone, Ernesto. (2020). En tiempos de crisis, las personas necesitan la cultura. *UNESCO*. <https://es.unesco.org/news/tiempos-crisis-personas-necesitan-cultura> (Acceso: 12 de febrero de 2021).

Pisani, Francis y Dominique Piotet (2009). *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*. Barcelona: Paidós.

Prats, Llorenç. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* 21: 17-35.

Toirac Suárez, Mavel (2017). Comunicación y Patrimonio, una unión para conservar. *Question* (1)55: 527-537.

UNESCO (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. <http://www.unesco.org>. (Acceso: 9 de mayo de 2018).

UNESCO (2013). Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. UNESCO.

Recibido: 14 de septiembre de 2020

Aceptado: 13 de julio de 2021