

REVISTA INTERDISCIPLINARIA DE ESTUDIOS SOCIALES

NÚMERO 30
JULIO - DICIEMBRE 2024

ISSN EDICIÓN IMPRESA 1853-1679
ISSN EDICIÓN EN LÍNEA 2469-1860

ARTÍCULO/ARTICLE

Identidad lingüística de brasileños en Argentina -
actitudes lingüísticas en la red social X.
*Identidade linguística de brasileiros na Argentina:
atitudes linguísticas na rede social X.*
Jonás DURRUTY

DOSSIER: ARTE, EXPRESIONES CULTURALES Y RESISTENCIAS SOCIALES Y POLÍTICAS

Art, cultural expressions, and social and political resistances

Prácticas de ver, modos de investigar. Una reflexión sobre la obra de teatro
argentina *Sector Privado* a partir del videoensayista Johannes Binotto.
*Practices of viewing, modes of research. A reflection on the argentinian
play Private Sector through the lens of video essayist Johannes Binotto.*
Lucía GANDOLFI OTTAVIANELLI, Tatiana STAROSELSKY

Nuestros códigos: cuando las imágenes toman la palabra.
Nos codes: quand les images trouvent leur voix.
Victoria MACIOCI, Graciela GOLDCHLUK

Fotografía y feminismo: nuevas formas de visibilización y
disputa en el ámbito virtual. Los casos de Ana Harff, Candelaria
Deferrari Piccione, Nadia Bautista e Irini Iliopulu.
*Photography and feminism: new forms of visibility and contest
in the virtual realm. The cases of Ana Harff, Candelaria
Deferrari Piccione, Nadia Bautista, And Irini Iliopulu.*
Agustina LOLLINI NOËL

“Tenemos algo que aportar porque tenemos una
historia”. Organización colectiva y diálogos con el sector
estatal municipal de lxs trabajadorxs del teatro platense
*“We have something to contribute because we have a
history”. Collective organization and dialogue with the
municipal state sector of la plata theater workers*
Mariana DEL MÁRMOL

Convocatoria para la revista interdisciplinaria de estudios sociales N° 31



Colectivo
de Estudios e
Investigaciones
Sociales

REVISTA INTERDISCIPLINARIA DE ESTUDIOS SOCIALES

30



REVISTA INTERDISCIPLINARIA DE ESTUDIOS SOCIALES

NÚMERO 30

JULIO - DICIEMBRE 2024

ISSN EDICIÓN IMPRESA 1853-1679

ISSN EDICIÓN EN LÍNEA 2469-1860

DOSSIER:

ARTE, EXPRESIONES CULTURALES Y RESISTENCIAS SOCIALES Y POLÍTICAS

*Art, cultural expressions, and social
and political resistances*



Colectivo
de Estudios e
Investigaciones
Sociales

REVISTA INTERDISCIPLINARIA DE ESTUDIOS SOCIALES

NÚMERO 30

JULIO-DICIEMBRE 2024

ISSN EDICIÓN IMPRESA 1853-1679

ISSN EDICIÓN EN LÍNEA 2469-1860

**ARTE, EXPRESIONES CULTURALES Y
RESISTENCIAS SOCIALES Y POLÍTICAS**

*Art, cultural expressions, and social
and political resistances*



Colectivo
de Estudios e
Investigaciones
Sociales

La Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales es una publicación semestral del Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO), en asociación con el Grupo Interdisciplinar de Estudios e Pesquisa sobre Capitais Transnacionais, Estado, Classes Dominantes e Conflitividade em América Latina e Caribe (GIEPTALC), de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Publica temas del área de las ciencias sociales y las humanidades; el contenido de la revista está dirigido a investigadores, especialistas y estudiantes de grado y posgrado. Esta revista, además, está indexada e incluida en el catálogo de Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) y el sistema Qualis de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de Brasil.

A Revista Interdisciplinaria de Estudos Sociais é uma publicação semestral do Colectivo de Estudos e Investigações Sociais (CEISO), em associação com o Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisa sobre Capitais Transnacionais, Estado, Classes Dominantes e Conflitividade em América Latina e Caribe (GIEPTALC), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Publica temas da área das ciências sociais e as humanidades; o conteúdo da revista está destinado a pesquisadores, especialistas e estudantes de graduação e pós-graduação. Além disso, a revista está indexada e inclusa no catálogo Latindex (Sistema Regional de Informação em Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) e o sistema Qualis da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Brasil.

The Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales (Interdisciplinary Journal of Social Studies) is a biannual publication of the Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (Social Studies and Research Group, CEISO, for its Spanish acronym), in association with the Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisa sobre Capitais Transnacionais, Estado, Classes Dominantes e Conflitividade em América Latina e Caribe (Interdisciplinary Group of Social Studies and Research on Transnational Capitals, State, Dominant Classes and Conflicts in Latin America and the Caribbean, GIEPTALC, for its Portuguese acronym), of the Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). It publishes papers on social sciences and the humanities; the content is intended for researchers, specialists and undergraduate and graduate students. The journal is also indexed and included in the Latindex (Regional System of Online Information for Scientific Journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal) catalogue and the Qualis system of the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel, CAPES, for its Portuguese acronym).

Directora

Melisa ERRO VELAZQUEZ (Universidad Nacional de Chaco Austral - Universidad Católica de Santiago del Estero (UCSE) - Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO), Argentina).

Editor científico

Fernando ROMERO WIMER (Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO) - Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisa sobre Capitais Transnacionais, Estado, Classes Dominantes e Conflitividade em América Latina e Caribe (GIEPTALC) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) – Centro Interdisciplinario de Estudios Agrarios (CIEA-UBA), Argentina).

Secretaría de Redacción

Lucio Emmanuel MARTÍN (Centro de Estudios Regionales “Profesor Félix Weinberg” (CER-UNS), Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO), Argentina).
Andriele ARNAUD (GIEPTALC-UNILA, Brasil)

Traductora de Inglés

Mariela VALLATI (Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO), Argentina).

Colaborador

Juan Manuel MARTIN (Universidad Nacional del Centro (UNICEN) – Colectivo de Estudios e Investigaciones Sociales (CEISO), Argentina).

Comité Editorial

Eduardo AZCUY AMEGUINO (Centro Interdisciplinario de Estudios Agrarios-Universidad de Buenos Aires (CIEA-UBA), Argentina) – Gustavo BURACHIK (Departamento de Economía, Universidad Nacional del Sur (UNS), Argentina) – Graciela HERNÁNDEZ (Departamento de Humanidades, UNS – CONICET) – Gabriela MARTÍNEZ DOUG-NAC (CIEA-UBA) – Lidia NACUZZI (Centro de Investigaciones Sociales (CIS) – CONICET/IDES) – Stella Maris PÉREZ (Departamento de Economía, UNS) – Pablo Ariel BECHER (CONICET/CEISO/UNS) – Paula Daniela FERNÁNDEZ HELLMUND (CEISO-GIEPTALC-OSACC-UNILA) – Jimena ANDRIEU [Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) - Universidad Nacional de San Juan (UNSJ)- CEISO].

Comité Académico Asesor

Alejandro SCHNEIDER (UBA) – Flabián NIEVAS (UBA) – Antonio ESCOBAR OHMSTEDTE (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores sobre Antropología Social (CIESAS), México) – Virginia FONTES (Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil) – Gonzalo PÉREZ ÁLVAREZ (CONICET-Universidad Nacional de la Patagonia (UNP), Argentina) – Gustavo GUEVARA (Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina) – Octavio MAZA (Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), México) – Pablo POZZI (UBA) – Francisco Javier MOJICA (Escuela de Ciencias Sociales, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica) – Natalia BOFFA AUGUSTO (Instituto de Humanidades-UNS-CEISO).

Número 30 - Bahía Blanca [Argentina]

DOSSIER: Arte, expresiones culturales y resistencias sociales y políticas

Publicación semestral

JULIO – DICIEMBRE 2024

ISSN Edición impresa 1853-1679

ISSN Edición en línea 2469-1860

Diseño Gráfico: ROMERO KREDER, Ana C.

Contacto: anacrk.dg@gmail.com

Este número se terminó de editar el 12/16/25



EDICIONES DEL CEISO

Bañuelos 2469

Código Postal 8000 – Bahía Blanca

Buenos Aires – República Argentina

Web: www.ceiso.com.ar

ÍNDICE

ARTÍCULO/ARTICLE

**Identidad lingüística de brasileños en Argentina -
actitudes lingüísticas en la red social X.**

*Identidade linguística de brasileiros na Argentina:
atitudes linguísticas na rede social X.*

Jonás DURRUTY 9

DOSSIER: Arte, expresiones culturales y resistencias sociales y políticas

Art, cultural expressions, and social and political resistances

**Prácticas de ver, modos de investigar. Una reflexión sobre la obra de teatro
argentina Sector Privado a partir del videoensayista Johannes Binotto.**

*Practices of viewing, modes of research. A reflection on the argentinian
play Private Sector through the lens of video essayist Johannes Binotto.*

Lucía GANDOLFI OTTAVIANELLI, Tatiana STAROSELSKY 39

Nuestros códigos: cuando las imágenes toman la palabra.

Nos codes: quand les images trouvent leur voix.

Victoria MACIOCI, Graciela GOLDCHLUK 61

**Fotografía y feminismo: nuevas formas de visibilización y
disputa en el ámbito virtual. Los casos de Ana Harff, Candelaria
Deferrari Piccione, Nadia Bautista e Iriñi Iliopulu.**

*Photography and feminism: new forms of visibility and contest
in the virtual realm. The cases of Ana Harff, Candelaria
Deferrari Piccione, Nadia Bautista, And Iriñi Iliopulu.*

Agustina LOLLINI NOËL 85

**“Tenemos algo que aportar porque tenemos una
historia”. Organización colectiva y diálogos con el sector
estatal municipal de lxs trabajadorxs del teatro platense.**

*“We have something to contribute because we have a
history”. Collective organization and dialogue with the
municipal state sector of la plata theater workers*

Mariana DEL MÁRMOL 123

Convocatoria para la Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales N° 31151

ARTÍCULO
ARTICLE

**IDENTIDAD LINGÜÍSTICA DE
BRASILEÑOS EN ARGENTINA - ACTITUDES
LINGÜÍSTICAS EN LA RED SOCIAL X**

*IDENTIDADE LINGUÍSTICA DE
BRASILEIROS NA ARGENTINA: ATITUDES
LINGUÍSTICAS NA REDE SOCIAL X*

Jonás Durruty¹

Fecha de recepción: 25/03/2025

Fecha de aceptación: 25/06/2025

¹ Profesor en Historia y Profesor en Portugués, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Correo electrónico: jonasdurruty1@gmail.com

RESUMEN

Este estudio exploratorio analiza la identidad lingüística de brasileños residentes en Argentina a través de sus publicaciones en X, combinando métodos cuantitativos y cualitativos. Se examinan sus actitudes lingüísticas hacia el portugués y el español como indicadores de dicha construcción identitaria en el contexto virtual. Tras la revisión bibliográfica sociolingüística correspondiente, se analizaron publicaciones de 65 usuarios. Se identificaron experiencias, percepciones, dificultades y estrategias de adaptación lingüística en contexto migratorio. El estudio resalta cómo la interacción con la cultura argentina influye en dicha construcción, evidenciando la complejidad del proceso y las dinámicas entre lengua materna y segunda lengua.

Palabras clave: actitudes lingüísticas, brasileños residentes en Argentina, red social X.

RESUMO

Este estudo exploratório analisa a identidade linguística de brasileiros residentes na Argentina por meio de suas publicações na rede X, combinando métodos quantitativos e qualitativos. São examinadas suas atitudes linguísticas em relação ao português e ao espanhol como indicadores dessa construção identitária no contexto virtual. Após a revisão bibliográfica sociolingüística correspondente, foram analisadas publicações de 65 usuários. Identificaram-se experiências, percepções, dificuldades e estratégias de adaptação linguística em contexto migratório. O estudo destaca como a interação com a cultura argentina influencia essa construção, evidenciando a complexidade do processo e as dinâmicas entre língua materna e segunda língua.

Palavras-chave: atitudes linguísticas, brasileiros residentes na Argentina, rede social X.

Introducción

Este trabajo de investigación explora la identidad lingüística de brasileños residentes en Argentina a partir del análisis de sus interacciones en la red social X (antes Twitter). El objetivo principal es analizar cómo se manifiestan las actitudes lingüísticas de estas personas en sus publicaciones. Cuando hablamos de identidad lingüística, nos referimos al vínculo que un individuo establece con la comunidad de habla a la que pertenece (Martínez Matos y Mora, 2008). Esta identidad es una construcción social dinámica y compleja que puede observarse a través de las actitudes lingüísticas, entendidas como las reacciones cognitivas, afectivas y conductuales en relación con la propia lengua y la lengua del otro.

El estudio es de carácter mixto y exploratorio, dividido en tres fases. En primer lugar, se realizó una revisión bibliográfica de autores clave en sociología, sociolingüística y psicolingüística. En la segunda fase, se analiza la actividad en la red social X a partir de una muestra de usuarios brasileños residentes en diversas partes de Argentina, utilizando una búsqueda por palabras clave. Optamos por esta red social como fuente de análisis debido a su naturaleza discursiva particular. Como explica Víctor Pérez Béjar (2014), esta plataforma se caracteriza por un discurso altamente emotivo y familiar, con rasgos marcados de oralidad, lo que la convierte en un espacio adecuado para observar la expresión espontánea y cotidiana de actitudes lingüísticas. El análisis se centra en cómo utilizan la lengua en un entorno digital, expresando sus actitudes hacia el español y el portugués y, en consecuencia, su identidad lingüística. Finalmente, en la tercera parte, buscamos contrastar los datos obtenidos en el trabajo de campo con los conceptos teóricos para desarrollar conclusiones significativas.

Dado que existen pocos estudios sobre esta temática en el contexto local, este trabajo resulta especialmente relevante. Aunque no pretende agotar la discusión, busca sentar las bases para futuras investigaciones en los ámbitos lingüístico, pedagógico y didáctico.

Problematización

En los últimos años, el número de brasileños residentes en Argentina ha aumentado significativamente: según los datos censales han pasado de 41.330 en 2010 a 49.943 en 2022 (INDEC, 2023). Aunque existen estudios sobre la integración de estos migrantes en contextos académicos y profesionales (Camargo Angelucci, 2020; Silva Oliveira; 2023), el análisis de sus manifestaciones lingüísticas e interacciones digitales siguen siendo áreas poco exploradas por separado. Mucho menos es la atención prestada a sus manifestaciones lingüísticas en estos nuevos entornos hipermediatizados. En este campo, la red social X, por su tendencia a la informalidad y la comunicación inmediata, ofrece una perspectiva única sobre cómo estos individuos expresan su identidad en un espacio digital.

A partir de esto, surgen preguntas centrales para nuestra investigación: ¿Cómo se da el proceso de construcción de la identidad lingüística de los brasileños residentes en Argentina en la red social X? ¿Cómo utilizan las lenguas en este proceso? ¿Qué experiencias comunes aparecen en esta construcción? ¿Qué actitudes lingüísticas se expresan? Respecto de estas interrogantes podemos decir que el proceso de construcción de la identidad lingüística de estos sujetos en la red social X revela una diversidad influenciada por sus orígenes y experiencias individuales, pero también demuestra una construcción de identidad común, moldeada por las interacciones digitales y la influencia de la cultura argentina. La interacción con la cultura local puede impactar la manera en que se posicionan frente al uso de las lenguas y cómo perciben su propia identidad lingüística dentro del contexto argentino.

Marco Teórico

La identidad lingüística es un concepto multifacético que involucra no solo la percepción individual de pertenencia a una comunidad lingüística, sino también la interacción constante entre los individuos y su entorno social. Este estudio se basa en las contribuciones de diversos autores que han enriquecido la comprensión de este concepto y, de manera más

amplia, el de identidad cultural, incluso en los nuevos entornos digitales de las redes sociales.

Desde la perspectiva de Bourdieu (2002), la identidad social se configura a través del habitus, un sistema de disposiciones que organiza las prácticas y percepciones lingüísticas según la posición social. Este habitus valora las diferencias lingüísticas y contribuye a la construcción identitaria mediante la comparación con el “otro”. Así, el uso de una lengua minoritaria puede funcionar como símbolo de resistencia y reafirmación cultural frente a una lengua dominante. Complementando esta visión, Goffman (1997) sostiene que la identidad se construye de forma dinámica a través de la gestión de impresiones en la interacción social. El lenguaje cumple un rol central en cómo los individuos se presentan y son percibidos, adaptándose, por ejemplo, para proyectar competencia en contextos profesionales.

Autores como Joshua Fishman (1991) se centran en el contexto socio-lingüístico y en las dinámicas de las comunidades de habla, destacando cómo la identidad lingüística se construye en relación con la estructura social y las normas culturales específicas de una comunidad. Mientras que Goffman se enfoca en la gestión de la identidad durante la interacción, Fishman enfatiza el papel del entorno social y de las estructuras comunitarias en la formación de la identidad lingüística. Por ejemplo, en una comunidad bilingüe, las normas lingüísticas establecidas por la comunidad influyen en cómo los individuos eligen utilizar una lengua sobre otra en distintos contextos sociales.

Labov (1972) y van Dijk (1997) destacan cómo el lenguaje configura la identidad social. Para Labov, las normas lingüísticas definen la pertenencia grupal y limitan la libertad individual, penalizando las desviaciones. Van Dijk, en cambio, analiza cómo los hablantes ajustan su discurso para negociar identidades y responder a relaciones de poder. Ambos subrayan el rol del lenguaje en la construcción y regulación de la identidad. Considerando todas estas perspectivas - poder, pertenencia, resistencia, etc.- entendemos la construcción de la identidad lingüística como un fenómeno dinámico. Esta construcción involucra diferentes niveles de significación y elementos psíquicos, culturales y materiales que, en nuestro

caso, serán analizados principalmente a partir de las publicaciones en X de la comunidad estudiada.

Las expresiones que analizamos en redes sociales son las conocidas como actitudes lingüísticas, entendidas como predisposiciones aprendidas (Ajzen, 1991). Estas incluyen un componente cognitivo (creencias), afectivo (emociones) y conativo (comportamientos). Aplicamos esta teoría a la sociolingüística digital, enfocándonos en la lengua portuguesa y española. Al estudiar las actitudes de los brasileños hacia estas lenguas y su adaptación cultural, buscamos comprender su identidad lingüística y cómo se posicionan socialmente en un entorno hispanohablante.

Concretamente, considerando el fenómeno de la identidad lingüística en el contexto digital, la red social X se presenta como una plataforma relevante debido a su naturaleza discursiva única. Esta red social permite una expresión espontánea y, a menudo, emotiva de las actitudes y experiencias lingüísticas de sus usuarios, lo que resulta crucial para comprender cómo los brasileños residentes en Argentina negocian y construyen su identidad lingüística en un entorno digital. Como señala Pérez Béjar (2014), X se caracteriza por un discurso altamente emotivo y con rasgos de oralidad, lo que facilita el análisis de cómo los individuos comunican y gestionan sus identidades lingüísticas en un formato accesible y dinámico.

Cabe aclarar que el objetivo no es analizar un simple “reflejo” de una identidad “preexistente” de los usuarios, sino comprender cómo esta identidad se construye activamente en la plataforma. Francisco Yus (2001), en su obra *Ciberpragmática 2.0*, destaca que las interacciones en redes sociales no solo reproducen los usos cotidianos de la lengua, sino que también amplían sus funciones al crear nuevos contextos comunicativos. En la red social X, los brasileños tienen la oportunidad de reconfigurar su identidad lingüística, negociando su lugar en el contexto argentino, quizás unidos por una “conciencia digital” (López Muñoz, 2019). Es importante además el sentido y/o la búsqueda de pertenencia que está implícito en todo este proceso. Las expresiones en redes sociales suponen, en tanto construcción de una identidad, también la necesidad de integración a una comunidad, en tal caso virtual, por medio de un subcódigo (Manquera Rueda, 2016). Este subcódigo no necesariamente se alinea con las

normativas tradicionales de las lenguas. Resaltamos que este trabajo no presta especial atención a este factor (alejamiento de la norma), aunque sí interpreta determinados recursos y usos retóricos típicos de las redes sociales, a fin de categorizarlos como actitudes lingüísticas positivas o negativas hacia uno u otro elemento cultural.

En el siguiente apartado presentamos algunos trabajos donde se explora la construcción de identidades lingüísticas diversas, en el ámbito analógico y digital, focalizando en distintos factores, en especial las actitudes lingüísticas de los hablantes.

Estado de la Cuestión

En la actualidad, las investigaciones intentan caracterizar, desde diferentes perspectivas, los procesos identitarios en el uso de las lenguas en contextos materiales y digitales. Comenzamos mencionando algunas del plano material, que lejos de ser solo ejemplificadoras, también refieren mecanismos y perspectivas que se adaptan cómodamente a su paralelo virtual nutriendo directamente este estudio.

Algunos trabajos resaltan los fenómenos identitarios en el ámbito nacional (López García, Narbola Jiménez, etc.). Se trata de trabajos que asumen la preexistencia de una construcción oficial por parte de los Estados-nación surgidos en la modernidad y contrastan esto con la realidad discursiva heterogénea actual. En el caso argentino, por ejemplo, López García (2013) presta especial atención al “orgullo” y a la “inseguridad” lingüísticos. Estas categorías resultan interesantes en nuestra perspectiva por estar íntimamente relacionadas a la dimensión afectiva de las actitudes lingüísticas (González Martínez, 2008).

Otras aproximaciones se centran especialmente en los contextos educativos, lo que resulta de gran interés en nuestro enfoque, considerando que muchos brasileños residentes en Argentina y usuarios de X son estudiantes. Existen estudios en entornos monolingües, como el de Herrera, Espinoza, Flores, Iturriaga y Poblete (2015), quienes analiza la relación entre identidad lingüística, lenguaje y autoridad en una escuela de Talca, Chile; y en entornos multilingües, a los cuales prestamos mayor atención.

Un ejemplo de este último enfoque es el estudio de Ernesto Pino Nina (2015), quien, en su investigación en la región altoandina de Perú, explora cómo interactúan identidad y prejuicio en el contexto de la lengua aimara. Pino Nina analiza la relación entre los prejuicios y las actitudes de los estudiantes universitarios frente a esta lengua. Sus hallazgos evidencian la posibilidad de reivindicación identitaria pese a contexto adversos.

El estudio de Bertucci Barbosa y Tristão de Freitas (2021) analiza las percepciones de estudiantes del Programa Erasmus en la Universidad de Aveiro sobre el portugués europeo y brasileño. Aunque la variedad enseñada es la europea, el contacto con estudiantes brasileños influye en sus opiniones. Los resultados muestran que perciben el portugués brasileño como “más fácil” y “más claro”, mientras que el europeo es visto como “más difícil” y “más formal”. Sin embargo, no presentan actitudes tendenciosas, lo que sugiere la ausencia de prejuicios lingüísticos y resalta la importancia de valorar la diversidad en la enseñanza.

Un tercer estudio en el Valle del Itajaí, Santa Catarina, analiza el contexto sociolingüístico de una escuela rural con influencia alemana (Maas, Pereira Fritzen, Avelino Neto, 2014). El mismo, examina la coexistencia de lenguas hegemónicas y variedades locales estigmatizadas, así como su uso y percepción en la escuela. Los resultados destacan la lengua de herencia como símbolo identitario y revelan tensiones lingüísticas que impactan la educación. Además, se enfatiza la importancia de garantizar el derecho de los niños bilingües a una educación en su lengua y cultura de origen. Podemos contrastar esto con otro estudio que analiza la relación entre el portugués y el inglés en la identidad lingüística de niños haitianos matriculados en la educación básica de tres escuelas municipales de Sinop, Mato Grosso, a partir de los testimonios del equipo educativo, los padres y los alumnos (Seganfredo Santos, Merlino Ávila, 2023). Este estudio señala la dificultad de adaptación de estos niños a las actividades escolares debido a la lejanía lingüística entre sus lenguas de origen y las lenguas de enseñanza. También examina el efecto del multilingüismo de los niños haitianos en la construcción de su identidad.

Los trabajos anteriores en el contexto educativo, resaltan la importancia de las llamadas actitudes lingüísticas como manifestaciones de la cons-

trucción lingüística identitaria de los individuos de una comunidad de hablantes. En cuanto a la relación español-portugués, en algunos casos la construcción identitaria no es tan clara si pensamos en contextos donde la lengua cultura no está tan bien delimitada como perteneciente a uno u otro idioma. El trabajo de Stella Maris Pereira (2014), por ejemplo, analiza el Programa de Escuelas Interculturales Bilingües de Frontera (PEIBF), centrándose en cómo este programa busca promover la integración entre Brasil y Argentina en la región fronteriza a través del bilingüismo. La investigación se basa en un contexto sociohistórico específico y utiliza una combinación de revisión bibliográfica, investigación documental y trabajo de campo, que incluye entrevistas estructuradas y semiestructuradas. El estudio revela que, históricamente, la frontera ha sido concebida como una línea divisoria, pero el PEIBF propone una perspectiva en la que la frontera es vista como un territorio de interacción y cooperación. Se critica que el uso exclusivo de los idiomas oficiales de ambos países como herramienta de integración no ha sido completamente eficaz. En su lugar, el “portunhol” y otros aspectos de la identidad territorial local podrían representar mejor la realidad fronteriza. Esto da cuenta de la existencia de sitios donde el fenómeno no encaja fácilmente con normas culturales impulsadas por el estado-nación. Aunque es un contraste interesante, el presente trabajo se ancla en un contexto donde ambas lenguas-culturas están bien definidas, incluso a nivel institucional. Por otro lado, si bien no nos centramos en la faceta institucional del fenómeno de construcción identitaria (Rocha, 2013) si consideramos el contexto sociopolítico en el que realizamos el presente estudio.

Consideramos también importantes algunos estudios que se han centrado específicamente en extranjeros en nuestro país. Por un lado, el estudio de Alejandro Castro Solano (2011), basado en el modelo de Berry, analiza las estrategias de aculturación y la adaptación psicológica, sociocultural y académica de estudiantes extranjeros en Argentina. Por otro lado, el estudio realizado en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Rosario por Thalita Camargo Angelucci (2020) se enfoca en las implicaciones interlingüísticas en estudiantes brasileños. Se observa que, aunque la certificación en español es un requisito, no siempre ga-

rantiza un desarrollo expresivo adecuado en el aula, y la formación de comunidades lingüísticas cerradas entre los brasileños puede interferir en su apropiación del español. Además, se destaca que no existen dificultades lingüísticas significativas en relación con la jerga médica. Ambos estudios aportan hallazgos valiosos sobre actitudes lingüísticas “analógicas” que pueden verse traducidas o referidas en actitudes lingüísticas en redes sociales.

En cuanto a la identidad en las Plataformas Digitales, la investigación de Siarhei Tupalski (2023) ofrece una perspectiva sociológica sobre el fenómeno. Tupalski analiza la percepción negativa de los refugiados ucranianos en Polonia a través de Twitter, destacando cómo se construyen los estereotipos y cómo la valorización lingüística se ve afectada en el contexto de la invasión rusa en Ucrania. Aunque el estudio no se centra directamente en la autopercepción o en los usos del idioma por parte de los refugiados, ofrece una visión de cómo la identidad de los refugiados se moldea y expresa en las plataformas, proporcionando una dimensión adicional para comprender los fenómenos identitarios digitales.

Además, es importante considerar el trabajo de María del Carmen Méndez Santos (2020), que contribuye de manera relevante al debate sobre la identidad lingüística en contextos digitales. El trabajo analiza la cuenta de Twitter de Santiago Abascal, líder del partido español de extrema derecha VOX, con enfoque en el uso de las lenguas cooficiales. El estudio revela una evitación del uso de estas lenguas, evidenciando una estrategia de alineación con posturas nacionalistas españolas. Dicha evitación representa cabalmente una actitud lingüística, en este caso de una figura reconocida, lo que podría ser relevante en términos del papel que tienen los formadores de opinión en las construcciones identitarias de una comunidad de hablantes. La necesidad de integración a la que ya referimos, toma aquí la forma de exclusión social, expresión ideológica y estrategia política. Sin embargo, lo tomamos más precisamente en términos de la construcción individual. El factor ‘lengua que el usuario elige/evita usar’ es fundamental en nuestro análisis, constituye un indicio claro de las tendencias que caracterizan su identidad lingüística.

Metodología

Este estudio es exploratorio y utiliza métodos tanto cuantitativos como cualitativos. Consta de tres partes principales:

La primera etapa implica una revisión bibliográfica de diversos autores referenciales en los campos lingüístico, sociolingüístico y psicolingüístico. Esta revisión es esencial para la construcción del marco teórico y el estado de la cuestión, con foco en el fenómeno de la identidad lingüística en contextos materiales e hipermediáticos.

El trabajo de campo consiste en el análisis de una muestra de 65 usuarios brasileños de la red social X residentes en Argentina. De la revisión de su perfil y sus publicaciones, excluyendo las respuestas a publicaciones de otros usuarios, se recogió un corpus de aproximadamente 200 de ellas. La muestra de los sujetos fue recolectada a través de frases clave en sus publicaciones como *“moro na argentina”* (“vivo en Argentina”), *“morar na argentina”*, *“estou na argentina”*, entre otras, con ayuda del buscador de la misma plataforma y sus filtros de idioma. Siguiendo con una revisión de los perfiles para confirmar la nacionalidad de los usuarios, asegurando que fueran realmente brasileños residentes en Argentina a partir de sus descripciones y del análisis intensivo y cronológico de sus demás publicaciones. En términos técnicos puede decirse que se trata de un muestreo por conveniencia que introduce el sesgo hacia los usuarios que manifiestan públicamente estar residiendo en el país. No obstante, entendemos que la naturaleza exploratoria de esta labor habilita esta licencia.

La etapa de análisis posee dos dimensiones en parte simultáneas:

Tiene como objetivo obtener datos porcentualizables relevantes en los perfiles de los usuarios estableciendo ciertos parámetros como el idioma en que se auto-describen, si usan el español además del portugués en sus publicaciones y en estos tres parámetros más: cantidad de referencias directas a “portugués” y “español”, cantidad de referencias directas a las palabras “Argentina” y “Brasil” y cantidad de actitudes explícitas (juicios de valor) hacia dichas lenguas. Las referencias a los idiomas y países se identifican utilizando el buscador de la red social, descartando

publicaciones fuera del período de residencia o usos que no se refieren al idioma propiamente dicho, sino a otras acepciones de las palabras (por ejemplo: “español” como gentilicio). Consideramos a las menciones, al igual que el uso concreto del idioma, como actitudes en su dimensión conativa (Chamorro Mejía, 2021), como un comportamiento en sí.

Al tiempo que se enlistan las referencias a los idiomas también se examina la cantidad de actitudes explícitas, positivas o negativas, publicaciones donde de manera evidente se manifiesta preferencia o gusto por un idioma. Contemplamos aquí las valoraciones hacia las lenguas y/o elementos propios de éstas, es lo que entendemos como componentes cognitivos y afectivos de las actitudes (Chamorro Mejía, 2021). A pesar de conocer y probar algunos softwares útiles en esta instancia para el conteo de estos elementos como Nvivo o Atlas, el análisis se realiza en una planilla de Google Drive y efectuando cálculos algebraicos sencillos. Dicha plataforma resulta suficiente para el trabajo exploratorio que realizamos por ser una muestra relativamente pequeña. Para hacer los gráficos y calcular los datos porcentuales se utilizaron las herramientas de la plataforma online Canva.

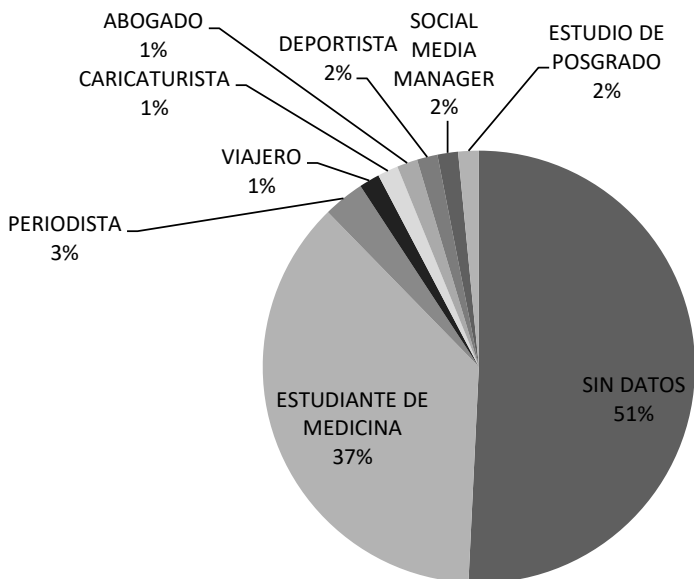
La muestra analizada fue de 65 usuarios, de los cuales 44 son mujeres y 21 son hombres (Figura 1). Todos tenían o tienen entre 18 y 30 años en el momento de su residencia, en la actualidad, 44 de ellos aseguran que aún viven en Argentina, la mayoría de los demás parece haber regresado. Las publicaciones examinadas más antiguas son de 2008, pero los usuarios que residieron antes de 2010 son solo 3 (4,6% de la muestra). Según lo expresado en las publicaciones, aproximadamente un 63,1% de las residencias se pueden ubicar desde 2020 hasta el presente, y un 32,3% en la década anterior.

Figura 1. Género en la muestra



Fuente: Elaboración propia

En general, la edad ronda los 5 años y corresponde a estudios universitarios. Con certeza, 20 de estos sujetos están en la carrera de medicina (Figura 2), aunque el total de estudiantes de esta disciplina podría ser más del 50% de la muestra, estimando a partir de los temas que desarrollan. Una gran parte de las residencias parece haber tenido lugar en Buenos Aires, pero sólo 24 están confirmadas en esta ciudad, otras se encuentran en otras ciudades grandes como Rosario y Córdoba.

Figura 2. Ocupación en la muestra.

Fuente: elaboración propia

Esta dimensión se basa en el análisis discursivo de las publicaciones. Examina reacciones, opiniones, hitos y experiencias comunes de los usuarios de la muestra, enfocándose en su relación con su lengua y cultura, así como con la lengua y las culturas nativas, a partir de significantes como “Argentina” y “Brasil”. Los fenómenos lingüísticos o experiencias relevantes encontradas en las publicaciones de cuentas específicas se recopilan para el corpus de publicaciones. Estos elementos se revisan en otras cuentas para verificar si presentan regularidad. Es decir, los hallazgos de esta dimensión sirven como base para el análisis cuantitativo (conteo de actitudes explícitas e implícitas), y las regularidades identificadas en el análisis cuantitativo se examinan en esta dimensión. Se trata de una retroalimentación analítica. Este análisis discursivo también presta atención a los modos de escritura y los recursos retóricos utilizados por los

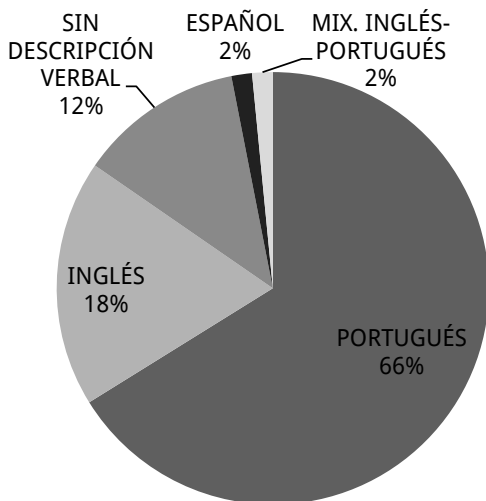
usuarios para identificarse con una lengua u otra, sin detenerse, como ya explicamos, en el rompimiento de la norma institucionalizada.

La última parte del estudio compara los resultados del trabajo de campo con la teoría revisada. Este contraste busca generar conclusiones significativas sobre la construcción de la identidad lingüística de los brasileños en Argentina, integrando datos empíricos con la teoría para resaltar aspectos importantes y enriquecer la comprensión del fenómeno.

Resultados

Perfil y Uso de las Lenguas

En los perfiles, comenzamos analizando cómo se presentan en la descripción. Este es un elemento que, aunque no sea propiamente una característica exclusiva de esta red social, expresa una actitud lingüística por sí sola que alimenta el análisis. La mayoría de los brasileños de la muestra se describe en portugués (Figura 3), quizás reafirmando su conexión con la lengua materna y la cultura brasileña. Esto podría indicar un sentido de pertenencia a su país de origen, incluso mientras viven en un entorno extranjero. Pero no debemos olvidar que la mayoría de los perfiles son anteriores a su residencia, por lo que esta característica puede ser remanente. Un porcentaje importante también opta por describirse en inglés, lo que puede reflejar una orientación hacia una audiencia global o el hábito de comunicarse en un idioma de prestigio. Algunos mezclan portugués e inglés en sus descripciones, lo que sugiere una identidad lingüística más diversa y adaptativa.

Figura 3. Idioma en la descripción del perfil

Fuente: elaboración propia

En relación con el uso del idioma en las publicaciones, se observa que la mayoría de los residentes brasileños en Argentina “tuitean” predominantemente en portugués. Este hecho subraya la comodidad y familiaridad con su lengua materna. Sin embargo, algunos también utilizan el español en sus tuits (a veces en tono irónico), insinuando su esfuerzo por integrarse a la comunidad local y su progreso en el aprendizaje del idioma. El uso del español en sus publicaciones es una forma de interactuar con hablantes nativos y adaptarse al nuevo entorno, aunque el portugués siga siendo predominante en su comunicación diaria, según varios relatos.

El hecho de describirse y publicar predominantemente en portugués también está en consonancia con lo que se observa a lo largo de todo el análisis: la mayoría de estos usuarios parecen estar escribiendo principalmente para compatriotas, funcionando como una especie de corresponsal de la realidad en Argentina. En cuanto al uso esporádico del español en sus publicaciones, esto puede responder, tal vez, al hecho de que muchas

veces los usuarios narran su progreso en el aprendizaje del idioma local, lo cual se desarrolla en siguientes apartados.

Actitudes Hacia el Portugués

Las actitudes hacia el portugués analizadas revelan un equilibrio complejo entre el orgullo cultural y los desafíos lingüísticos. En este aspecto, surgen con frecuencia autocríticas y reflexiones sobre su lengua materna.

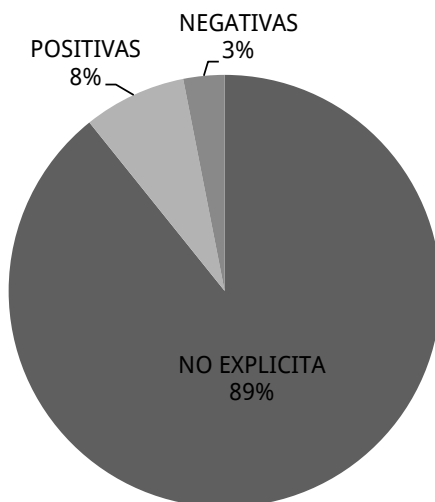
El portugués es visto como una parte esencial de su identidad, especialmente en el ámbito personal. Algunos usuarios expresan un profundo orgullo por su lengua nativa, especialmente al exaltar obras o artistas brasileños. También lo consideran crucial para mantener su conexión con su país de origen. La lengua portuguesa se asocia con frecuencia a aspectos de su vida cotidiana, como el amor, el humor y la pasión por el deporte, mostrando su papel como la lengua de las emociones y pasiones más personales. Por ejemplo, varias veces se expresa la necesidad de hablar portugués con otros brasileños, y algunos usuarios incluso mencionan el deseo de relacionarse afectivamente con personas que hablen portugués. El orgullo también aparece nítidamente en anécdotas en las que enseñan portugués a amigos argentinos o incluso a parejas románticas.

Sin embargo, también surgen problemáticas relacionadas a esta lengua. Un problema frecuente es el olvido (o la percepción de éste) de cómo hablar portugués correctamente en un contexto hispanohablante, lo cual se menciona con una mezcla de humor y frustración. Algunos usuarios hablan sobre la dificultad de mantener el portugués en un entorno donde predomina el español, y hacen bromas sobre los errores que cometen al mezclar ambos idiomas. Estas críticas no se dirigen sólo a la forma en que ellos mismos usan el portugués, sino también a la manera en que otros hablantes de la lengua lo utilizan, incluso criticando, en algunos casos, el sistema educativo brasileño.

A pesar de las críticas, hay pocas actitudes explícitamente negativas hacia el portugués (Figura 4), y también pocas positivas, lo que puede indicar una relación de naturalidad con su lengua materna. La ausencia de comentarios demasiado negativos puede reflejar un respeto subyacente

por la lengua, mientras que la ausencia de exaltaciones puede sugerir que su relación con el portugués es una parte integral de su vida cotidiana. También es importante tomar estas actitudes con cautela, considerando que las incoherencias conductuales de un momento a otro no son extrañas en este tipo de manifestaciones digitales.

Figura 4. Actitudes en relación al portugués



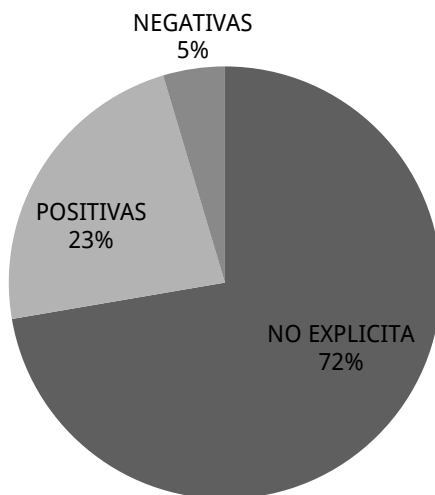
Fuente: elaboración propia

Actitudes en Relación al Español

En general, el español aparece como una herramienta valiosa para la integración y la comunicación, y frecuentemente se experimenta una sensación de urgencia para aprenderlo rápidamente. Esta urgencia proviene de la necesidad de adaptarse a un entorno donde el español es la lengua de acogida y de la escasa formación que los usuarios parecen tener en este idioma al momento de su llegada. Las actitudes explícitas hacia el español son, en su mayoría, positivas (Figura 5). Aunque estas actitudes

son más numerosas que las dirigidas al portugués, en total no son muchas. Sin embargo, existe una tendencia favorable hacia la aceptación y el aprendizaje del español. Además, hay pocas comparaciones entre el español y el portugués en términos de cuál es mejor.

Figura 5. Actitudes en relación al español



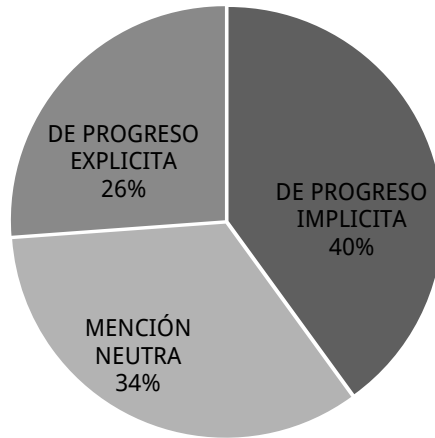
Fuente: elaboración propia

Una gran parte de los usuarios de la muestra parecen ser estudiantes que necesitan adaptarse al entorno académico hispanohablante y sus exigencias, lo que hace que el aprendizaje del español sea aún más crucial. Muchos usuarios mencionan que aprender español no solo facilita su interacción diaria, sino que también es fundamental para su desarrollo profesional y social. La habilidad para entender y hablar español es vista como una ventaja para establecer conexiones más profundas con la comunidad y acceder a oportunidades que, de otro modo, estarían fuera de su alcance.

Las experiencias relatadas muestran que el proceso de aprendizaje está lleno de dificultades. Estos desafíos incluyen problemas con la pronunciación, la gramática y el vocabulario. Los errores y malentendidos en el uso del español son temas comunes de reflexión y humor en las publicaciones. Muchas veces, estos errores están relacionados con el carácter próximo de ambas lenguas en juego.

El factor progreso es igualmente notable en las publicaciones (Figura 6). Algunas de las menciones textuales al término “español” son para compartir sus avances en el aprendizaje del idioma, mostrando una actitud entusiasta respecto al proceso. Celebran sus logros, desde pequeñas mejoras en la fluidez hasta la capacidad de participar en conversaciones más complejas. Por ejemplo, el hecho de pensar o soñar en español aparece con relativa frecuencia. Dependiendo del conjunto de las publicaciones, cuando cuentan retrocesos en el aprendizaje, también podemos decir que explícitamente muestran el proceso de adaptación. Llamamos a estas publicaciones “expresiones de progreso explícitas”, pero también el progreso se expresa en algunas cuentas sin mostrar avances ni retrocesos. Llamamos expresiones de progreso implícitas a aquellas que muestran la autopercepción de los sujetos como aprendices de la lengua, su necesidad e interés por aprender, sentimientos sobre su situación, etc. De la muestra, 17 usuarios muestran progreso explícito (aunque también puedan presentar expresiones implícitas), 26 solo progreso implícito, y 22 no expresan progreso. Aunque estos últimos puedan mostrar interés por la lengua, no queda claro que estén en un proceso de aprendizaje. Todas estas son manifestaciones que examinamos en una secuencia y nunca de manera aislada.

Figura 6. Expresiones de progreso.



Fuente: elaboración propia

Además, el refuerzo positivo de los argentinos aparece como crucial en el proceso de aprendizaje. Los brasileños a menudo destacan cómo los hablantes nativos de español les ofrecen apoyo y elogios, lo que aumenta su confianza y motivación. Este incentivo no solo facilita su adaptación, sino que también fortalece su autoestima lingüística (disminuye la inseguridad lingüística), haciendo que su esfuerzo se sienta valorado y apreciado.

En las publicaciones, surge con frecuencia la curiosidad por el léxico del español o su sobre su fonología. Los usuarios estudiados a menudo llaman la atención sobre términos que suenan graciosos o que son falsos cognados del portugués, generando una mezcla de sorpresa y humor. Además, algunos también expresan predilección por las groserías argentinas. En estas situaciones, se presentan a sus compatriotas como profesores del idioma. Esta dinámica no solo destaca la curiosidad lingüística, sino también su papel como mediadores culturales. Al respecto, también hay algunos casos concretos dentro de la muestra de docentes de español y trabajos de traducción de documentos para otros brasileños.

El Factor Cultural

La perspectiva lingüística no puede dejar de ser acompañada por la consideración de grandes aspectos culturales que subyacen en las expresiones de estos sujetos en la red social. Es un factor que amplía la visión del estudio y es tan inmenso el material disponible que es fundamental añadir algo de ese análisis. Estos usuarios no solo critican, exaltan y comparan aspectos culturales, sino que también actúan como mediadores culturales y corresponsales para sus compatriotas en Brasil. Su papel en la comparación cultural y lingüística refleja una dinámica rica y compleja que va más allá de las simples diferencias entre dos países.

El folclore del fútbol es un tema recurrente en sus publicaciones. Comparan el fervor futbolístico en Argentina con el de Brasil, observando las diferencias en la manera en que cada país celebra y vive el fútbol. Esta comparación destaca no solo el amor por el deporte, sino también cómo esas tradiciones influyen en la identidad cultural y las interacciones sociales en ambos países. El consumo de espectáculos deportivos argentinos (tv y streaming) resalta un contacto clave con la lengua local mediado por las pasiones.

En relación con el concepto de *saudade*, los usuarios muestran repetidamente cómo este sentimiento de nostalgia, tan característico de la cultura brasileña, se manifiesta en su vida cotidiana y en su percepción cultural. Los usuarios de la muestra expresan *saudade* por muchos aspectos culturales de su hogar durante su residencia en Argentina, pero también aquellos que ya no viven en Argentina expresan este mismo sentimiento al recordar alguna anécdota o tener contacto con algún elemento de la cultura rioplatense.

También aparecen análisis paralelos sobre eventos históricos y políticos en Argentina y Brasil. Comparan y contrastan los desarrollos políticos, sociales y económicos en ambos países, proporcionando una perspectiva crítica que intenta contextualizar los acontecimientos actuales.

Además, cuando abordan noticias y temas políticos relevantes, los usuarios actúan como corresponsales, informando a sus compatriotas sobre cómo los eventos importantes repercuten en Argentina y proporcionando

una perspectiva situada que consideran valiosa. O, por otro lado, cómo esos eventos no repercuten, como fue el caso del cierre de la plataforma X en Brasil (agosto 2024), que generó gran preocupación entre los usuarios brasileños. Como X es una red social muy difundida en el país, esta noticia despertó una fuerte reacción entre millones de usuarios que dependían de la plataforma para la comunicación, negocios, etc. Muchos usuarios de la muestra se manifestaron al respecto. En el caso de noticias o temas más relacionados con Argentina, hay varios casos en que la perspectiva se presenta con un tono arrogante, partiendo de una supuesta autoridad basada en la propia experiencia.

La comparación con otras culturas y lenguas también es un tema frecuente. Es importante no simplificar el fenómeno identitario analizado en este aspecto, ya que no involucra sólo dos culturas y dos lenguas, sino una variedad de elementos, tanto en el nivel de las redes sociales como en la realidad material de los usuarios. Entre esos elementos culturales que aparecen como temas recurrentes, se pueden mencionar la discusión sobre la hispanidad predominante en América Latina, la utilidad de otras lenguas como el inglés o el italiano, las tendencias orientales como la cultura del manga-anime y el K-pop, y las discusiones sobre temas internacionales, como los Juegos Olímpicos.

Un hecho en el que podemos ver diferencia entre las residencias más antiguas y las más recientes es que los usos de la plataforma se han diversificado. Hoy, esta red social sirve como canal de noticias, cuenta de fans o para promover emprendimientos personales. En la muestra hay ejemplos de estos casos, algunos influencers y periodistas. Las cuentas más antiguas cumplen más un papel de blog personal, también proporcionando libertad en el registro discursivo y en el tono.

Notamos mínima regularidad en experiencias de prejuicio respecto al habla o escritura sufrida y narrada directamente por los usuarios examinados, pero el tema aparece. Aunque solo en algunas pocas publicaciones, el fenómeno de la xenofobia y el prejuicio está presente en esta red social. Este es un aspecto muy importante a evaluar, con relevancia educativa clave para nuestras instituciones y nuestra sociedad.

Todos estos temas, experiencias comunes y cuestiones son abordados desde usos particulares del lenguaje, que están enmarcados en el género textual propio de la plataforma. Además, el posicionamiento respecto a estos elementos, y en particular a las culturas argentina y brasileña, parece reforzar más las identidades culturales individuales que una identidad de tipo comunitario.

Conclusiones

A partir del análisis realizado, es posible percibir que, aunque existen muchos puntos en común y experiencias compartidas entre los brasileños residentes en Argentina, no se puede hablar de una identidad lingüística unificada. Las actitudes y percepciones respecto al español, al portugués y a la cultura local varían según las vivencias personales, los niveles de integración y las estrategias de adaptación adoptadas por cada individuo. En lugar de una homogeneidad identitaria, lo que emerge es una compleja red de significados y posicionamientos lingüísticos que se entrelazan y se transforman a lo largo del tiempo, favoreciendo el supuesto ya comentado de ser un proceso dinámico.

Pensando en la experiencia física y material de estos individuos en el contexto social argentino, podemos entender que, según el tono de sus publicaciones, parecen ocupar un lugar estigmatizado (Goffman, 1997), pero de una manera transitoria debido al proceso de aprendizaje del idioma. Sin embargo, si consideramos su relación con las lenguas en la plataforma, el panorama cambia. Se trata de una performance que revela una cierta comodidad al presentarse como extraños en “outro país”, compartir experiencias y dificultades en su proceso de adaptación, e incluso utilizando recursos como el humor irónico para hacerlo. También vemos cómo, en discusiones sobre temas de actualidad, la perspectiva *in situ* desde Argentina da una especie de altura al discurso, como autoridad para comprender las cuestiones argentinas. La experiencia migratoria, por lo tanto, aparece en este caso concretamente como un capital cultural efectivo (Bourdieu, 2002).

Además, los brasileños prestan especial atención a la ortografía y al léxico tanto de los compatriotas en la red como de aquellos que también viven en Argentina y no cumplen con los estándares de uso correcto de la lengua. Aunque el entorno de la red social puede ser visto “tradicionalmente” como de incorrección política o incluso en los modos, es un contexto donde se filtran las normas culturales prescriptivas del uso del lenguaje. Estos individuos, a veces, asumen el papel de *guardianes de la lengua*, tal como lo describe Fishman (1991). Es un papel que ejercen sobre ellos mismos también, marcando constantemente su falibilidad en el uso de las lenguas.

Aunque las actitudes lingüísticas se expresan aquí de acuerdo con los modos permitidos por el propio género digital de la red, su persistencia en el uso del portugués parece ser una de las marcas más definitorias. En plataformas de este tipo, donde la comunicación se acerca más a una conversación oral, los rasgos coloquiales son predominantes, como el uso de marcas de modalidad, construcciones fragmentadas y la escasa premeditación (Pérez Béjar, 2014). En el caso de los brasileños residentes en Argentina, esta inmediatez parece reforzar el uso del portugués, ya que les permite expresarse de forma más espontánea, utilizando el humor y otras estrategias discursivas para lidiar con sus dificultades de adaptación y aprendizaje del español en la “realidad”. Incluso cuando interactúan en un contexto donde predomina el español, la necesidad de hablar su lengua aflora y supera cualquier intento de identificarse totalmente con el español u otros idiomas en el contexto globalizado. Esto también debe relativizarse al considerar que la media de los períodos de residencia aquí estudiados no supera los 10 años.

Aunque este estudio deja abierta la posibilidad de investigar varias cuestiones relacionadas, como la variación lingüística en redes, la politización de la identidad lingüística, y análisis comparativos entre usuarios migrantes y no migrantes, etc., representa un avance en la comprensión de las experiencias vividas por esta comunidad en particular. Además, puede ofrecer contribuciones significativas para el estudio de las lenguas en contextos educativos específicos y situados, teniendo en cuenta los entornos digitales y la perspectiva de la transculturalidad.

Referencias bibliográficas

- Ajzen, I. (1991). The theory of planned behavior. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 50 (2), 179–211. [https://doi.org/10.1016/0749-5978\(91\)90020-t](https://doi.org/10.1016/0749-5978(91)90020-t)
- Bertucci Barbosa, J., & Tristão de Freitas, V. (2021). Como os estudantes em mobilidade ERASMUS na Universidade de Aveiro percebem as variedades do português? *Entretextos*, 21(3), especial. <https://doi.org/10.26864/entretextos.v21i3.1234>
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Camargo Angelucci, T., & Pozzo, M. I. (2020). Estudiantes brasileños en la Facultad de Ciencias Médicas de Rosario (Argentina): Implicancias interlingüísticas. *Trabajos de Lingüística Aplicada*, 59(1), 807-833.
- Castro Solano, A. (2011). Acculturation strategies and psychological and sociocultural adaptation of foreign students in Argentina. *Interdisciplinaria*, 28(1), 115-130. Recuperado en 18 de septiembre de 2024, de https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-70272011000100007&lng=es&tlng=en.
- Chamorro, M. (2021). Actitudes lingüísticas, revisión teórica y repercusiones en la enseñanza de lenguas extranjeras. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (37), e11841. <https://doi.org/10.19053/0121053X.n37.2021.11841>
- Fishman, J. (1991). *Sociología del lenguaje*. Ediciones Cátedra S.A.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores. Biblioteca de Sociología.
- González Martínez, J. (2008). *Metodología para el estudio de las actitudes lingüísticas*. En I. Olza Moreno, M. Casado Velarde, & R. González Ruiz (Eds.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)* (pp. 237–246). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Herrera, L., Espinoza, P., Flores, K., Iturriaga, Y., & Poblete, J. (2015). La identidad lingüística del contexto escolar. *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología*

- Socio-Cultural*, (29), 65-88. Recuperado en 18 de septiembre de 2024, de https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082015000100005&lng=es&tlng=es.
- Hein, K., Cárdenas Tomazi, A., Henríquez, K., & Valenzuela, S. (2013). Aproximación al análisis cualitativo de redes sociales. Experiencias en el estudio de redes personales mediante Ego.Net.QF. *Redes: Revista Hispana para el Análisis de Redes Sociales*, 24(2), 58-79. <https://www.redalyc.org/pdf/931/93129550003.pdf>
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). (2023). *Censo nacional de población, hogares y viviendas 2022: Resultados definitivos*. INDEC. <https://www.indec.gob.ar>
- Labov, W. (2008). *Sociolingüística: Método y teoría*. Parábola Editorial.
- López Muñoz, J. M. (2019). Identidad y lengua en el ciberespacio: ¿existe una conciencia lingüística digital? *Gragoatá*, 24(48), 117-135.
- Maas, M. R., Pereira Fritzen, M., & Avelino Neto, A. J. (2014). A língua alemã em antiga zona de imigração no vale do Itajaí (SC): Um estudo em duas comunidades. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. *Calidoscópico*, 12(2), 144-152.
- Mancera Rueda, A. (2016). Usos lingüísticos alejados del español normativo como seña de identidad en las redes sociales. *Bulletin of Spanish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1181435>
- Martínez Matos, H., & Mora, E. (2008). La identidad lingüística y los trastornos del habla. *Boletín de Lingüística*, 20(29), 85-101. Recuperado de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97092008000100004&lng=es&tlng=es
- Méndez Santos, M. C. (2020). La construcción de la identidad lingüística de Santiago Abascal en Twitter. *Revista Estudios del Discurso Digital (REDD)*, (3), 50-77. <https://doi.org/10.24197/redd.3.2020.50-77>.
- Narbona Jiménez, A. (2010). *La identidad lingüística de Andalucía* (2.ª ed.). Centro de Estudios Andaluces.
- Olza Moreno, M., Casado Velarde, M., & González Ruiz, R. (Eds.). (2007). *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pamplona, España. Servicio de Publicacio-

- nes de la Universidad de Navarra. <http://www.unav.es/linguis/simposiosel/actas/>
- Pereira, S. M. (2014). *Programa de escolas interculturais bilíngues de fronteira: Integração e identidade fronteiriça. Dissertação de mestrado*, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Florianópolis.
- Pérez Béjar, V. (2014). Identidad individual y grupal en Twitter. *Discurso y Sociedad*, 8(3), 482-506. https://www.researchgate.net/profile/Victor-Perez-Bejar/publication/364283958_Identidad_individual_y_grupal_en_Twitter/links/6343000f76e39959d6af8db2/Identidad-individual-y-grupal-en-Twitter.pdf
- Pino Nina, E. (2015). Los prejuicios y la identidad para el aprendizaje de la lengua aimara de los estudiantes de la zona altoandina de la provincia de Candarave, Tacna (Perú). *Diálogo Andino*, 47, 37-43. <https://doi.org/10.4067/S0719-26812015000200005>
- Rocha, N. A. (2013). A formação de professores de espanhol língua estrangeira (ELE) no Brasil e de português língua estrangeira (PLE) na Argentina: Identidade(s) em processo de construção e reconstrução. *Digilenguas*, 14, 84-93.
- Seganfredo Santos, L. I., & Merlino Ávila, K. M. (2023). Influências do contexto educativo brasileiro na identidade linguística. *Revista Espaço Pedagógico*, 30, e14837.
- Tupalski, S. (2023). La imagen lingüística de percepción negativa de los ucranianos por los polacos en Twitter. *Revista de Estudios del Discurso Digital (REDD)*, 6, 1-18. Recuperado de <https://doi.org/10.24197/redd.6.2023.1-18>
- Van Dijk, T. A. (1997). *Discourse as Social Interaction*. SAGE Publications.
- Yus, F. (2001). *Ciberpragmática: El uso del lenguaje en Internet*. Editorial Ariel.

DOSSIER

***ARTE, EXPRESIONES CULTURALES Y
RESISTENCIAS SOCIALES Y POLÍTICA***

***ART, CULTURAL EXPRESSIONS, AND
SOCIAL AND POLITICAL RESISTANCES***

**PRÁCTICAS DE VER, MODOS
DE INVESTIGAR.
UNA REFLEXIÓN SOBRE LA
OBRA DE TEATRO ARGENTINA
SECTOR PRIVADO A PARTIR DEL
VIDEOENSAYISTA JOHANNES BINOTTO**

*PRACTICES OF VIEWING,
MODES OF RESEARCH.*

*A REFLECTION ON THE ARGENTINIAN
PLAY PRIVATE SECTOR THROUGH THE LENS
OF VIDEO ESSAYIST JOHANNES BINOTTO*

***Lucía Gandolfi Ottavianelli*¹**

***Tatiana Staroselsky*²**

Fecha de recepción: 31/03/2025

Fecha de aceptación: 01/08/2025

1 Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Centro de Estudios Sociohistóricos. Correo electrónico: gandolfiottavianelli@gmail.com

2 Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Centro de Investigaciones en Filosofía. Correo electrónico: staroselskytatiana@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo vincula la serie audiovisual *Practices of Viewing* (2021), del videoensayista Johannes Binotto, con la obra de teatro argentina *Sector Privado* (2024), dirigida por Marcos Krivocapich. Con el objetivo de señalar las potencialidades de la investigación performativa, por un lado, disecionamos la obra de Binotto, que analiza los efectos de diversas prácticas de visualidad a partir de la manipulación de material fílmico. Por otro lado, observamos cómo esta propuesta analítica trasciende las fronteras teóricas y opera en las artes performáticas en *Sector Privado*, donde es puesta al servicio de la experiencia estética, la crítica política y el humor.

Palabras clave: Video-ensayismo; Teatro; Investigación performativa.

ABSTRACT

This paper links the audiovisual series *Practices of Viewing* (2021), by video essayist Johannes Binotto, with the Argentinean play *Private Sector* (2024), directed by Marcos Krivocapich. With the aim of pointing out the potentialities of performative research, on the one hand, we dissect Binotto's work, which analyses the effects of various practices of visuality through the manipulation of filmic material. On the other hand, we observe how this analytical proposal transcends theoretical boundaries and operates in the performative arts in *Private Sector*, where it is at the service of aesthetic experience, political critique and humour.

Keywords: Video-essayism, Theatre; Performative research.

Introducción

En los últimos años las indagaciones sobre las imágenes desbordaron los trabajos escritos hacia la exploración de la producción de saber mediante la manipulación de diversos materiales visuales, desde imágenes fijas hasta películas experimentales (Farocki, 2013). En este proceso, las imágenes se desprendieron de su carácter ilustrativo, como meras *figuras* en artículos que las analizaban o las utilizaban a modo de ejemplo, para comenzar a formar parte de una transformación de la forma de construcción de conocimiento que todavía hace falta explorar.

Esta transformación en el estatuto mismo de las imágenes puede ser comprendida como una consecuencia del hecho de que nuestro entorno comenzó a plagarse de imágenes, y especialmente de contenido audiovisual: las imágenes en movimiento pasaron hace rato de significar un acontecimiento excepcional (en el cine) a componer una parte habitual de nuestra rutina (con la televisión). En la actualidad, sin embargo, lejos de restringirse a un momento del día y a un espacio de la casa, los videos permean o invaden –desde nuestros dispositivos móviles y las pantallas que pueblan la vía pública– toda nuestra vida, todo nuestro día y todos los espacios por los que transitamos (Mirzoeff, 2009).

Este trabajo se inscribe, entonces, en el cruce de estos dos procesos, que podemos resumir como un hecho y una o dos respuestas: el hecho de que estamos sumergidos, como advirtió Kevin B. Lee (2013), en un mar de imágenes y palabras en movimiento, y las respuestas que proponen el arte y la teoría (a veces complotados, a veces no) a este hecho clave del siglo.

Analizaremos, específicamente, dos producciones que involucran video y que comparten un cierto carácter híbrido como piezas artísticas y propuestas reflexivas. Por un lado, la serie *Practices of Viewing* (2021-2022), de Johannes Binotto, consistente en doce videos breves que investigan distintas prácticas o estrategias ligadas a la visualización y manipulación de material fílmico, como pausar, adelantar o silenciar. Por el otro, la obra teatral argentina *Sector Privado* (2024), protagonizada por Pedro Rosemblat y Ofelia Fernández y dirigida por Marcos Krivocapich, en la que algunas de las prácticas de ver descritas por Binotto son puestas

al servicio de la experiencia estética, la crítica política y el humor, en el contexto del reciente triunfo de un gobierno libertario de ultraderecha³.

Nos proponemos llevar a cabo un ejercicio que no deja de ser él mismo experimental, a saber, tomar como punto de partida la serie de Binotto considerando su inscripción múltiple como obra artística, exploración teórica y propuesta metodológica. Procederemos, para ello, en dos pasos, con el objetivo general de señalar las potencialidades de la investigación performativa. En primer lugar, presentaremos algunos videos de la serie que dialogan con procedimientos de la obra teatral *Sector Privado*, haciendo hincapié en el modo en que logran argumentar visual y sonoramente sobre el funcionamiento y los efectos de las prácticas de la visualidad que estudian, construyendo dispositivos híbridos de reflexión artística. En segundo lugar, analizaremos, utilizando algunas categorías desplegadas por Binotto, uno de los actos de *Sector Privado* consistente en el análisis, por parte de Rosemblat, de un video viral del presidente argentino Javier Milei.

Practices of Viewing: una Reflexión a Partir de Imágenes en Movimiento

El videoensayismo se fue abriendo paso como una modalidad de investigación que permite hibridar procedimientos artísticos con indagaciones académicas, dando como resultado una variedad de obras experimentales que circulan de maneras cruzadas por el mundo del arte, las academias y las plataformas. Este desborde disciplinar y metodológico hace que no resulte posible dar una definición de *videoensayo* que comprenda a todos los exponentes del género y resulte a la vez suficientemente específica: en líneas generales se trata, como el ensayo, de un formato de no ficción (Arthur, 2017, p. 161) que incorpora preguntas sobre su propio modo de representación (Elsaesser, 2017, p. 240). El videoensayo reinterpreta el impulso del ensayismo literario haciendo uso de las posibilidades que

³ En cuanto a los videos, su relevamiento sistemático se llevó a cabo a partir de sucesivas observaciones y realización de notas. En cuanto a la obra teatral, el análisis se realizó a partir de notas y grabaciones de audio de la función del 21 de septiembre de 2024 en el Teatro Municipal Coliseo Podestá, en La Plata (Buenos Aires, Argentina).

habilitó la tecnología audiovisual y entrega formas inespecíficas o impuras de reflexión que involucran, muchas veces, herramientas de las humanidades. La cercanía con el ensayo en su versión escrita es tal que el texto de referencia de los estudiosos del videoensayismo es “El ensayo como forma”, escrito por Theodor Adorno (2003) en 1958. Philippe Lopate, por caso, señaló algunas de las fronteras de este “género cinematográfico que apenas existe” (2017, p. 243), y postuló como central el hecho de que el propio realizador busque *descubrir* lo que piensa sobre un tema y no simplemente *exponerlo o presentarlo*. Se trata, según este primer intento de definición, de producciones que hacen hincapié en lo procesual de la actividad de pensar más que en el producto de esa actividad (Bellour, 2017).

Johannes Binotto, cineasta experimental e investigador en *cultural & media studies* es un exponente de lo que García Martínez llama “vertiente metafílmica” del videoensayismo (2006, p. 101) que, aprovechando recursos metacinematográficos como la aparición en escena de las herramientas creativas (el programa de edición de video, las herramientas de investigación) o la presencia del autor como narrador-comentarista, “constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de transparentar el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas” (2006, p. 101).

Su serie *Practices of Viewing* consiste en doce videoensayos que *reflexionan* sobre distintas prácticas, estrategias u operaciones ligadas a la visualización y manipulación de material filmico, a saber, I. Adelantar [*Fast Forward*], II. Pausar [*Pause*], III. Silenciar [*Muted*], IV. Hacer capturas de pantalla [*Screenshot*], V. Enmarcar o ajustar a un formato [*Mask*], VI. Mirar en bucle [*Loop*], VII. Distanciarse [*Distance*], VIII. Ver una versión doblada [*Dubbing*], IX. Percibir el color [*Color*], X. Quedarse dormido [*Sleep*], XI. Describir [*Description*] y XII. Terminar [*Ending*]. En el contexto del videoensayismo, no obstante, *reflexionar* no significa exactamente lo mismo que en los contextos académicos tradicionales. Como apunta Catherine Grant (2016) basada en algunas ideas de Brad Haseman (2006), el ensayismo audiovisual emprende formas de investigación performativa. Haseman distingue esta forma de investigación tanto de los métodos

cuantitativos como de los cualitativos, en tanto el conocimiento se produce en el trabajo creativo con los materiales. La pregunta que formula Grant resume muy bien el impulso aventurero que marca el camino de este tipo de investigación en el caso del audiovisual: “¿qué pasaría si la producción creativa de material audiovisual constituyera centralmente la investigación sobre la audiovisibilidad?” (2016).

En la serie que nos convoca, y de la cual retomaremos los videos *Distance*, *Fast Forward*, *Pause*, *Muted* y *Loop*, Binotto conjuga consideraciones teóricas con formas de experimentar con el material fílmico y de documentar esa experimentación. En torno a cada una de las acciones que investiga, tanto en el video mismo como en el breve texto que lo acompaña, delimita en qué consiste, historiza su aparecer y las transformaciones que ha sufrido en el tiempo, y demuestra visual y sonoramente su forma de operar: además de pensar acerca de la acción de silenciar, por ejemplo, Binotto silencia, nos muestra ese silencio, se pregunta acerca de los efectos que mutear tiene en su sensibilidad como espectador, nos lleva a vivenciar los efectos de la falta de sonido en lo que vemos y nos hace dudar acerca de si fuimos nosotros los que, involuntariamente, apretamos *mute*. En este sentido, queda clara la naturaleza híbrida de la obra, en tanto conmueve nuestra sensibilidad a la vez que aporta categorías y procedimientos con los que se pueden analizar otras producciones, construyendo un saber sobre el material audiovisual y la forma en que interactúa con nuestra percepción.

Distance, de 07:21 minutos, corriéndose del eje de aquellas operaciones técnicas que hacemos sobre el video concretamente (pausarlo, adelantarlo, mutearlo), propone una experimentación con la mediación. En el texto que acompaña el video el autor nos recuerda que *mirar* es una acción física que involucra nuestra corporalidad y que requiere de distancias específicas. Para ver una imagen hay que alejarse espacialmente de ella, pero no demasiado. Esta distancia física, que en el caso del cine y del teatro es fija (porque el espectador permanece sentado en una misma butaca) cambia de naturaleza cuando tanto el dispositivo de reproducción como nuestra propia posición resultan pasibles de ser manipuladas. Como veremos, en *Sector Privado* algo de esto se encuentra extrañamente

invertido. En ambos casos, el distanciamiento físico se imbrica con otras formas de distancia: distancia crítica, distancia objetivante, inmersión analítica o disolución del yo en la obra son solo algunas formas en que la espacialidad se despliega en la experiencia estética. Binotto da cuenta de las paradojas que esta experiencia implica: “Si me acerco más, no necesariamente veré mejor”, dice haciendo referencia al rango o a la zona de visualidad y los aparatos ópticos que desarrollamos para jugar con ella, ampliando el rango de lo que podemos percibir a nivel microscópico o macroscópico. Y es que el *medio* mismo es una interrupción, algo que se interpone entre el objeto y nosotros, que nos separa del mundo, mediatizando nuestra relación con él. Tanto la práctica de filmar como la práctica de ver videos se ven atravesadas por este hecho, que muchas veces olvidamos.

En *Fast Forward*, de 04:46 minutos, Binotto indaga sobre las posibilidades que brinda la manipulación de la velocidad de reproducción. En el video, imágenes de la película *Man With a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov, se intercalan con las observaciones del realizador: el tiempo del cine nunca fue del observador, el control de la mirada sólo se puede tomar cerrando los ojos o apartando la vista. El videoensayista contrasta las limitaciones del espectador de cine con las prácticas que permiten los controles remotos de los televisores o ciertas plataformas para dominar la velocidad de reproducción y considera la práctica de “acelerar el cine” como “una práctica reflexiva que conecta el consumo de medios contemporáneo con los inicios experimentales del cine”. Binotto plantea que acelerar las imágenes no implica acelerar la visión, sino que permite nuevas formas de percepción que revelan aspectos ocultos.

Detengámonos ahora en *Pause*, centrado en una de las prácticas más comunes que llevamos a cabo cuando vemos videos, a saber, la práctica de pausar. En los 05:21 minutos que dura el video, el autor congela distintas películas analógicas y digitales y da cuenta, a partir de exponer el pausado y usando texto escrito sobre las imágenes, de la dinámica que esa acción pone en juego. En las proyecciones de filmico pausar resultaba peligroso, ya que la sobreexposición al calor de la luz podía incendiar la película. En las reproducciones digitales el peligro es cada vez menor: la

imagen puede pixelarse o *glitchearse*, pero no se destruye e incluso puede verse con la nitidez de una fotografía. Aun así, la acción de pausar sigue resultando significativa y guarda la memoria de aquella posibilidad de fuego. Haciendo hincapié en la inestabilidad y el carácter forzado del mantenimiento de la quietud, el autor afirma que “la pausa nunca es calma”. Integrando conceptos lacanianos, Binotto hace una analogía entre esta suspensión del movimiento de una película y el modo en que opera el trauma en la memoria, como la forma anquilosada que adquiere un recuerdo dañino, que nos afecta desde la quietud.

El clima sonoro y visual que se genera en el video es, en efecto, incómodo. La inclusión del signo que advierte que pausamos un video digital y la interrupción brusca del sonido que se da al comienzo del video logran enrarecer toda la experiencia, haciendo difícil distinguir qué parte de lo que vemos está incluido en el video y qué parte es el resultado de nuestras acciones sobre el video o de problemas en nuestro dispositivo de reproducción. Este efecto se repite en varios videos de la serie, que juegan con este *adentro y afuera* de la pieza audiovisual, colocando en la escena herramientas que solemos ver sobreimpresas a la escena por nuestros aparatos o programas, o como marcos puestos por ellos. Se trata de herramientas propias de los *desktop documentaries* [documentales de escritorio], definidos por Grant como sigue:

Esta variedad particularmente performativa del cine digital ‘hágallo usted mismo’ utiliza la tecnología de captura de pantalla para tratar la interfaz del ordenador (su espacio de pantalla, ventanas internas y micrófono) como lente de cámara, dispositivo de grabación de audio y lienzo (audiovisual) (Grant, 2016, s/p. párr. 8).

Tanto Grant como Lee ven en esta forma una búsqueda de representar –pero también de cuestionar– las formas en que exploramos el mundo a través de la pantalla de la computadora (Grant, 2016). En el caso de Binotto este efecto es muy claro: aquello que forma parte de nuestro inconsciente óptico, a lo que estamos habituados y que integra de manera aporreada nuestro modo de consumir videos es señalado, puesto en evidencia.

A su vez, el congelamiento de las imágenes hace que nuestra percepción se fije en detalles que la velocidad del movimiento nos hace pasar por alto. Tal y como veremos en el análisis de *Sector Privado*, la pausa puede ser usada para hacernos ver con detenimiento algunos gestos: en el caso de la obra teatral se trata de gestos de Milei, en el de Binotto de los que hace Jeanne Moreau en la piel de Catherine en *Jules et Jim*, de François Truffaut. ¿Se trata de detalles que no vemos cuando la película se está reproduciendo? ¿O esos gestos se imprimen de alguna manera en nuestra recepción? ¿Cuánto de eso que pasa desapercibido a nuestra conciencia condiciona o tonaliza lo que sí registramos?

Muted, de 08:45 minutos de duración, comienza dando cuenta de un hecho: en la actualidad, el modo de reproducción por defecto de videos en *Instagram*, *Facebook* y *Twitter* es el silencio. Se trata de videos que originalmente incluyen sonido, incluso diálogos, pero que se reproducen en modo silencioso, muchas veces con subtítulos (cuya inclusión se debe a que los usuarios mantienen sus dispositivos en silencio y no a la barrera idiomática). Esto, plantea Binotto en el breve texto que acompaña al video, “que se supone que facilite el consumo de videos, (...) también podría hacernos reflexionar sobre el aterrador poder que el silencio solo pudo alcanzar con la llegada del sonido cinematográfico”. El video sostiene que mutear tiene una naturaleza dual, que es a la vez la del sonido: por un lado, quitar el volumen a un video nos prueba lo intrusiva que resulta la presencia del sonido, que logra imponerse de una forma más violenta que las imágenes. Una luz proveniente de un celular en una reunión, por ejemplo, no llama demasiado la atención, pero un celular sonando interrumpe de una manera que resulta difícil ignorar. En esta misma línea, el sonido se revela como central para generar terror: “Sacale el sonido a cualquier película de terror y vas a ver cómo las imágenes pierden su cercanía repulsiva y visceral y se vuelven casi abstractas”, dice la voz en off de Binotto mientras muestra diferentes escenas de películas de terror silenciadas en un feed de *Instagram*, donde parecen domesticadas, lejanas, incapaces de afectarnos. Sin embargo y por otro lado, al cambiar de material esta idea, tras intensificarse, se matiza. La película vanguardista *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage, que

muestra la disección de cuerpos humanos en primer plano y que vemos en pantalla mientras Binotto habla es originalmente muda. El autor nos invita a imaginar los sonidos de las tijeras, de los bisturíes, de la carne siendo cortada, que resultarían insoportables. La falta de sonido opera aquí como un dispositivo de distanciamiento, que pone a las imágenes a una lejanía segura, menos amenazante, como veíamos en el caso de las películas de terror. Aun así, mientras se transitan los 32 minutos que dura la película, el silencio comienza a resultar terrorífico, claustrofóbico. Se produce un shock de silencio, dice Binotto, y el sonido de su propio video se interrumpe en la siguiente frase, dejándonos con una sensación de incertidumbre e incomodidad. Tras este primer episodio, el video prescindirá de la voz en off del autor, que será reemplazada por palabras que aparecen en la pantalla acompañadas alternativamente por ruidos (el motor de un auto, tiros, la voz de una actriz en una película) y silencios (escenas muteadas de películas y escenas silenciosas en los originales).

El video dedicado al *Loop*, esto es, a la repetición cíclica de un fragmento de video, dura 11:09 minutos. En él, el autor presenta la historia del cine partiendo de las primeras pruebas con el formato, que no involucraban una secuencia de principio, desarrollo y final. “En el principio”, escribe Binotto en la pantalla, “no había principio sino repetición”. Vemos algunas de las formas primitivas en que las imágenes comienzan a moverse en círculos (como el fenaquistiscopio), sin las secuencias narrativas que hoy nos son familiares. En las primeras proyecciones cinematográficas –se nos explica siempre en letras blancas sobre fondo negro que se intercalan con las imágenes en bucle– los espectadores podían ingresar a la sala en cualquier momento, y simplemente se retiraban cuando volvía a aparecer lo primero que habían visto, como ocurre al día de hoy habitualmente en los microcines de los museos de arte. El fin de este fenómeno se da con películas como *Psycho* (1960), que al involucrar un punto clave en la trama recomendaban su visualización *desde el principio*. Binotto reflexiona sobre este hecho, que implicó, a la vez, un avance para el cine como arte y la pérdida de este carácter más aleatorio de la experiencia del espectador, que se encontraba en cada caso con un *film* diferente. ¿Qué podría generar la recuperación de esta vivencia cíclica del *loop*? El autor

juega con algunas secuencias loopeadas en pantalla dividida, probando diferentes combinaciones. Al final, y sin hacer alusión a la plataforma, presenta material en *TikTok*, donde los videos, si bien cuentan con un principio y un final establecidos, entran en reproducción cíclica una vez terminados y vuelven a reproducirse. ¿Qué permite ver el bucle que no es posible ver en una secuencia? ¿Cómo vemos esos comienzos una vez que ya vimos el final? ¿Qué detalles aparecen en la repetición? ¿Qué novedad encontramos en la reiteración? El video plantea estas preguntas sin formularlas, usando muy pocas palabras y reiterando un sonido y las secuencias de imágenes. Las palabras de Gilles Deleuze aportan pistas para pensar: “Incluso la repetición más mecánica, la más banal, la más habitual, la más estereotipada, está siempre desplazada”. Como veremos, el ejercicio de visionado a repetición del video del presidente argentino, que configura el tercer acto de *Sector Privado*, no es ajeno a este hecho y, lejos de reproducir la experiencia de la primera aproximación, genera efectos novedosos.

Sector Privado: Recursos Experimentales para la Reflexión Colectiva

Pedro Rosemblat⁴ y Ofelia Fernández⁵ ingresan a un escenario despojado con escenografía corporativa. Al tratarse de dos militantes opositores, conocidos por sus intervenciones públicas en la política institucional o en los medios de comunicación, todo parece indicar que van a dar una charla. Se espera, por ejemplo, que desarrollen sus opiniones sobre la coyuntura política argentina: corre el año 2024 y hace algunos meses que Javier Milei, líder del partido La libertad Avanza, identificado con la *alt-right*, le ganó el balotaje a Sergio Massa, el candidato del frente peronista al que la dupla apoyaba. En las declaraciones de Pedro y Ofelia el

4 Comunicador, humorista y referente del *streaming* Gelatina, cercano al peronismo.

5 Ex legisladora de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) por la coalición peronista del Frente de Todos, conocida por presentar proyectos vinculados con políticas feministas, educativas, garantizar el acceso a la vivienda y la defensa del espacio público. Asumió con diecinueve años y fue la persona más joven de América Latina en ocupar un cargo de esa categoría.

humor y la ironía siempre están presentes y esta obra no es la excepción. Sus comentarios y chistes generan risas, pero no llaman la atención. Ellos conversan, organizan sus papeles y le cuentan al público que, desde que ganó Milei, reciben mensajes que, de manera sarcástica y agresiva, les sugieren que, como ya no gobierna la fuerza política con la que simpatizan y de la que son acusados de recibir dádivas, van a “tener que laburar”.

Cuentan que, entonces, decidieron montar el espectáculo *Sector Privado*, en alusión a que sus hostigadores siempre los mandan a buscar un trabajo que no esté relacionado con la función pública. “Hoy vamos a hablar del trabajo en general y del sector privado en particular”, anuncia Ofelia pedagógicamente. Y Pedro imposta un clásico ejercicio disparador: hay que pensar tres palabras vinculadas con el sector privado. Los integrantes del público empiezan a opinar, pero, abruptamente, irrumpen en escena los antagonistas de Pedro y Ofelia. Se trata de una pareja que acaba de adquirir el teatro, que interrumpe la charla y que se imagina reformas y potencialidades de la sala. A partir de ese momento, y durante el resto de la obra, Pedro y Ofelia, que representan los intereses colectivos, tienen que convencer a los nuevos dueños del teatro, que representan los intereses capitalistas, de que la obra que proponen merece continuar en cartelera.

Cuando los protagonistas empiezan a interactuar con estos otros personajes, se pone de manifiesto que están llevando a cabo una autointerpretación en una puesta que, por un lado, implica una narrativa clásica del enfrentamiento entre el bien y el mal, pero, por otro (y, sobre todo) incorpora elementos experimentales: metateatrales, autoconscientes y posdramáticos (Abel, 1963). Como señala Hans-Thies Lehmann (2006) el teatro posdramático no abandona estéticas clásicas y no puede desarrollarse sin referencia a formas anteriores, ya que sólo a partir de su incorporación –y no a través de la negación de las mismas– puede forjar su propia identidad (pp. 27-28).

Al referirse a las particularidades del teatro posdramático, el autor pone en juego dos conceptos que pueden entrar en consideración en el análisis de *Sector Privado*. Por un lado, aparece la “irrupción de lo real” (p. 99): parafraseando a Lehmann, mientras que la idea tradicional del teatro asume un cosmos ficticio cerrado, un “universo diegético”, es de-

cir, una realidad separada con sus propias leyes, el teatro posdramático desafía estas normas (pp. 99-100). Por otro lado, se encuentra la idea de “simultaneidad” (p. 87), que se refiere a la coexistencia de diversos mensajes sin que uno de ellos se imponga como el principal. En esta línea, el teatro posdramático incorpora varias capas de sentido a la vez.

En la obra, a partir de que aparecen los nuevos dueños del teatro, estos se convierten en evaluadores de la obra original, es decir, de la aparente charla brindada por Pedro y Ofelia. En este sentido, la pieza teatral propone una especie de inversión de “la irrupción de lo real”: lo que parecía una charla se convierte en una “obra dentro de la obra” que le relata a los evaluadores la estructura de la “obra original” que, en apariencia, había comenzado. Para eso, Pedro y Ofelia representan algunos fragmentos de la aludida “obra original”, que constituyen la obra final que el público termina contemplando.

La “irrupción de lo real” también entra en juego en otros aspectos. En primer lugar, en la interacción con el público, ya que el “universo diagético” que transcurre en el escenario se funde con el resto de la sala. En segundo lugar, en el hecho de que los protagonistas se interpretan a sí mismos. Por último, además de la ruptura explícita de la cuarta pared, se hace referencia directa a la ruptura de los códigos teatrales. Por ejemplo, hacia el final de la obra Ofelia propone hacer uso de “recursos del tipo teatral” para resolver el conflicto con los dueños del teatro y pone en escena una máquina que es parte de la escenografía que los hace cambiar de opinión.

Lejos de ser una simple arenga política en oposición al gobierno libertario, la obra no sólo se coloca en la larga tradición que vincula al teatro con la crítica social y política a partir del uso del humor, sino que, al incorporar los elementos experimentales comentados previamente, también se emparenta con la investigación performativa, indaga sobre su propia naturaleza e involucra al público en una reflexión colectiva. Constituye, así, una respuesta en clave humorística al hostigamiento; una reformulación de las tradicionales prácticas militantes, que parecen no resultar suficientes en un terreno demarcado por las lógicas de las nuevas derechas libertarias; y, además, una propuesta política centrada en resolver

problemas concretos de la ciudadanía, relativos al acceso al empleo, a la vivienda y al ocio que en la obra se condensan en la propuesta de garantizar el derecho a “trabajar, descansar y ser feliz”.

Luego de la escena inicial que presenta a los protagonistas y a sus adversarios, la obra continúa con cuatro secciones, la primera y la tercera lideradas por Pedro y la segunda y la cuarta lideradas por Ofelia. La primera aborda temas relativos a la vida de Javier Milei; la segunda, cuestiones vinculadas a la percepción que tienen los jóvenes sobre la política; la tercera establece una clasificación de diversos tipos de libertarios y analiza en profundidad un fragmento audiovisual con declaraciones del presidente; y la cuarta brinda propuestas políticas para resolver problemas concretos.

El tono satírico se funde con estos tópicos a lo largo de la obra. Si bien en este artículo nos detendremos en los modos en que se analiza, puntualmente, el fragmento audiovisual de la tercera parte, en relación con las “prácticas de ver” de Johannes Binotto desarrolladas previamente, es importante señalar que la influencia posdramática se hace patente durante toda la pieza. Fragmentos de video, efectos de sonido electrónicos y referencias a otros medios de comunicación son puestos en acción a lo largo de la pieza teatral para perturbar y fragmentar el texto dramático, a la vez que el uso de elementos multimediales se combina con escenarios desnudos y estéticas minimalistas, en sintonía con las características del posdrama señaladas por Karen Jürs-Munby (2006, p. 10).

La obra se vale de algunos recursos que Lehmann (2006) entiende como propios de esta vertiente del teatro, como la “parataxis” y formas de “musicalización” del discurso. En el primer caso, se desjerarquizan los recursos que se ponen en juego (p. 86), permitiendo que la superposición genere en la audiencia sentidos no anticipados ni controlados, desafiando la tendencia tradicional a la armonía y jugando con el equívoco. En el segundo, se musicaliza el discurso buscando generar una semiótica auditiva independiente (p. 99), atendiendo a la sonoridad y materialidad de las palabras más allá del logos. Dentro de este uso paratáctico y desjerarquizado de los signos, el teatro posdramático juega también con la

escenografía (p. 93), que deja de funcionar como mero fondo y adquiere funciones antes reservadas al texto.

A continuación, describiremos el video y lo analizaremos en función de las operaciones que se realizan sobre el material en la obra, a saber, a) distanciamiento, b) *fast forward* y pausado, c) reapropiación del texto y pantalla apagada d) cámara lenta y silenciado, e) *loop*.

Análisis del Fragmento Audiovisual

“Acá, en esta parte de la charla, lo que yo iba a hacer es pensar y analizar a nuestros adversarios políticos del presente que son los libertarios”, les comenta Pedro a los evaluadores como parte del ejercicio metateatral. Luego de clasificar distintos tipos de libertarios –doctrinarios, *cosplayers*, *influencers* de las finanzas, mujeres libertarias–, el intérprete se detiene en la figura de Javier Milei. Para analizarla, muestra un fragmento de un programa del canal A24, conducido por el periodista filolibertario Esteban Trebucq, que se transmitió la noche del 26 de octubre de 2023⁶. En aquel momento, Milei era uno de los participantes en el balotaje y se refirió al apoyo que recibió por parte de la ex candidata de la fuerza política Juntos por el Cambio, que había salido tercera en las elecciones generales. El gesto fue bien recibido por parte de Milei, quien publicó un meme al respecto para sellar la alianza. Sus declaraciones en relación con este tema en el programa de Trebucq, que se transcriben a continuación, causaron revuelo por lo incoherentes y erráticas:

Pero ahora, ahora, ahora, ahora vamos a la cuestión cuantitativa. Frente al anuncio de Bullrich yo posteé un meme. Hago una pregunta: ¿Alguien vio las métricas de ese *tweet*? Tiene más de 250.000 *likes*. Tiene casi 16 millones de impresiones. Sólo en mi cuenta de *Instagram* el posteo tiene un millón de *likes* ¡Ey! [...] Lo que quiero decir es: así como hay un salame o tres salame

6 El fragmento se puede consultar en: *La política Online* (27/10/2023). “Milei apela a metáforas sexuales”. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zcpAtBNzQEQ&ab_channel=LaPol%C3%ADticaOnline [fecha de consulta: 3/10/2024].

(sic) opinando desde una computadora ¿Sabés qué? Mientras que esos miran a la señorita por Internet yo estoy en el medio de sus sábanas (Milei, 2023).

A. Distanciamiento

Durante la proyección del video, el público suspira, silba en señal de rechazo, cuchichea. Definitivamente es incómodo de ver para quienes asisten a una obra de teatro abiertamente opositora. Como se adelantaba en el apartado anterior, la reaparición del fragmento proyectado en una gran pantalla y su observación en conjunto pone en juego una nueva forma de mirarlo que involucra otros modos de tomar distancia de la pieza audiovisual y de poner el cuerpo. Invirtiendo la secuencia histórica que registra Binotto, el video viral de Milei, que solemos ver en las pantallas portátiles que llevamos con nosotros, es presentado de manera cinematográfica, a una distancia fija. La manipulación de las condiciones de reproducción que tendríamos desde nuestros *smartphones* o aparatos domésticos nos es quitada a un punto tal que el público expresa su descontento y sus deseos de no volver a someterse a la observación de ese recorte.

B. Fast Forward y Pausado

Cuando termina la primera proyección, Pedro anuncia que el fragmento se reproducirá nuevamente, pero, esta vez, para analizarlo minuciosamente. A pesar de las señales de rechazo del público, que se opone con complicidad a volver a mirar el video, hay una segunda reproducción. En ella, entran en juego dos operaciones: se proyecta a mayor velocidad y se pausa en algunos momentos. Con respecto a la acción de adelantar una película, Binotto señalaba que algunas interfaces, como la de *YouTube*, permiten la manipulación de la velocidad por parte de los usuarios y convierten a los observadores en operadores capaces de manipular las imágenes, que se abren a múltiples intervenciones. En la obra, la acción de adelantar imita esta posibilidad brindada por algunas plataformas. En este caso, la aceleración del video está dada por una edición que permite

una alta velocidad de reproducción y una gran agudización de la voz del otrora candidato, que contribuye a su ridiculización. Esto compensa el horror causado por la primera reproducción del video.

Por otro lado, Pedro, insinuando el estado de locura del líder libertario, sugiere la hipótesis de que Milei hace señas de truco frente a oponentes imaginarios. Para demostrarlo, pausa el video en los momentos en que Milei hace gestos similares a las conocidas señas del juego de cartas. El tono inocente de la hipótesis contrasta con los gestos afectados y demoníacos del político que se sostienen por algunos segundos pausados en la pantalla y que causan, nuevamente, reacciones de rechazo en la audiencia. Se demuestra, tal como sugiere Binotto, que la pausa no es sinónimo de calma. En este caso, sostiene y refuerza la sensación de incomodidad que ya producía la proyección estándar del video. Así como en el material filmico las luces del proyector podían quemar la cinta, aquí, los impactantes gestos en el rostro de Milei son puestos en evidencia y se imprimen en las retinas de los integrantes del público. Las alusiones a la locura del actual presidente, sus discursos violentos y sus gestos desmesurados forman parte del sentido común opositor y el pausado del video pretende brindar testimonios visuales que aporten argumentos para sostener dicho sentido.

C. Reapropiación del Texto y Pantalla Apagada

Binotto habla del poder de las imágenes cuando las películas se silencian. En la obra de teatro, la tercera acción que se lleva a cabo tiene que ver con la operación opuesta: apagar la pantalla y poner en primer plano el sonido. El peso del discurso transcripto previamente ya no aparece en la voz de Milei, sino en una reapropiación de Pedro, quien lo lee declamatoriamente. La satírica solemnidad que adopta el actor contrasta con los rasgos inconexos y erráticos del texto original. La sátira, por un lado, dialoga con otras expresiones de la cultura de masas argentina. Por ejemplo, con el “ciclo de grandes poesías 2000”, llevado a cabo por el dúo

cómico de Pablo y Pachu, en el programa Videomatch⁷. En ambos casos, los escenarios oscuros y solemnes, musicalizados con La primavera, de Vivaldi, remiten a círculos de élite que contrastan con el contenido de los textos banales y ridículos que se declaman. Jürs-Munby (2006) hace referencia a la incorporación en el teatro posdramático de textos nacidos en otro entorno, como por ejemplo textos anónimos de Internet, que se incluyen en las obras para ser presentados en directo, en comunicaciones cara a cara (Jürs-Munby, 2006, p. 10). En este caso, la descontextualización y reapropiación de las palabras del candidato generan risa y ponen en primer plano las incoherencias de su discurso.

D. Cámara Lenta y Silenciado.

Por último, se manipula nuevamente la velocidad de reproducción, pero esta vez con el video ralentizado. Pedro le propone al público que preste atención a los gestos de Milei. Lacrimosa, de Mozart, reemplaza el sonido original del video y connota negativamente las caras y los movimientos del líder libertario. En diálogo con la acción de silenciar que propone Binotto, la desaparición del sonido original permite ver rasgos que, en este caso, parecen revelar la psicosis del candidato. La pregnancia de las imágenes también se acrecienta con el efecto de la cámara lenta. Los antagonistas de Pedro y Ofelia acompañan la escena con una coreografía que, al concluir, pone fin al bloque crítico de la obra y da paso a la sección propositiva.

E. Loop.

Como sugiere Binotto, cuando recupera a Gilles Deleuze (1994), son los observadores quienes pueden extraer algo de la repetición. A partir de las múltiples reproducciones del video, Pedro y Ofelia comparten con el público lo que extraen de él y enseñan maneras de mirar mientras des-

⁷ Programa argentino de humor, producido y conducido por Marcelo Tinelli y transmitido por el canal Telefé (1995-2004). Uno de los fragmentos del *sketch* puede consultarse en *Telefé* (31/10/2013). "Poesías 2000, con Guillermo Francella – Videomatch". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zD6QuQd3Kbk&t=35s> [fecha de consulta: 3/10/2024].

pliegan un ejercicio con características pedagógicas que, a su vez, coloca al público en una posición activa. De hecho, el aspecto educativo de la acción también se desprende del desarrollo de un análisis que por ser humorístico no es menos cauteloso y de la huida de la inmediatez, es decir, de la demostración de que el conocimiento se construye progresivamente, a partir de un trabajo que considera distintos puntos de vista y sucesivas observaciones.

Operaciones propias del cine y del teatro experimental, así como de la investigación performativa, se ponen en juego en *Sector Privado*, una obra pensada para un público general, es decir, no especializado en alguna de las disciplinas mencionadas. Aun así, la obra evita discursos maniqueos o simplificaciones y apuesta por sacudir las formas tradicionales del teatro en función de transmitir un mensaje cómico y crítico, del cual expone su proceso de construcción.

Consideraciones Finales

Nos hemos centrado, en este trabajo, en dos obras experimentales que se inscriben en terrenos fronterizos y coinciden en escenificar algunas de las operaciones que realizamos al relacionarnos con material de video y que suelen quedar más bien tras bambalinas. La pausa, el silenciado o el adelantado se transforman en protagonistas de las obras, que indagan aun así objetos diversos. En el caso de *Practices of Viewing* estas acciones son el objeto de la reflexión, mientras que en *Sector Privado* funcionan como recursos que permiten mostrar aspectos del video que no están tan a la vista, y se ponen al servicio de analizar al propio presidente argentino.

A su vez, hemos buscado comprender la forma en que esos modos de operar que Binotto registra y esclarece como parte de nuestra forma de interactuar con el audiovisual son puestos en juego no sólo en nuestra práctica cotidiana como consumidores de medios, sino también como recursos artísticos y analíticos o críticos en el teatro posdramático. Específicamente, en *Sector Privado* –si bien la obra posee, por momentos, un carácter más bien pedagógico– lo que centralmente se busca mediante la puesta en escena de las prácticas de ver no es divulgar o explicar un

cierto contenido a las masas, sino explorar diferentes herramientas de investigación, poniendo el foco, como en el videoensayo, en el proceso más que en el resultado. Esta búsqueda resulta democratizadora, en tanto logra desnaturalizar el modo en que consumimos contenido audiovisual y propone ensayar formas colectivas de vincularnos con las imágenes. Como deja claro el trabajo de Binotto, mirar no es pasivo: incluye una serie de acciones que ponemos en marcha y sobre cuya naturaleza se puede reflexionar y actuar.

Las obras analizadas se posan en terrenos híbridos que posibilitan considerar nuevos modos de producir conocimiento, que involucran la jerarquización de materiales extraverbales y alientan la colaboración entre diversos campos disciplinares, que no implican, únicamente, el diálogo entre distintos espacios académicos, sino también la vinculación con modos colectivos de circulación de saberes.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. En T. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Akal.
- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang.
- Arthur, P. (2003). Essay Questions. En Alter, N. y Corrigan, T. (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 161-171). Columbia University Press.
- Bellour, R. (2011). The Cinema and the Essay as a Way of Thinking. En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 227-238). Columbia University Press.
- Binotto, J. (2021-2022). *Practices of Viewing* [Video]. <https://transferences.org/videoessays/practices-of-viewing/>
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Columbia University Press.
- Elsaesser, T. (2015). The essay film. From Film Festival Favorite to Flexible Commodity Form? En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 240-258). Columbia University Press.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*. vol. XIX, n° 2, 75-105
- Grant, C. (2016). The audiovisual essay as performative research. *NECSUS, Audiovisual Essays, Autumn 2016_#Home*. <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n° 118, February, 98-106.
- Jürs-Munby, K. (2006). Introduction. En H. Lehmann (2006). *Postdramatic Theatre* (pp. 1-15). Routledge.
- Krivocapich, M. (2024). *Sector Privado* [Función teatral]. Teatro Municipal Coliseo Podestá, La Plata, Argentina. 21 de septiembre de 2024.
- Lee, K. B. (2013). *The Essay Film: Some Thoughts of Discontent*. <https://vimeo.com/73733888>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.

Lopate, P. (2017). In Search of the Centaure: The Essay-Film, en N. Alter, T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 243-270). Columbia University Press.

Mirzoeff, N. (2009). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.

**NUESTROS CÓDIGOS: CUANDO LAS
IMÁGENES TOMAN LA PALABRA**
*NOS CODES: QUAND LES IMAGES
TROUVENT LEUR VOIX*

Victoria Macioci¹

Graciela Goldchluk²

Fecha de recepción: 31/03/2025

Fecha de aceptación: 01/07/2025

1 Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Nacional de La Plata. Becaria doctoral (IdIHCS/UNLP/CONICET). Desde 2023 coordina el trabajo de archivo en la Biblioteca Claudia Pía Baudracco. Correo electrónico: victoriamacioci@gmail.com

2 Dra. en Letras, Profesora consulta de la UNLP e Investigadora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdHICS/UNLP/CONICET). Correo electrónico: gracielaGoldchluk@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza el Archivo de la Memoria Trans (AMT) como espacio vital para la preservación y reivindicación de la historia travesti/trans en Argentina. Se examina el contexto de violencia institucional y marginalización que impulsa su creación, así como el modo en que articula comunidad. El análisis se centra en *Nuestros Códigos* (2023), libro que combina imágenes y relatos para reconstruir una memoria colectiva. Se aborda la relación entre texto e imagen como forma de desestabilizar narrativas hegemónicas. El AMT y su producción editorial configuran un dispositivo de resistencia, visibilidad y afirmación identitaria para la comunidad travesti/trans.

Palabras clave: Archivo de la Memoria Trans, *Nuestros Códigos*, publicación, fotografías.

RÉSUMÉ

Cet article analyse les Archives de la Mémoire Trans (AMT) comme un espace essentiel pour la préservation et la valorisation de l'histoire travestie/trans en Argentine. Il examine le contexte de violence institutionnelle et de marginalisation à l'origine de sa création, ainsi que sa capacité à articuler une forme de communauté. L'analyse se concentre sur *Nos Codes* (2023), un ouvrage qui combine images et récits pour reconstruire une mémoire collective. La relation entre texte et image y est envisagée comme un moyen de déstabiliser les récits hégémoniques. L'AMT constitue un dispositif de résistance, de visibilité et d'affirmation identitaire.

Mots-clés: Archives de la Mémoire Trans, *Nos Codes*, publication, photographies.

Introducción

Este artículo se comenzó a gestar el 10 de diciembre de 2023, luego de la presentación del libro *Nuestros Códigos* en el cumpleaños de la Biblioteca y Museo Claudia Pía Baudracco, el domicilio quilmeño que alberga el fondo documental de “La Gorda”. De la presentación del libro, en el patio de la casa donde vivió Claudia Pía, participaron María Belén Correa, activista travesti trans fundadora de la Asociación de Travestis Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA) y del Archivo de la Memoria Trans (AMT), y Graciela Goldchluk, docente universitaria, investigadora y referente de los archivos de escritores.

Ante la escucha atenta de una veintena de personas, entre las cuales se encontraban mujeres travestis sobrevivientes que habían dado sus fotografías, objetos y testimonios para la edición, Graciela y Belén hicieron la presentación en sociedad del libro. Se compartieron diversas ideas teóricas y conceptos complejos como en cualquier mesa de un congreso académico en el que se presenta un libro sobre archivo: se habló de ley de consignación, de arcontes y de domicilio del archivo; se describió detalladamente cómo había sido pensada la costura del lomo, el gesto que se buscaba en la fotografía del interior de la tapa y contratapa. Como en un encuentro académico que se precie, todes entendían exactamente de qué estábamos hablando. Como en ninguno de esos encuentros, las presentes interrumpen para decir “esto no es tan así, acá no estás tomando en cuenta esto otro”. De ese modo, el primer referato de este trabajo fue realizado en vivo, conversado y corregido en ese patio.

Archivo, memoria, biografía, imagen, texto, edición, fueron algunas de las ideas que recorrieron esa noche y sirvieron como disparadores para pensar la potencia de este libro como el resultado de un agenciamiento de la comunidad travesti/trans para contar su propia historia.

“Existimos porque resistimos”³

Para poder analizar *Nuestros Códigos* es preciso conocer un poco más de la historia del Archivo de la Memoria Trans (AMT). Aquí comenzamos un breve recorrido sobre su historia, viajamos tres décadas atrás a la Capital Federal, María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco dos amigas travestis del interior de la provincia enfrentaban una vida hostil donde la prostitución era el único camino laboral disponible. Durante el cumpleaños de Belén, en 1994, Pía propuso formar un grupo ante la insostenible dispersión de la comunidad, fundando así la Asociación de Travestis Argentinas (ATA) [Figura 1]. Curiosamente, el nombre fue sugerido irónicamente por un policía que, ante los reclamos del grupo, les dijo: “¿Quién creen que son? ¿La Asociación de Travestis Argentinos?”⁴ Esa noche, en el departamento de la calle Armenia, Pía, Belén y una decena de chicas dieron el puntapié inicial de un largo recorrido de militancia. ATA más tarde sumaría otras dos T a su sigla al incorporar las identidades transexual y transgénero, convirtiéndose en ATTTA, un nodo imprescindible para pensar el recorrido militante de la población trans en Argentina (Comedi, 2016).

3 Consigna de la comunidad LGTTTBIQ+ en las manifestaciones

4 Es posible relacionar la irónica sugerencia del policía sobre ATA con la canción “Asociación Modelos Argentinas” (1970) del grupo de rock Pedro y Pablo. La letra de la canción refiere irónicamente a los modelos, perpetuando estereotipos, trivializando su trabajo y atacando la organización sindical, lo que refleja una forma de misoginia. En este mismo sentido, la historia de ATA muestra un intento de ridiculizar el activismo travesti a través de un nombre irónico propuesto por un policía. Sin embargo, este acto de descalificación fue transformado por las activistas en un símbolo de resistencia y afirmación de su identidad.

Figura 1. *María Belén Correa con bandera de ATA en manifestación.*



Fuente: *Nuestros Códigos* (2023)]

Luego de casi dos décadas de lucha ininterrumpida como una de las referentes más destacadas de la comunidad travesti/trans en Argentina y Latinoamérica, Claudia Pía Baudracco falleció en 2012, pocos meses antes de la sanción de la Ley de Identidad de Género, de la cual fue una de las figuras más visibles y comprometidas. Su partida dejó un vacío enorme, pero su legado continuó presente en quienes compartieron con ella su trabajo y su lucha. Impulsada por las conversaciones previas con Claudia, Belén decidió crear un grupo secreto en Facebook, como una forma de reencontrarse con antiguas amigas y compañeras de la comunidad travesti/trans de Buenos Aires y alrededores, pero también para revivir recuerdos, compartir fotos y fortalecer los lazos afectivos que las unían. El grupo se convirtió en un espacio seguro donde se podían recordar las historias compartidas, al tiempo que se intentaba llenar el vacío dejado por la ausencia física de tantas compañeras.

Este reencuentro fue también una oportunidad para descubrir qué había sucedido con muchas de las chicas con las que habían perdido el contacto a lo largo de los años. Las dificultades para comunicarse, producto de las precarias condiciones de vida, el exilio y las múltiples formas de desplazamiento que caracterizan a la comunidad, habían alejado a muchas de ellas. Sin embargo, el grupo en Facebook permitió que esas distancias se acortaran y que, por fin, pudieran reencontrarse, retomar sus historias compartidas y reconstituir una red de apoyo que había sido fragmentada por la violencia y la represión que constantemente acechaban a la comunidad. En la página web del AMT se cuenta que:

[El] Archivo de la Memoria Trans es una reunión familiar. Surge de la necesidad de volvernos a abrazar, volvernos a mirar, de reencontrarnos después de más de 30 años con las compañeras que creíamos muertas, con las que nos distanciamos por diferencias o por el exilio; y principalmente con los recuerdos de las que ya no están. De nuestro pasado, atravesado por la exclusión y la violencia, quedaron muchas cosas pendientes en la urgencia por existir. Fotografías, relatos, diarios, revistas y objetos dan cuenta de nuestro activismo antes del activismo, y del porqué hoy somos menos de 100 las que pasamos los 55 años. (Archivo de la Memoria Trans, 2025).

Fue en ese contexto que Belén, con la intención de continuar los proyectos que habían pensado juntas y mantener viva la memoria colectiva y la lucha de la comunidad, decidió nombrar al grupo “Archivo de la Memoria Trans” [Figura 2]. Para crear el logo del archivo, Belén buscó entre las pertenencias que Claudia había dejado en una caja guardada en el sótano de la casa de su amiga María Marta Aversa, donde actualmente funciona la Biblioteca Claudia Pía Baudracco. Entre los objetos, Belén encontró uno de los dibujos que habían utilizado como insignia para tejer una red de apoyo, una telaraña con formas que evocaban una estrella, donde se mezclaban los colores rosa y celeste, representando los colores

de la bandera trans⁵. Este hallazgo no solo fue un reencuentro con un símbolo que había acompañado su lucha, sino también una reafirmación del compromiso por preservar la historia y las experiencias de la comunidad travesti/trans. Así, el archivo se convirtió en un espacio no solo de memoria, sino también de resistencia y de reivindicación de la identidad trans, mostrando que, a pesar de las adversidades, la red de apoyo y la lucha por la visibilidad y los derechos continuaba viva.

En la descripción, el grupo se definía como un espacio para la recolección y protección de la memoria trans, centrado en historias contadas por las sobrevivientes (Archivo de la Memoria Trans, 2018). De ese modo se comenzaron a incorporar fotos, documentos, recuerdos y otros materiales personales que pudieran ser compartidos a través de fotos o escaneos. Así, lo que era una recolección de imágenes que podían subirse a una plataforma significó también un acercamiento entre compañeras, la re-creación de una comunidad. Algunas acercaron sus fotos, postales, cartas, otras el escaneado de lo que tenían, pero al enviarlo, al confiar esas imágenes tan sensibles, quedaban integradas al Archivo, podían mostrar sus cuerpos, su historia inscrita en esas imágenes, desde una legitimidad nueva.

En 2014, María Belén Correa conoció a la fotógrafa Cecilia Estalles, quien la animó a exhibir aquellas imágenes, marcando así el primer paso hacia la profesionalización⁶ del equipo y de las prácticas del archivo y difusión del material fuera del grupo cerrado. Un año después, el 7 de febrero de 2015, crearon una página pública en Facebook con el propósito de conectar con la comunidad travesti/trans y compartir registros fotográficos y

5 La bandera del orgullo transgénero fue creada en 1999 por Monica Helms, una mujer trans y veterana de la Marina de los Estados Unidos. Presentada públicamente por primera vez en el año 2000 durante una marcha del orgullo en Phoenix, Arizona, su diseño consta de cinco franjas horizontales: dos azules celestes en la parte superior e inferior, dos rosas intermedias y una blanca en el centro. Según Helms, el azul representa a los niños, el rosa a las niñas y la franja blanca a las personas intersexuales, en proceso de transición o con un género no definido. La simetría de la bandera permite que siempre se vea correctamente sin importar su orientación, simbolizando la autenticidad y la búsqueda de identidad de las personas trans (Helms, 2019).

6 Actualmente los integrantes del proyecto son María Belén Correa, Cecilia Estalles, Carolina Figueredo, Teté Vega, Luis Juárez, Carolina Nastri, Sonia Hernández, Marina Cisneros, Katiana Villagra, Iris Kaufman, Luli Leiras, Marcela Navarro, Mychel Aguilera, Lina Etcheguri, Sofía Naara, Alejandro Correa y Muriel Bruschi. Por profesionalización nos referimos a capacitaciones que ha tenido el equipo sobre archivo, conservación y digitalización.

narrativos sobre la experiencia travesti. A través de este espacio, se impulsa la preservación histórica y se genera conciencia sobre la identidad y la lucha de las compañeras (Estalles, 2018).

En el contexto del archivo, las personas trans asumen el rol de autoridad sobre las narrativas que construyen a partir de sus cuerpos y sus imágenes. Como expresa Belén Correa: “Los archivos trans no son sólo una acumulación de documentos, sino un acto de justicia, una afirmación de que nuestras experiencias y nuestras vidas importan” (Correa en ArchivoTrans, 2024). El AMT interviene en el “aparato social de archivación” (Derrida, 1997; Tello, 2018), transformando aquello que se considera relevante. Durante una entrevista, Correa reflexionó: “Como no teníamos un espacio que hablase de nuestra historia por fuera de la psiquiatría y el policial, tuvimos que inventarlo” (Aversa & Máximo, 2021). Esta idea de crear un espacio se vincula con la primera acepción de la palabra archivo: un sitio donde se resguardan documentos. Archivar, en esencia, implica la construcción de un lugar:

Así es como los archivos tienen lugar: en esta domiciliación, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto. (Derrida, 1997, pp. 3-4)

Figura 2. Logo del Archivo de la Memoria Trans



Actualmente, el Archivo contiene un acervo de más de 30.000 documentos. Se registra un material que comienza desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los años 90. Su acervo conserva una colección que incluye memorias fotográficas, fílmicas, sonoras, periodísticas y diversas piezas como Documento Nacional de Identidad (DNI), pasaportes, cartas, notas, legajos policiales, artículos de revistas y diarios personales.

En el Archivo de la Memoria Trans, la práctica archivística y la militancia se fusionan. Correa enfatiza que el sentido militante del archivo es rescatar historias y vivencias basadas en la memoria de las sobrevivientes (Erbeta, 2017), pero lo que constatamos es que va más allá, rescata huellas de un tiempo vivido e interviene en la creación de un tiempo por venir. Es un archivo que no sólo construye identidad sino también ciudadanía; a partir del archivo surge el reclamo de una pensión a las sobrevivientes⁷ y de ese modo se exige que el Estado pida perdón por su accionar criminal y se comprometa a otro *Nunca Más*. Este enfoque se alinea con la teoría archivística de Jacques Derrida, quien en *Mal de archivo* (1997) hablaba de los archivos del mal en el fin de milenio⁸ y cómo en el tiempo que se estaba por abrir los archivos podían florecer con un poder instituyente y creador, reflejando una furia creadora y travesti (Goldchluk 2022, p. 22).

Reunir la dispersión: un gran testimonio colectivo

Durante la década del '90, muchas travestis se vieron forzadas a vivir en constante movimiento debido a la violencia sistemática. María Marta Aversa, en *Si te viera tu madre* (2021, pp. 101 y ss.), describe cómo esta violencia se manifestaba a través del abuso policial y los riesgos asociados al trabajo sexual, donde ciertos clientes representaban una amenaza

7 Ser "sobrevivientes" para las personas trans, particularmente para las travestis en Argentina, hace referencia a la resistencia frente a la violencia estructural e interpersonal, como los edictos policiales, la violencia médica y estatal, tanto durante la dictadura como en democracia. En este contexto, la esperanza de vida promedio de las personas trans es de apenas 40 años, resultado de la marginación, el estigma y la represión. Ser "sobreviviente" implica no solo haber soportado estas adversidades, sino también haber luchado por la visibilidad y la afirmación de la identidad, a pesar de un entorno históricamente hostil.

8 Los desastres que marcan este fin de milenio son también *archivos del mal*; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos» (Derrida 1997, s/p).

para su seguridad. En algunos casos, las condiciones de vida resultaban letales. Un ejemplo de ello es el caso de una mujer chilena que, tras complicaciones por la aplicación de silicona, falleció en un hospital sin que su identidad pudiera ser reconocida. Su muerte llevó a Claudia Pía Baudracco a abandonar su hogar en San Telmo y a trasladarse entre distintos lugares, alejándose de los espacios que solía frecuentar. Este desplazamiento modificó sus relaciones y su rutina diaria. La necesidad de evitar la persecución y garantizar su seguridad llevó a muchas travestis a transformar su apariencia y su modo de vida, afectando los lazos comunitarios y las redes de apoyo. La pérdida de compañeras y la represión institucional generaron sentimientos de culpa y desconfianza, debilitando la solidaridad que solían compartir. Estas condiciones profundizaron su aislamiento y dificultaron la construcción de espacios de contención.

El AMT surge como un espacio que permite recuperar estas historias y reconstruir los vínculos entre quienes fueron separadas. Además de su dimensión simbólica, representa una herramienta laboral para una comunidad travesti/trans que enfrenta múltiples desafíos. La recopilación de testimonios y la reunión de compañeras se han convertido en aspectos fundamentales de su labor, definiendo su identidad a partir de esta reconstrucción. En su rol de arcontas, las protagonistas organizan y clasifican sus propios relatos, ocupando un lugar que antes sólo pertenecía a instituciones estatales como la policía o la psiquiatría. Así, la iniciativa de “reunir la dispersión” surge como respuesta a la fragmentación y el desplazamiento que marcaron la vida de las travestis y personas trans, quienes han atravesado situaciones de violencia y marginalidad. En sus palabras:

Estar juntas fue la manera que encontramos de resistir a las múltiples formas de violencia ejercidas por la sociedad civil y el Estado. Mantenernos unidas es lo que hacemos para reforzar, mediante la construcción de este archivo, la potencia de nuestros vínculos. Éste es el relato más próximo y verdadero que puede existir sobre nuestra familia; porque lo construimos nosotras, las sobrevivientes. (Archivo de la Memoria Trans, 2025)

Nuestros códigos [Figura 3] es el tercer libro publicado por el AMT, esta vez en colaboración con Liliana Viola⁹. Este libro constituye una obra fundamental para el testimonio colectivo de la comunidad travesti/trans en Argentina, integrando una colección de 344 páginas que combina imágenes fotográficas y relatos narrativos. La estructura del libro se organiza en cuatro capítulos que exploran la vida, la resistencia y la identidad de la comunidad a lo largo de varias décadas.

El apartado *Frases célebres* [Figura 4] recoge expresiones, saberes y códigos compartidos entre ellas, transmitidos oralmente y perpetuados en la memoria colectiva. Son frases que condensan experiencias de vida, estrategias de supervivencia y complicidades afectivas, funcionando como un testimonio vivo de la historia y la identidad de quienes las enunciaron. En *Álbum íntimo*, observamos una selección de fotografías extraordinarias, acompañadas de relatos en primera persona. Cada imagen es comentada por una sobreviviente, por la protagonista que posó aquel día o por aquella que estuvo detrás de la cámara. Este ejercicio de memoria reconstruye momentos de la vida cotidiana, fiestas, amistades y escenarios de resistencia, resignificando el archivo como un acto de reivindicación y justicia.

El apartado *Códigos contravencionales*, se trata de un acervo visual y oral que documenta el impacto de la persecución policial sobre la comunidad travesti/trans. A través de registros fotográficos y testimonios, se reconstruye el régimen de los códigos contravencionales, que criminalizaban la identidad travesti y la equiparaban con un atentado contra la moral pública. Este apartado revela cómo el aparato estatal impuso la violencia como norma de control, delineando un pasado reciente marcado por la represión sistemática. *El velorio más largo del mundo* [Figura 5], último capítulo del libro, nos muestra un recorrido doloroso y necesario por las ausencias que atraviesan la historia de la comunidad travesti/trans. ¿Cuándo murió? ¿Cuándo se fue? ¿Quién la mató? ¿Con qué nombre fue enterrada? Estas preguntas estructuran una reflexión

9 Liliana Viola es una destacada periodista y editora argentina. A lo largo de su carrera, ha dirigido el suplemento SOY y ha trabajado en numerosas colecciones de literatura para el diario *Página/12*. En 2023, fue invitada por el Archivo de la Memoria Trans para editar el libro *Nuestros Códigos*.

sobre la violencia, el olvido y la lucha por el reconocimiento. Se recuperan relatos sobre despedidas, arreglos florales, ceremonias y canciones, visibilizando el duelo como una práctica política y denunciando la carga de muerte que pesa sobre la comunidad, así como la responsabilidad social en su perpetuación.

Como los dos volúmenes anteriores, pero acá acentuado por la mayor presencia de relatos escritos, el libro dibuja un *espacio biográfico* (Arfuch, 2015) intersubjetivo, donde la memoria individual se entrelaza con la memoria colectiva, influenciando y siendo influenciada por ella. A diferencia de los ejemplos sobre los relatos de vida a los que estamos habituadas, sobre la emigración de argentinos a Italia y los senderos posibles que iban a dibujar el tejido social argentino años más tarde, el espacio biográfico en los libros de AMT nace comunitario, cada historia íntima y personal tiene un comienzo al menos doble, donde lo que le pasa a cada una cobra sentido en el encuentro con la otra, con las otras.

Figura 3. Libro *Nuestros Códigos*.

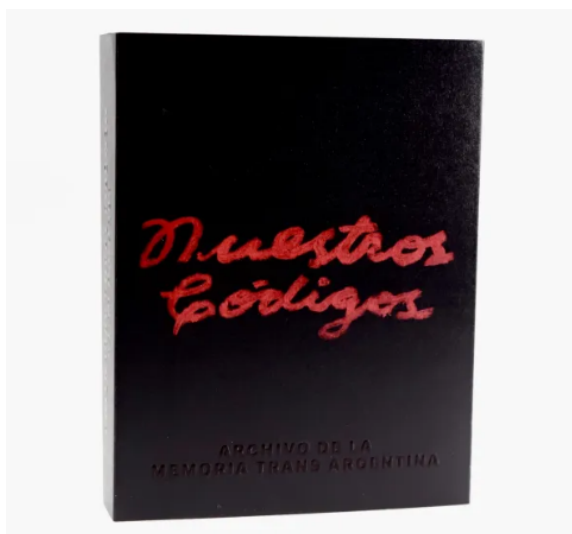
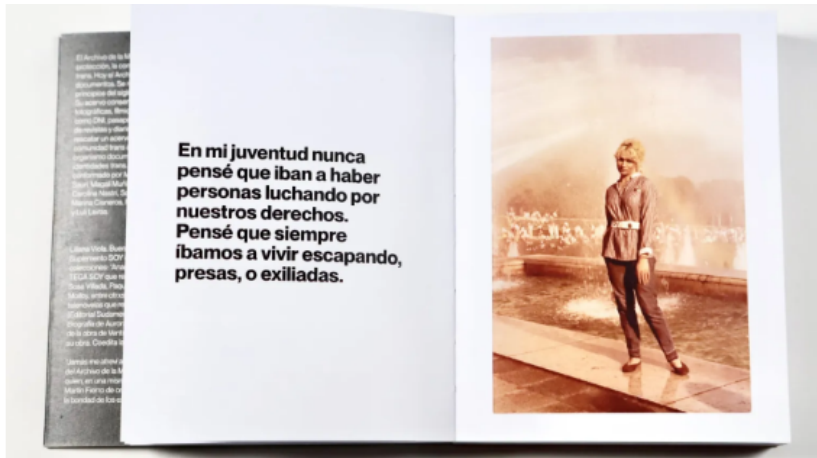


Figura 4. Frases célebres.



Fuente: Editorial Archivo de la Memoria Trans (2023)

Figura 5. El velorio más largo del mundo.



Fuente: Editorial Archivo de la Memoria Trans (2023)

Lo visible y lo decible entre lo privado y lo público

La interrelación entre las imágenes, específicamente las fotografías, y el mundo de la palabra ha sido un tema recurrente desde la modernidad, tanto en el arte como en el periodismo. Por un lado, desde el auge del conceptualismo en los años 60, se ha desarrollado una tipología artística basada en el lenguaje y la representación. En este contexto, la incorporación de textos escritos alrededor o dentro de las obras fotográficas se ha consolidado como una de las posibilidades expresivas del género. Un ejemplo emblemático de esta convergencia es la instalación *One and Three Chairs* [Figura 6] de Joseph Kosuth, presentada en 1965. La obra incluye tres elementos: una silla plegable de madera en el suelo, una fotografía en blanco y negro de la misma silla colocada en la pared a la izquierda, y un panel de texto a la derecha que reproduce la definición de la palabra “chair” del diccionario. Estos tres elementos invitan a reflexionar sobre la relación entre los objetos y su representación, y sobre el estatuto de verdad tanto de la palabra como de la fotografía, y por extensión, del arte en general.

Figura 6. *One and Three Chairs* (1965).



Por otro lado, el fotoperiodismo ha trabajado de manera sostenida la relación entre imágenes y palabras, generalmente con lógicas distintas a las del arte conceptual. En muchos casos, las imágenes se han articulado en función del texto de la noticia, aunque esta relación ha sido problematizada por diversos estudios que destacan la autonomía y la potencia expresiva de lo visual. En las obras fotográficas que refieren a pasados traumáticos, como es el caso de *Nuestros códigos*, se observa una constante: las fotografías suelen estar acompañadas de textos. Estos textos pueden ser explicativos, manuscritos, borrados, ilegibles, viejos, jurídicos o íntimos, y se convierten en protagonistas junto a las imágenes alusivas al pasado dictatorial reciente. Al revisar este tipo de obras, vemos cómo las palabras, tanto dentro como fuera de las fotografías, complejizan las imágenes de la misma manera que las fotos interfieren con los escritos que las rodean. Esto nos lleva a cuestionar cómo se manifiestan las memorias del pasado en fotografías acompañadas de discursos escritos. En este sentido, tomamos la pregunta de Natalia Fortuny en *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2014): “¿Cómo se establecen las relaciones de solidaridad y tensión entre imágenes y palabras para evocar memorias? ¿Puede una imagen “tomar la palabra”?” (p. 117) Estos interrogantes guían el análisis sobre la interacción entre lo visual y lo textual en *Nuestros Códigos*.

El libro utiliza dos tipos principales de imágenes, las fotografías privadas tomadas por los propios miembros de la comunidad travesti/trans en su vida cotidiana [Figura 3] y las imágenes capturadas por las instituciones represivas [Figura 4]. Estas imágenes no solo documentan eventos específicos, sino que también sirven como vehículos para la construcción de una memoria compartida. El juego entre lo dicho y lo no dicho, entre palabra y fotografía, arma un conjunto que tiene que ver con lo contrastante del relato propio y el ajeno.

Figura 7. *Casa Propia.*



Fuente: Fondo Luisa Paz. Archivo de la Memoria Trans

Fotografía 4. *Crónica policial.*



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Las fotografías privadas cuentan las vivencias personales y colectivas de la comunidad. Capturan momentos de celebración, intimidad y resistencia, proporcionando una representación visual del espacio biográfico de las protagonistas. Estos espacios, cargados de significados personales y colectivos, permiten que la memoria de la comunidad travesti/trans se articule en torno a sus experiencias cotidianas y sus prácticas culturales. Las imágenes privadas contribuyen a la construcción de una memoria afirmativa que resalta la identidad, el orgullo y la resistencia de la comunidad. Por otro lado, las imágenes institucionales documentan la represión estatal y la violencia sufrida por la comunidad. Estas fotografías, a menudo publicadas en medios sensacionalistas, muestran la persecución sistemática y la opresión ejercida por las instituciones del estado. Al presentar estas imágenes en conjunto con las fotografías privadas, el libro ofrece una perspectiva compleja sobre el espacio biográfico de la comunidad. La yuxtaposición de estas imágenes permite una reflexión más profunda sobre cómo la memoria de la violencia y la resistencia se articula en el contexto de la represión estatal.

El libro incorpora relatos y testimonios que enriquecen la comprensión del espacio biográfico de las protagonistas. Estos relatos aportan contexto y profundidad a las imágenes, ilustrando cómo las experiencias individuales y colectivas se inscriben en la narrativa más amplia. Los testimonios permiten una exploración detallada de cómo los espacios vividos se transforman a lo largo del tiempo, desde las celebraciones privadas hasta los momentos de represión y resistencia.

El código de las arcontas

En la presentación del libro en la página del AMT se plantea que, en “un mundo completamente cerrado y construido a fuerza de códigos ajenos, ellas tuvieron que construir un lenguaje, una gramática, un modo único y propio de traficar la risa, la resistencia, las siliconas, el placer y el llanto” (AMT, 2022). Frente a esos “códigos ajenos” surge *Nuestros Códigos*.

La palabra código remite al código, la gran invención de la Edad Media que reemplazó el rollo por la hoja doblada y cosida, formando el libro

tal como lo conocemos hoy. Estos documentos, elaborados en pergamino o vitela, fueron cruciales para la preservación y transmisión de textos religiosos, literarios o legales. Su estructura en páginas encuadernadas permitió un acceso más eficiente y ordenado a los textos en comparación con los rollos de pergamino previos. *Nuestros Códigos*, entonces, puede ser visto como un códice contemporáneo, ya que preserva y organiza testimonios y recuerdos fundamentales para la comunidad travesti/trans.

El libro está diseñado para que las imágenes y los textos se complementen mutuamente, permitiendo a los lectores explorar distintos aspectos de la experiencia travesti-trans. Esta disposición crea una composición abierta que sirve como un mapa entre lo decible y lo visible, no para ofrecer una explicación exhaustiva, sino para proporcionar una representación matizada y resonante de las experiencias documentadas. Al igual que los códices antiguos, que fueron esenciales para la preservación cultural y el testimonio histórico, este códice aspira a perdurar como parte de la construcción de una memoria colectiva de la comunidad, documentando y visibilizando una parte frecuentemente ignorada de la historia y la cultura. En contraste con los códigos legales tradicionales como el Código Civil, el Código Penal y el Código Contravencional, que han sido inadecuados e injustos con las personas trans, *Nuestros Códigos* actúan como una respuesta a esta marginación. El Código Civil ignoró a las personas trans, negándoles la ciudadanía; el Código Penal las condenó y permitió que los crímenes contra ellas quedaran impunes; y el Código Contravencional inventó delitos como vestirse de manera no convencional o desvestirse en lugares no permitidos, convirtiéndolas en rehenes de la policía.

Este libro surge como una reivindicación de identidad y de derechos. Es una herramienta para reclamar el respeto por la identidad civil, un derecho ganado que debe ser defendido, y para exigir una reparación histórica, un reconocimiento por parte del Estado de que ha vulnerado los derechos de sus ciudadanos. Frente a esos códigos ajenos, *Nuestros Códigos* –escritos con lápiz labial sobre cartulina negra– pertenecen al Archivo de la Memoria Trans Argentina, y hoy tienen la visibilidad que merecen. Para quienes estudian archivos, como quienes escribimos este texto, es evidente el poder de los archivos para nombrar, clasificar, dar

sentido y ordenar la vida comunitaria. La formación de un Estado Nación depende de la producción y el control de los archivos. La historia de un país se define por lo que se guarda y lo que se descarta, cómo se guarda, con qué tecnologías, dónde se deposita y cómo se protege.

La aparición del Archivo de la Memoria Trans ha representado un cambio de paradigma en este campo, desafiando las percepciones sobre la democracia y el archivo. Mientras algunos creían que la democracia comenzó en 1983, el Archivo ha mostrado que no todos compartían esa visión. El Archivo de la Memoria Trans es considerado el acontecimiento archivístico del siglo XXI (Goldchluk, 2022, p. 22). Esta afirmación se refiere al desafío al poder arcóntico del Estado, que históricamente ha tenido la potestad de guardar e interpretar documentos.

Frente a la economía del lucro, estas “mujeres raras” (Puig, 1976) propusieron una circulación alternativa de bienes, compartiendo y celebrando los recursos disponibles, buscando activamente aquellos que escaseaban. La ubicación social de las fundadoras del Archivo, muchas de ellas expuestas a la marginalidad extrema y a la muerte sin atención médica adecuada, ha sido crucial para su fuerza y singularidad. No se trata de fotos secretas guardadas en un desván de una familia de clase alta, sino de cajas de cartón que transportaban recortes de vida de un hotel a otro. Que una mujer quiera hacer archivo es mucho, pero que lo haga una mujer trans, junto con las compañeras más pobres y vulneradas, representa un cambio de perspectiva que afecta irreversiblemente el relato del Estado patriarcal, capitalista y heteronormativo.

En contraposición con la familia del registro civil, que asigna un nombre de nacimiento que conlleva un “deber ser”, estas mujeres crearon una nueva forma de familia, otorgando nombres que reflejan auténticamente la identidad elegida. Esta audacia, que en su momento pudo haber parecido locura¹⁰, ha sido posible gracias a la combinación de militancia y estrategia epistemológica, que redefine las normas y construye una nueva ley de consignación, materializada inicialmente en la ley de identidad de

¹⁰ En una mesa redonda, Belén Correa refirió que la habían tratado de loca por la creación del Archivo. La referencia es fuerte si pensamos en las Madres de Plaza de Mayo, apodadas en sus comienzos “Las Locas de Plaza de Mayo”, como quedó documentado en periódicos de la época (Cf. Goldchluk 2021, p. 180).

género. Las fotos, convertidas en documentos de archivo, devuelven la presencia de las ausentes y cuestionan una organización social binaria que parecía inamovible. El libro sigue esta tradición al desafiar convenciones establecidas. Un código es, por definición, un conjunto de leyes o disposiciones organizadas en forma de código. Aunque el código presenta hojas numeradas, las historias en este libro desafían esa numeración, comenzando con relatos que cuestionan el binarismo: las mujeres trans.

La decisión de no numerar las páginas del libro y su estructura en cuatro partes con índice pueden verse como una forma de resistencia. Así como los pueblos invadidos cambiaban los nombres de las calles para desorientar al invasor, las travestis daban nombres falsos a la policía para dificultar su identificación, y ahora se resisten a ser numeradas. El desorden en el libro es una manifestación de la ley de consignación que obliga a recorrer los códigos en un orden establecido, dificultando su apropiación externa. La primera parte, *Citas célebres*, incluye frases acompañadas de fotos, que pueden ser de quien las dijo o de otra persona. La segunda parte, *Álbum íntimo*, presenta fotos de una intimidad compartida y revela historias sobre las fuerzas del orden. Las imágenes a color muestran la vida diversa, con alegrías y penurias, mientras que las imágenes en blanco y negro del luto cuentan la verdadera historia detrás de las fotos. La persecución sin fin y *El velorio más largo del mundo* reutilizan imágenes de archivos de prensa para evidenciar la violencia prolongada que sufrieron y que aún persiste. Esas imágenes, el resultado de la mirada ajena sobre sus cuerpos, son aceptadas solo con la mediación de un relato propio, como se aclara en la inscripción "Las palabras de este libro son todas nuestras" al final del libro.

Conclusiones

El Archivo de la Memoria Trans se consolida como un espacio fundamental para la preservación y reivindicación de la historia de la comunidad travesti/trans en Argentina. Permite conservar documentos y recuerdos de épocas pasadas, y contribuye a la creación de ciudadanía y fortalece el sentido de identidad y pertenencia de las nuevas generaciones trans.

De este modo, el AMT se ha establecido como un archivo pionero en Argentina y la región, donde han comenzado a surgir iniciativas similares que entrelazan memorias, documentos, imágenes y la lucha continua de una comunidad históricamente marginalizada. La importancia del AMT radica en su capacidad para conservar el pasado mientras actúa como un instrumento de reivindicación y visibilización para el futuro. Este espacio no sólo documenta la historia de la comunidad, sino que también disemina un testimonio vivo de su resistencia, proporcionando una plataforma para la reflexión crítica y la educación.

Nuestros Códigos se inserta en esta misión, documentando la experiencia histórica de la comunidad travesti/trans contribuyendo a la construcción de una memoria colectiva. A través de una combinación de imágenes y relatos, el libro invita a reflexionar sobre cómo la memoria y el espacio biográfico se configuran en relación con la represión estatal y la afirmación de la identidad trans. Las imágenes de archivo se combinan con transcripciones de testimonios orales, creando una obra que articula elementos diferenciados en una entidad novedosa. Esta composición no es completamente clara ni totalmente caótica; se presenta como un código que se sitúa en un punto intermedio entre lo visible y lo decible. Los textos y las imágenes no se explican entre sí; en lugar de eso, coexisten, transmitiendo significado sin necesidad de una clarificación exhaustiva.

Este código de la memoria trans es un testimonio de la resistencia frente a los intentos de invisibilización, y el AMT sigue siendo una pieza clave en la defensa de los derechos de la comunidad travesti/trans. *Nuestros Códigos*, como una obra que da voz a las ausentes, reafirma la importancia de esta memoria colectiva y de la construcción de una identidad trans que desafía las narrativas oficiales impuestas por el Estado.

Referencias bibliográficas

- Archivo de la Memoria Trans. (2024, 4 de diciembre). *Primer Congreso Latinoamericano de Archivos Trans – Sesión de apertura* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pngT09I-7G4>
- Archivo de la Memoria Trans. (2020). *Acerca*. <https://archivotrans.ar/>
- Archivo de la Memoria Trans. (2025). *Libro rosa de AMT*. <https://archivotrans.ar/>
- Arfuch, L. (2015). Espacio biográfico, memoria y narración: Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria. En J. Murillo Arango *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria* (pp. 297-309). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Aversa, M. M., & Máximo, M. (2021). *Si te viera tu madre*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Comedi, A. (2016, 22 de junio). Esta se fue, esta murió, ésta ya no está. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Ediciones Trotta.
- Erbetta, E. (2017, 28 de junio). Archivo de la Memoria Trans: El registro que quiere contar la historia de las trans en Argentina. *UnoAR*. <https://www.unoentrerios.com.ar/la-provincia/archivo-la-memoria-trans-el-registro-que-quiere-contar-la-historia-las-trans-argentina-n1435714.html>
- Estalles Alcón, E. (2018). Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans. *Nimio*, (5), e008-e008. <https://doi.org/10.55749/nimio.5.e008>
- Fortuny, N. S. (2014). *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (1.ª ed.). La Luminosa.
- Freira, V., & Archivo de la Memoria Trans. (2020). *Archivo de la Memoria Trans*. Editorial Chaco.
- Goldchluk, G. (2011). *El diálogo interrumpido: Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Universidad Nacional del Litoral.

- Goldchluk, G. (2022). *El libro de la vieja: Tiempos de archivo*. Vera Cartonera. <https://hdl.handle.net/11185/6681>
- Helms, M. F. (2019). *More than just a flag*. MB Books.
- Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs* [Instalación]. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/81435>
- Presidencia de la Nación Argentina. (2012). *Ley 26.743 – Derecho a la identidad de género*. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26743-197860/texto>
- Puig, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral. https://biblioteca-virtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/5796/goldchluk_digital.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.

**FOTOGRAFÍA Y FEMINISMO: NUEVAS
FORMAS DE VISIBILIZACIÓN Y DISPUTA EN
EL ÁMBITO VIRTUAL. LOS CASOS DE ANA
HARFF, CANDELARIA DEFERRARI PICCIONE,
NADIA BAUTISTA E IRINI ILIOPULU**

*PHOTOGRAPHY AND FEMINISM: NEW
FORMS OF VISIBILITY AND CONTEST IN
THE VIRTUAL REALM. THE CASES OF ANA
HARFF, CANDELARIA DEFERRARI PICCIONE,
NADIA BAUTISTA, AND IRINI ILIOPULU*

*Agustina Lollini Noël*¹

Fecha de recepción: 04/04/2025

Fecha de aceptación: 10/09/2025

¹ Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fotógrafa. Docente Adscripta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Correo electrónico: agustinalollini30@gmail.com

RESUMEN

Este artículo explora la circulación de fotografía artística del cuerpo en medios digitales y sus vínculos con la acción política feminista argentina post 2015, a partir de la difusión online de fotografías realizadas con perspectiva de género por las artistas Ana Harff, Candelaria Deferrari Piccione, Nadia Bautista e Irini Iliopulu (2016-2023).

Se utilizó una metodología cualitativa basada en etnografía virtual, análisis de publicaciones en redes sociales y sitios web, junto a entrevistas semi-estructuradas en profundidad a las artistas.

Analizamos estrategias, usos y apropiaciones de las herramientas virtuales para difundir sus obras, el sentido político y social que adquiere en ellas el uso de la comunicación digital, la configuración de nuevos espacios de lucha y la censura en plataformas.

Palabras clave: Fotografía - Género - Circulación Artística - Medios digitales.

ABSTRACT

This article explores the circulation of artistic body photography in digital media and its connections to feminist political action in Argentina after 2015. It focuses on the online dissemination of pictures created from a gender perspective by artists Ana Harff, Candelaria Deferrari Piccione, Nadia Bautista, and Irini Iliopulu between 2015 and 2023.

We used a qualitative methodology based on virtual ethnography, analysis of publications on social media and websites, along with interviews to the artists.

We will analyze strategies, uses, and appropriations of virtual tools, the political and social significance that digital communication acquires within them, the configuration of new spaces of struggle, and censorship on digital platforms.

Key words: Photography - Gender - Art distribution - Digital media.

Introducción

Este artículo surge de la investigación realizada para mi tesina de grado de la Licenciatura en Sociología (UNLP), donde se indagó sobre los usos políticos de la fotografía artística del cuerpo realizada con perspectiva de género en medios digitales a partir del 2015, y las conexiones con los debates del movimiento feminista actual en Argentina. Se trató de un estudio de caso sobre la producción y difusión online de cuatro series fotográficas que comparten un tiempo histórico de desarrollo similar: la serie “Única” (2016-2019) de Ana Harff, la serie “Blue” (2018-2020) de Nadia Bautista, la serie “Fuerza Bruta” (2019-2022) de Candelaria Deferrari Piccione y la serie “Cuerpxs” (2018-2020) de Irini Iliopulu. A lo largo de esta investigación, observamos que se trata de artistas que desde una perspectiva de género buscan problematizar lo visual a través de la creación y difusión de imágenes del cuerpo contrahegemónicas, disputando los sentidos y valores asociados al género, la representación del cuerpo y las identificaciones femeninas/masculinas que han estado presentes tradicionalmente en la vida social. Cabe aclarar que nos referiremos a “artistas mujeres”, siguiendo a Giunta (2019) y Pollock (2013), como aquellas a quienes la sociedad y sus instituciones clasifican como tales, sin la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales en las que despliegan su actividad. Brevemente describiremos las características de las series mencionadas.

La serie “Única” de Ana Harff, se compone de treinta y nueve fotos de mujeres desnudas en interiores y exteriores, todas en blanco y negro. La artista afirma que busca abordar el desnudo femenino lejos de la representación mediática de la mujer-objeto. Registra el cuerpo femenino sin una intención consumista, intentando devolver a las mujeres la posibilidad de apropiarse de sus cuerpos desde un lugar de comodidad y libertad personal, revalorizando la unicidad y la diversidad corporal. La serie “Blue” de Nadia Bautista presenta en su formato web dieciocho fotos a color, donde se observan cuerpos desnudos delante de un fondo azul oscuro. Casi sin presencia de objetos que acompañen las imágenes, la serie muestra diversos cuerpos en términos de género, etnia, color de

piel, textura física y momento de vida. “**Fuerza Bruta**” de Candelaria Deferrari Piccione retrata masculinidades, cuestionando la normativa social que asocia a los varones con la fuerza y la virilidad, lo “macho”. La antesala a su producción fotográfica - que estaba disponible en su formato web al momento de la investigación realizada para mi tesina de grado (año 2023) -, constaba de dos autorretratos de la artista con barba de fantasía (simulando “masculinidad”), un conjunto de publicidades de medios audiovisuales sobre hombres con el torso descubierto evocando poder, dominación y virilidad, y finalmente un conjunto de textos de autoría propia y otras citas de autoras como Virginia Despentes. Estos elementos orientan el sentido que da la autora a la serie de dieciséis fotos a color que captura cuerpos masculinos en entornos naturales (montaña, playa, espacios verdes, entre otros). Al momento de redacción de este artículo, año 2025, su página web está inhabilitada pero su *Instagram* continúa disponible. Por último, “**Cuerpxs**” de Irini Iliopulu se compone de más de cincuenta grupos de fotos, es decir, “capítulos fotográficos” que retratan a mujeres y personas trans en interiores, desnudos o semidesnudos. La serie, que utiliza el lenguaje inclusivo en su título, retrata la diversidad en términos de textura física, cicatrices, vello corporal, distintas edades y los efectos del paso del tiempo en el cuerpo, entre otros aspectos.

En cuanto al contexto socio-histórico en el que se insertan estas producciones, pudimos dar cuenta de cómo esta actividad fotográfica tiene un fuerte correlato con procesos más generales, como el amplio alcance que ha ido teniendo el feminismo argentino y su agenda a partir de la primera marcha masiva denominada “Ni una menos” en 2015. Las artistas se inscriben en una crítica de las representaciones² dominantes desde una perspectiva de género que no implica necesariamente una militancia en formaciones feministas ni un vínculo con el colectivo más institucionalizado, pero aparece en ellas una postura política que está intrínsecamente relacionada con los debates, discursos y representaciones que los

2 Entendemos las representaciones sociales como un conocimiento práctico, socialmente construido y compartido, que orienta percepciones y conductas (Jodelet, 1986) y que se presenta en formas variadas: imágenes, sistemas de referencia, categorías. Para esta investigación interesa la construcción de sentido y sus manifestaciones respecto del cuerpo y el género en la producción y circulación de las series fotográficas analizadas.

activismos feministas han impulsado y habilitado en los últimos años. Nos referimos a temáticas como los sujetos incluidos en la lucha contra el patriarcado³, la representación visual de los cuerpos, los estereotipos (Fernández-Montesinos, 2016), las identificaciones⁴, la decolonialidad (Mignolo y Gómez, 2012) y la interseccionalidad⁵, entre otros aspectos.

En el presente trabajo no abordaremos el contenido fotográfico ni los sentidos que adquiere la producción de este tipo de imágenes⁶, en cambio, nos centraremos en analizar las razones de elección de los medios digitales para la circulación del material fotográfico de las artistas mencionadas (Harff, Bautista, Deferrari Piccione e Iliopulu) haciendo hincapié en los usos, estrategias y modos de apropiación que ellas hacen respecto de las herramientas digitales (sus páginas web y plataforma de red social *Instagram*⁷). Nuestra hipótesis principal es que esto se relaciona, por un lado, con las nuevas dinámicas sociales y culturales que la sociedad red (Castells, 1999) ha configurado, es decir, las nuevas formas de interacción social mediatizada por la emergencia de múltiples medios y plataformas digitales que abrieron un abanico de posibilidades, particularmente en el mundo de la cultura y en los modos de producción y circulación del arte; por otro lado, con el uso político de las tecnologías de la información y la comunicación que han incorporado los feminismos en Argentina a partir del 2015, implementando diversas estrategias digitales para visibilizar sus demandas y ampliar sus alcances. En ese sentido, nos interesa dar cuenta de los posibles vínculos entre individuos y procesos políticos, sociales y tecnológicos más generales que han sucedido los últimos años,

3 Designa un sistema político, relacional e institucional que genera un orden social y económico que establece la superioridad de los hombres por sobre las mujeres y otras personas feminizadas, jerarquizando lo masculino como superior y rebajando lo femenino como inferior.

4 Proceso afectivo y emotivo de la vida social a través del cual los sujetos se comprenden a sí mismos y a otros en relación con el mundo externo, lo que permite analizar la experiencia contemporánea del "yo" en tanto múltiple, fluida y fragmentaria (Brubaker y Cooper, 2001).

5 Se trata de una herramienta analítica que permite explorar la superposición de las desigualdades sistémicas que se configuran por distintos factores sociales como el género, la etnia, la clase social, etc.

6 Ver más en Lollini Noël, A. (2023): <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2696/te.2696.pdf>

7 Instagram es una red social digital perteneciente a la compañía de servicios de información "Meta", donde los sujetos pueden crear perfiles con sus datos personales, divulgar fotos y videos de forma instantánea como también comunicarse e interactuar mediante mensajes.

como la extensión del uso de Internet y plataformas de redes sociales para diversos fines de la vida sociopolítica y cultural.

Metodología

En el desarrollo del trabajo adoptamos un diseño flexible con metodología cualitativa (Marradi, Archenti y Piovani, 2007) que nos permitió definir cuestiones de antemano (el objeto de investigación, la selección, aspectos sobre la recolección y el análisis de los datos) y decidir otras a lo largo del proceso de investigación y con relación al acercamiento a los sujetos de interés.

En función del objeto de estudio, utilizamos una estrategia basada en la etnografía virtual, que como explican Ruiz Méndez y Aguirre Aguilar (2015), se origina ante el creciente interés por indagar el fenómeno que representa la creación de espacios de sociabilidad a partir de las comunidades virtuales en Internet. Sin olvidar que Internet es un “artefacto cultural” (Hine, 2004, p.19) como otros, interesa conocer cómo se relacionan las personas en términos sociales, afectivos y cognitivos en el ciberespacio, para lo cual se trasladan principios de la etnografía al mismo. Internet representa un entramado de órdenes espaciales y temporales interconectados con lo *offline* (Hine, 2004), por lo que es pertinente analizar a los sujetos dentro y fuera de la red, entendiendo que el uso y desarrollo de la tecnología se define también por su apropiación individual y colectiva (González y Hernández, 2008).

Realizamos observación virtual (no participante) de las páginas web y perfiles⁸ de *Instagram* de cada una de las artistas. En sus páginas web observamos las características de las publicaciones de las series y los textos que acompañan las imágenes, en *Instagram* realizamos un rastreo y posterior análisis tanto de los posteos⁹ correspondientes a las series, como también otros que permitieron ampliar la comprensión sobre el uso de los medios digitales para la acción político-artística. Además de las imágenes

8 En una red social, los perfiles se refieren a un espacio virtualizado creado por cada usuario donde comparten y publican información, e interactúan.

9 Un posteo se refiere a una entrada de imagen o video desde un perfil social, que puede estar acompañada de texto, y que generalmente están dispuestos de manera cronológica.

publicadas, observamos también los pie de fotos (o *copy*)¹⁰ escritos por ellas. Para lograr interpretaciones más precisas, complementamos el análisis visual y de texto con la realización de entrevistas semi-estructuradas (Marradi, Archenti y Piovani, 2007), en pos de conocer cómo interpretan los actores sociales sus experiencias y acciones en sus propios términos. Dichas entrevistas se realizaron en modalidad virtual, en el caso de Irini Iliopulu y Ana Harff fue a través de la plataforma audiovisual Zoom, y en el caso de Nadia Bautista de forma auto administrada mediante el envío del cuestionario por correo electrónico (se optó por esta opción ya que la artista se encontraba viajando constantemente y en aquel momento no se pudo coordinar encuentro). A Candelaria Deferrari Piccione no se logró entrevistarla, aunque consideramos que la información con la que contamos es suficiente para realizar el análisis de las imágenes publicadas por la artista. A raíz de esto, decidimos enlazar las entrevistas realizadas para el trabajo con otras fuentes secundarias como trabajos académicos producidos sobre ellas y entrevistas que les han realizado en medios de comunicación digitales.

Transformaciones del Arte en la Era de Internet

La revolución digital ha transformado profundamente la sociedad, configurando lo que Castells (1999) define como la “sociedad red”: un entramado global donde la información circula a través de infraestructuras tecnológicas interconectadas. Como explica García Canclini (1995), en este marco, los vínculos comunicacionales ya no se conciben únicamente como relaciones de dominación, posibilitan interacciones colaborativas y transacciones entre usuarios, que ya no solo consumen contenido, sino también lo producen, en un proceso de retroalimentación constante. Las comunidades virtuales en internet generan sociabilidad, comunidades de personas basadas en intereses, afinidades y valores, por la dinámica de la interacción sostenida. Así lo establece Castells (1996): La red es la red. Las plataformas digitales han dado lugar a nuevos espacios de so-

¹⁰ Un “copy” o “pie de foto” en redes sociales se refiere al texto que acompaña a la publicación de imágenes o videos.

cialización, acción y protesta emergiendo nuevas formas de expresión y participación social con lenguajes propios y nuevas estrategias simbólicas, se trata de espacios idóneos para la difusión de mensajes concretos y la condensación de ideas complejas en contenidos sencillos que buscan generar interacción y el “efecto contagio” (Rodríguez Suarez, Morán Neches y Herrero Olaizola, 2021). Los autores destacan, por ejemplo: grupos de organización social en Facebook, utilización de hashtags como insignias de diferentes luchas, la incorporación del humor para la acción social en red (“memes”), o mensajes a través de elementos simbólicos como el uso de colores para identificar ciertas luchas (“marea verde”).

En un contexto de transformaciones, el arte no puede pensarse como un campo aislado. Así lo entiende García Canclini (2010) al introducir el concepto de *postautonomía del arte* para dar cuenta de cómo el desarrollo tecnológico ha redefinido sus modos de circulación y difusión, expandiendo sus fronteras más allá de las instituciones tradicionales. Lo que no significa que la producción artística pierda su especificidad, sino que en un escenario globalizado adquiere nuevos sentidos: el arte y sus agentes se mueven dentro y fuera del “mundo del arte”, hay cambios en la relación entre productor y consumidor, se desdibujan los límites entre disciplinas y formatos, el arte se diluye en una serie de parámetros que lo están transformando tales como la policontextualidad y la multimedialidad (Izquierdo Expósito y Lima Guerrero, 2018). Internet no solo ha cambiado la manera en que el arte se produce y circula, sino también cómo es percibido y consumido. Varios autores (Castells, 1999; Freire, 2009; Ardévol y Lanzemi, 2014; Rodríguez Suarez, Morán Neches y Herrero Olaizola, 2021) coinciden en señalar la emergencia de una cultura digital que se extiende globalmente y se arraiga localmente a través de distintas iniciativas, participación de públicos, creación y distribución de productos culturales.

En nuestro país, el impacto de las transformaciones propiciadas por el uso de medios digitales es evidente. Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013/2023 realizada por el SINCA¹¹ (Dirección de

11 El Sistema de Información cultural de la Argentina (SINCA) es el organismo del Ministerio de Cultura de la Nación encargado de la producción, sistematización y difusión de información referida a la actividad cultural.

Planificación y Seguimiento de Gestión del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, 2023) el 95% de la población mayor de 13 años utiliza redes sociales, cuyas prácticas más comunes son “mirar publicaciones de amigos, influencers y/o artistas” (69%), “compartir contenidos de otros” (46%) y “subir producciones propias” (40%). En ese sentido, resulta crucial pensar las transformaciones en el mundo artístico a raíz del avance de la llamada web 2.0¹² y particularmente de las redes sociales como un espacio que ha permitido a los/as creadores/as ampliar sus espacios de enunciación tomando el control de su narrativa, es decir sin intermediarios, para intervenir en espacios de debate público. Sin embargo, la inclusión en esta esfera implica también adaptarse a su lógica: a sus lenguajes, algoritmos, sistemas de visibilidad y dinámicas de consumo (Castells, 1999). Además, como señalan Izquierdo Expósito y Lima Guerrero (2018), más allá del peso de lo tecnológico, la actividad artística se encuentra fuertemente condicionada por la macroestructura económica, que sitúa a los creadores en un mercado competitivo y precarizado que, si bien provee de herramientas inéditas, impone nuevas exigencias.

El arte no muere, no desaparece. Pero queda digerido en ese inmenso aparato digestivo de la cultura de masas. (...) el artista se convierte en una especie de agente cultural, relaciones públicas y técnico de la comunicación, todo a la vez, para poder conseguir el acceso al circuito institucional (Jiménez, 2010, p. 239).

Uso y Apropiación de los Medios Digitales: Circulación Artística y Acción Político-visual.

Siguiendo a Martorell Fernández (2016), entre las ventajas del uso de redes sociales para la exhibición de los/as artistas se encuentra la eliminación de barreras espaciales/geográficas, el amplio alcance, la apertura a

12 Web 2.0 es un término que fue acuñado por O'Reilly Media en 2004 para referirse a la construcción de una segunda generación de webs que basadas en la creación de nuevas herramientas y tecnologías informáticas cada vez más fáciles de usar (redes sociales, blogs, wikis, etc.), se fomenta que el intercambio y el flujo de información dependan del comportamiento de los usuarios, a partir de un acceso más fácil y participativo a los contenidos, tanto en su clasificación como en la construcción de los mismos.

un público masivo, la reducción de la distancia entre emisor y receptor, y la gratuidad, lo que facilita y promueve la difusión artística. Respecto de los casos analizados, esto se corrobora al preguntar a las fotógrafas cuál es la mayor ventaja que observan en el uso de los medios en línea, quienes expresan que Internet es una “ventana al mundo” que proporciona una visibilidad amplia, sobre todo cuando exponer es muy difícil, costoso y, en muchas ocasiones, ni siquiera reciben una retribución económica. Así reflexiona Nadia Bautista en la entrevista realizada:

Desde siempre elegí los medios digitales como plataforma por una cuestión del alcance y facilidad. No siempre tuve página web, hace unos años pude estructurarla. Pero hoy por hoy, donde me veo parada, mi público que casi el 95% viene de las redes sociales (Bautista, comunicación personal, agosto 2022).

Harff también hace referencia a las posibilidades que le brindó la utilización de la plataforma: “No soy ciega, nunca voy a decir que *Instagram* no me ayudó en nada, sin las redes sociales yo no estaría donde estoy. (Harff, comunicación personal, 26 de julio 2022).

La circulación, que constituye uno de los propósitos fundamentales del uso de medios digitales por parte de las artistas, abre interrogantes sobre el reconocimiento social y artístico. Si bien las instancias clásicas de legitimación y reconocimiento tradicionales del mundo del arte continúan (premios, exhibiciones y exposiciones en museos o galerías de arte referentes, reconocimiento social –por parte de críticos o pares- dentro del campo artístico, etc.), creemos que, en la actualidad, la utilización de las plataformas digitales para la difusión artística puede dar lugar a otros mecanismos que amplían o, en ciertos casos, tensionan esas modalidades clásicas. Por ejemplo, en estas plataformas adquiere especial relevancia el rol de los usuarios: la cantidad de seguidores, las interacciones (seguir, comentar o compartir publicaciones) o la capacidad de fidelizar audiencias se convierten en nuevas formas de medir prestigio y visibilidad (Martorell Fernández, 2016). En las redes sociales, la validación proviene tanto de públicos especializados como de audiencias amplias, que, aun sin un

conocimiento experto, inciden en la construcción social del artista. A estas dinámicas se suman otras: la multimedialidad, la segmentación del público, el mayor control del creador sobre su trabajo y las posibilidades de apoyo a la profesionalización que otorga el acceso masivo al público, facilitando la promoción del trabajo artístico y propiciando posibilidades en términos de ofertas de trabajo, ventas de obras, convocatorias para exposiciones, etc. (Martorell Fernández, 2016).¹³ Así se observa por ejemplo en las figuras 1,2 y 3 que, las artistas Harff, Bautista y Deferrari Piccione utilizan sus perfiles en plataformas digitales para vender sus imágenes y/o “promocionar” otras áreas laborales en las que se desarrollan: ventas de sesiones fotográficas, exposiciones presenciales en las que van a participar, cursos o talleres profesionales que brindan, entre otras.

¹³ Este trabajo no aborda de manera exhaustiva los procesos de reconocimiento y legitimación artística en Internet, por lo que los señalamientos aquí planteados son meras aproximaciones preliminares que requieren de análisis más amplios para arribar a conclusiones sólidas.

Figura 1. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 11 de mayo de 2023. Ana Harff, Instagram, 13 de marzo de 2023. (Imagen tomada por la artista en la exposición de su serie “Única”).

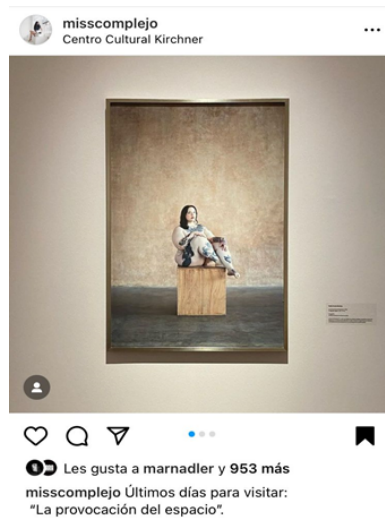


60 Me gusta

unica_project La nueva generación admirando UNICA.

Fuente: Autora

Figura 2. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Nadia Bautista, Instagram, 20 de enero de 2023 (Posteo de la artista invitando a sus seguidores a visitar su obra en el Centro Cultural Kirchner).



Fuente: Autora

Figura 3. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 28 de noviembre de 2020. (Posteo sobre su taller “Deconstruyendo las representaciones visuales de la masculinidad” con imagen de serie “Fuerza Bruta”).



Fuente: autora

Sin embargo, la adaptación al mundo digital trae importantes desventajas: producción orientada por el formato de los algoritmos, objetos artísticos ajustados a la recepción de usuarios a través de la pantalla, censura e invisibilización de discursos, dilución del límite entre lo público y lo privado, y todo lo relativo a la propiedad intelectual y a los derechos de explotación de las obras. Siguiendo a Martorell Fernández (2016), no se trata únicamente del riesgo de apropiación de las obras por parte de otros usuarios o empresas, sino también de las propias políticas de las plataformas, que en muchos casos establecen cláusulas poco favorables para los/as creadores artísticos: como recupera la autora de Martínez (2015), en el caso de *Instagram*, la compañía advierte que en perfiles públicos

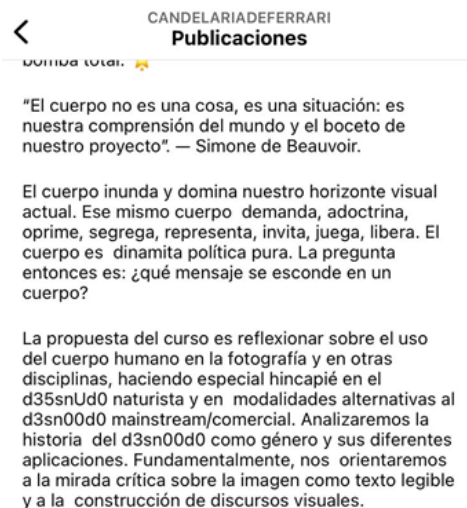
puede usar, modificar, borrar, añadir, presentar y mostrar públicamente, reproducir, traducir e incluso distribuir de manera ilimitada parte o la totalidad de los contenidos subidos, en cualquier formato y a través de cualquier canal. A ello se suma que el modelo de exhibición pública que imponen estas plataformas desplaza al artista hacia un rol de gestor: responsable no solo de la creación, sino también de la exposición, difusión, promoción y la venta de su obra (Martorell Fernández, 2016). Esto implica tener que estar permanentemente en contacto con las redes e internet, “estar al día” en cuestiones tecnológicas e incluso aprender ciertos aspectos de marketing para sostener su visibilidad digital. Las artistas entrevistadas expresan que el trabajo de la construcción de un perfil artístico de *Instagram* es sumamente demandante, tanto por la exigencia que propone el mismo algoritmo en relación a la creación constante de contenido para publicar y “ser visto” por los demás usuarios, como debido a otras trabas relacionadas con la censura, que desarrollaremos más adelante. Las redes sociales constituyen un escenario virtual donde la construcción del “yo” es resultado de un cúmulo de decisiones sobre qué publicar, oscilando entre dimensiones reales y ficcionales, lo que pone en juego también la cuestión de la identidad -en tanto las redes ofrecen múltiples posibilidades de ser y habitar estos espacios en línea-, pero también de la privacidad de la información y datos de los usuarios, que se ve constantemente vulnerada (Muñoz del Amo y Hernández Acuaviva, 2023).

Por último, en los casos analizados, la circulación se vincula fuertemente con otro aspecto constitutivo de estas fotografías: visibilizar y disputar los valores hegemónicos asociados al cuerpo y al género desde un sentido político y social. Estudios previos (Rodríguez Suarez, Morán Neches y Herrero Olaizola, 2021) advierten que, dentro de las formas de participación en Internet, la dimensión más extendida es la del uso político para manifestar demandas: “El espacio online se conforma como un nuevo elemento político y social, un nuevo agente que puede traspasar fronteras y generar y asentar sentimientos de identidad, un ‘nosotros/as virtual’ (...) que en ocasiones inspira la acción colectiva” (p.7).

En un escenario donde las fronteras entre lo político, lo social, lo económico, lo tecnológico y lo cultural son cada vez más difusas, el arte,

como afirma García Canclini (2010), cobra un nuevo sentido como una herramienta para ayudar a comprender también los complejos procesos sociales en los que el mismo arte adquiere sentido. Las artistas que analizamos aquí utilizan los medios digitales para posibilitar una reflexión sobre el estado del mundo (García Canclini, 2010), incluso cuando se trata de promocionar su actividad profesional. Así se observa, por ejemplo, en la figura 4 -correspondiente a un posteo de Candelaria Deferrari Piccione- donde la artista invita al público a participar de sus cursos, acompañando la imagen de una cita sobre el cuerpo de Simone De Beauvoir y una reflexión de autoría propia sobre la representación visual del cuerpo y los mensajes que esconde.

Figura 4. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 1 de junio de 2023 (Posteo sobre su curso “El cuerpo como signo”).



Fuente: autora

En investigaciones previas (Lollini Noël, 2023) concluimos que la producción y difusión de las series seleccionadas se configura como una actividad política visual: una estrategia destinada a mostrar que el cuerpo es una construcción social, a disputar los roles de género y a devolver -principalmente a mujeres y disidencias- su lugar como sujetos frente a una visualidad (Brea, 2010; Mirzoeff, 2003, 2016) que históricamente ha objetivado, sexualizado y mercantilizado sus cuerpos. En términos de Rancière (2010), hablamos de escenas disensuales, aquellas que generan “un desgarrar del tejido común” (p.11) y hacen perceptible la posibilidad de un mundo alternativo, cuestionando la evidencia de lo dado. No pretenden sustituir la totalidad del orden, sino generar “roturas intersticiales” (Richard, 1994, p.103) en las formas de representación del mundo, particularmente atravesadas por una cultura androcéntrica. Un “arte crítico” cuyo aspecto político se observa tanto en el contenido de las imágenes como en las formas de circulación de las obras y difusión de la labor artística: mostrando en la escena digital otros cuerpos, abriendo debates políticos sobre la representación de los géneros, introduciendo otros significados, problematizando las formas hegemónicas de lo visual. Se trata de producciones que se inscriben en una noción ampliada de la política que trasciende los espacios formales de la democracia representativa hacia la politización de diversos aspectos de la vida, donde la política se expresa como un conjunto de relaciones donde tienen lugar los afectos, las sensibilidades y los anhelos por mundos mejores (Castro Sánchez, 2018). A continuación, profundizaremos en estos aspectos.

Activismo Feminista, Redes Sociales de Internet y Prácticas Artístico-políticas

En Argentina, especialmente a partir de la primera marcha masiva denominada “Ni una menos”¹⁴ en 2015, el feminismo cobró una presencia inédita en la arena pública donde se condensaron un conjunto de expe-

¹⁴ La consigna “Ni Una Menos” fue acuñada por primera vez en México por la escritora Susana Chávez, quien utilizó en un poema la frase “Ni una mujer menos, ni una muerta más” para denunciar los feminicidios y la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, en la frontera con los Estados Unidos.

riencias, tradiciones militantes y organizativas, que renovaron la participación y los modos de hacer política de las mujeres y disidencias. El movimiento se extendió rápidamente por todo el país y Latinoamérica, y desde entonces año a año las mujeres y el colectivo LGTBQ+ se manifiestan contra la violencia, la dominación patriarcal y la igualdad de género. A través de los años, el colectivo “Ni una menos” desbordó ampliamente la iniciativa original y sus liderazgos, alcanzando masividad y extendiéndose con gran potencia política a múltiples esferas sociales. En estos procesos, fue muy importante el papel de las redes sociales de Internet, como parte de la estrategia organizativa de difusión y movilización feminista, propiciando logros significativos en la resonancia mediática y política del movimiento (incluso con proyección nacional e internacional) a partir de las habilidades y usos de recursos tecnológicos para amplificar sus demandas y generar conciencia a nivel global. Un recorrido que, aunque alentador, no ha estado exento de múltiples tensiones vinculados a la brecha digital, es decir, al desigual acceso y apropiación de conocimientos y dispositivos entre géneros (Laudano, 2017, 2018 y 2019). En términos teóricos, uno de los conceptos más utilizados para pensar esta relación es el de ciberfeminismo, un movimiento que, según Rubio Liniers (2003), tiene muchas variantes y estrategias pero que mantiene como elemento común la utilización de las nuevas tecnologías para la liberación de la mujer. Las ciberfeministas entienden a Internet como el medio idóneo para disputar los sentidos y valores asociados al poder y visibilizar sus demandas, no solo por los recursos y posibilidades de comunicación y expresión que brinda la digitalidad sino también porque los atributos físicos no importan en el ciberespacio. Sin embargo, diversos estudios (Zafra, 2014; Sádaba y Barranquero, 2019; Asensi-Rodríguez y Martínez-Rolán, 2024) proponen matizar el entusiasmo inicial sobre las posibilidades del ciberfeminismo, en tanto las redes sociales son espacios atravesados por lógicas corporativas, algoritmos y nuevas dinámicas de precariedad y vigilancia que subyacen tras el capitalismo cognitivo. Estos trabajos analizan que muchas veces las propuestas quedan atrapadas en dinámicas comunicativas complejas, tales como la violencia digital en contrareacción a la movilización, grupos digitales que se convierten en

tablón de anuncios sin apertura a la deliberación, excesiva dispersión temática y/o producción de material propio pero articulado con contenido mainstream¹⁵ bajo lógicas poco rupturistas.

Particularmente, la práctica ciberfeminista adquiere especial importancia y popularidad gracias al movimiento artístico (Peñaranda Veizaga, 2019). Como explica la autora, el trabajo creativo se halla vinculado a la lucha política del feminismo como una herramienta de crítica social y política, encontrando prácticas artísticas feministas que son producidas para la red pero que van más allá de lo artístico, dialogando y explorando en el ciberespacio para una transformación comunitaria. Al analizar el carácter político feminista de las prácticas digitales que conforman nuestro objeto de estudio, identificamos particularmente en el uso de *Instagram* un conjunto de estrategias artístico-políticas que se articulan con los debates y formas de expresión del activismo feminista de los últimos años. Esto se observa tanto en el hecho en sí de la publicación de este tipo de imágenes contrahegemónicas como también en la escritura de *copys* que amplían lo que se “ve”. Por ejemplo, los *copys* de Harff buscan generar debates sobre temas del cuerpo (abordados también desde sus imágenes) tal y como se observa en la figura 5, donde la artista describe un conjunto de prenociones y prejuicios asociados a la gordura (principalmente cuando se asocia exceso de peso a falta de salud o pereza) que en conjunto producen, según su criterio, actitudes gordofóbicas. Interpela a los usuarios a través de preguntas, dando cuenta de una “doble moral” en tanto las personas cuestionan la gordura como “problema” pero no lo hacen con otras actividades perjudiciales para la salud y el cuerpo -como fumar- por no involucrar características físicas “visibles”.

15 “Mainstream” es un anglicismo que hace referencia a la tendencia, corriente o moda dominante, vinculado a un consumo cultural.

Figura 5. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 4 de abril de 2025. Ana Harff, Instagram, 7 de octubre de 2019. (Posteo de la artista sobre “Gordofobia”).



Fuente: autora

La figura 6 muestra otro posteo de la artista donde se observa un cuerpo de espalda, se distingue grasa corporal y celulitis con un texto escrito sobre el mismo que dice “No todo desnudo es sexual”. De esta imagen se destaca la estrategia de blureado¹⁶, utilizada para prevenir la censura de la plataforma y, por ende, la eliminación del posteo. La artista busca desafiar a través de estas demostraciones los estándares hegemónicos de belleza, y reivindicar una mirada no sexualizada del desnudo, lo que se puede pensar en línea con las discusiones que forman parte del movimiento feminista sobre la autonomía corporal y la no objetualización de las mujeres y sus cuerpos.

¹⁶ Blurear es un efecto que se le añade a las imágenes para generar un desdibujado visual, principalmente a través de la esfumación para que se vea poco claro.

Figura 6. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Ana Harff, Instagram, 22 de junio de 2023. (Imagen de la autora con intervención de texto “No todo desnudo es sexual”).



Fuente: autora

La figura 7 se trata de un posteo en formato texto sobre el rol político y social de la fotografía y el impacto de las fotos en un espacio como lo son las redes sociales, donde abundan las imágenes. De esta manera, la artista destaca la importancia del contenido mismo de aquello que se crea, desde un sentido de responsabilidad social.

Figura 7. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 11 de mayo de 2023. Ana Harff, Instagram, s.f. (Pertenece a su cuenta original que fue dada de baja por la plataforma).



Fuente: autora

El cuestionamiento al patriarcado es otro de los tópicos principales del movimiento feminista, que aparece en la figura 8, donde Deferrari Piccione denuncia que el pensamiento patriarcal se origina en una estructura social que ha educado a todos los géneros bajo una determinada lógica. Este texto tiene un vínculo estrecho con el cuestionamiento propuesto por la artista en la serie “Fuerza Bruta”, en tanto ella busca extender e interpelar no sólo a los varones sino a toda la sociedad en general sin importar el género. Para la artista, la transformación requiere romper con una trama construida bajo las lógicas de la jerarquía, la razón, la competencia, la fuerza y la dominación, que interpela, “ata” y condiciona en mayor o menor medida a todos y todas. Así, nuevamente observamos que los sujetos toman posturas, construyen y reconstruyen visiones, dentro de los significados de la lucha feminista.

Figura 8. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 4 de abril de 2025. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 28 de diciembre de 2020 (Posteo sobre el patriarcado con fotografía de la serie “Fuerza Bruta”).



Fuente: autora

De manera similar a lo visto con Harff, en las figuras 9 y 10 observamos que los textos de Iliopulu y de Bautista buscan orientar el sentido de la imagen que se publica. En el caso del posteo de Iliopulu, se trata de una fotografía de mitad de un torso donde un seno está semicubierto por una pieza de lencería y los brazos estirados de la persona dejan ver el vello de su axila. El vello corporal también conforma parte del repertorio de temáticas del movimiento feminista: esta característica biológica del cuerpo está validada socialmente en los varones mientras en las mujeres se considera un aspecto “no bello” que históricamente ha sido eliminado a través de técnicas de depilación. La artista cuestiona el precepto que une género-vello corporal, refiriendo que “las mujeres tenemos pelos”. Por último, en el posteo de Bautista la fotografía de una mujer desnuda detrás de una “pared de nylon” es acompañada de un texto sobre el cuerpo como construcción social y por tanto objeto de lucha colectiva para la igualdad.

Figura 9. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Irini Iliopulu, Instagram, 20 de diciembre de 2018. (Posteo sobre el vello corporal en las mujeres).



Les gusta a marnadler y 1.405 más

iriniliopulu Los seres humanos tenemos vello corporal.

Las mujeres somos seres humanos.

Las mujeres tenemos pelos.

Ella: @n.icolebr

#35mm #analogphotography

Fuente: autora

Figura 10. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Nadia Bautista, Instagram, 12 de julio de 2021. (Posteo sobre el rol político del cuerpo).



Fuente: autora

Las redes sociales de Internet precisamente por su carácter social (es decir, por tratarse de espacios basados en la interacción social, donde las personas comunican, conectan, comparten experiencias, opiniones, imágenes y emociones) configuran y reproducen un sin fin de representaciones, percepciones y roles, sobre todo en el caso del cuerpo y la imagen personal. Ana Harff expresó en la entrevista realizada que:

Más allá de que hoy por hoy en *Instagram* sea mucho más fácil encontrar personas que hagan lo mismo que yo, nunca en la historia de la humanidad hubo tantos casos de depresión en adolescentes sobre la autoimagen. Justamente por esa idealización instagramera o de Tik Tok sobre la vida perfecta (Harff, comunicación personal, 26 de julio 2022).

Este punto habilitó a pensar la complejidad de Internet como un espacio público que a la vez que permite su utilización - en los casos analizados- para subvertir sentidos hegemónicos, es el principal medio por el cual los jóvenes construyen hoy sus identificaciones en base a modelos hegemónicos consumidos que colaboran con las experiencias de frustración y depresión que menciona la artista. No obstante, el uso de redes digitales por parte de las artistas resignifica la potencialidad política del arte, otorgando posibilidades para que exceda su rol comunicativo hacia una reflexión activa (por ejemplo, sobre las formas dominantes de representación del mundo), pudiendo integrarse en debates colectivos. Especialmente cuando hablamos de un arte que recupera, retoma los espacios negados a las mujeres y las disidencias, abordando críticamente la visibilidad, el poder, la autorrepresentación y las identificaciones, en contextos marcados por valores como el consumismo, la perfección, el ideal de belleza y la mercantilización de la vida como sucede con *Instagram*. Por otro lado, se puede vincular con el pensamiento del consumo que propone García Canclini (1993), permitiendo comprender los modos de apropiación cultural y los usos sociales de la comunicación ya no únicamente bajo la lógica de la utilidad práctica de las mercancías. Como entiende el autor, en el consumo cultural, en cambio, “el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1993, p.34).

Las artistas a través del consumo de la red social (apropiación y usos de sus herramientas) disputan la visibilidad hegemónica; y tanto desde sus prácticas como desde los y las receptores de estas imágenes podemos decir que “el consumo sirve para pensar” (García Canclini, 1995, p.41).

En síntesis, hay una relación entre el lugar que ocupa la web para las artistas y las estrategias digitales que el feminismo ha desplegado, en término de que se utilizan las plataformas comunicacionales como herramienta política para hacer extensivas y públicas demandas sobre la desigualdad de género. No obstante, no emerge una autodenominación de las artistas como ciberfeministas. La enunciación de este término, que implica definir el activismo feminista en o con Internet, es un proceso

personal que conlleva una postura política (Peñaranda Veizaga, 2019), la cual no resulta del todo clara en los casos analizados.

La Censura Digital

Por último, asociado a la dimensión política del uso de medios digitales para la disputa de sentidos, aparece el problema de la censura digital. *Meta*, la compañía propietaria de la plataforma *Instagram*, posee una serie de políticas y normas que deben cumplir todos los usuarios (denominadas “normas comunitarias”) y, en caso de incumplimientos, se les penaliza dando de baja sus posteos y/o eliminando sus cuentas. Específicamente, sobre la temática analizada, la plataforma prevé:

Somos conscientes de que es posible que algunas personas quieran compartir imágenes de desnudos de carácter artístico o creativo; sin embargo, por diversos motivos, no permitimos que se publiquen desnudos en *Instagram*. Esta restricción se aplica a fotos, videos y determinado contenido digital que muestren actos sexuales, genitales y primeros planos de nalgas totalmente al descubierto. También incluye fotos de pezones femeninos descubiertos, pero se permiten imágenes en los contextos de lactancia, parto y posparto, en situaciones relacionadas con la salud (por ejemplo, posmastectomía, concientización sobre el cáncer de mama o cirugía de confirmación de sexo) o como acto de protesta. También se aceptan desnudos en fotos de cuadros y esculturas. (*Instagram*, s.f)

Todas las fotografías resaltan como desventaja del uso de *Instagram* el tener que convivir con la censura digital debido a que sus fotos de desnudo son dadas de baja sucesivamente por infringir la normativa de la plataforma. A raíz de esto, han desarrollado una estrategia común: la intervención de sus propias fotografías “tapando” las zonas genitales del cuerpo desnudo, ejemplificada anteriormente en la figura 5 donde se blurea parte de la imagen, como también en las figuras 11 y 12 a con-

tinuación, donde se observan figuras geométricas de colores sobre los pezones y la zona pélvica de los sujetos.

Figura 11. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 4 de abril de 2025. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 26 de noviembre de 2020. (Fotografía de la serie “Fuerza Bruta”).

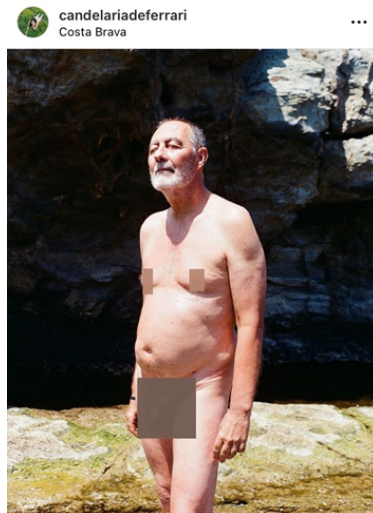


♡ 766 💬 13 🚩 ↻

candelariadeferrari "La tradición machista es una trampa, una severa restricción de las emociones,

Fuente: autora

Figura 12. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Piccione. Captura de pantalla, Instagram, 12 de febrero de 2023. (Fotografía de la serie “Fuerza Bruta”).



Fuente: autora

La censura, en algunos casos, terminó siendo un motivo para politizarse aún más, jugando un rol central en su búsqueda de disputar la visibilidad y la corporalidad hegemónica en el espacio digital. Al respecto, Ana Harff dice que:

La cuestión de porqué denunciar esta censura en el propio *Instagram* es justamente para exponer lo que está pasando. (...) Otro comentario que escucho mucho es ‘si no te gusta por qué no te vas’. Pero justamente siento que eso es lo que no deberíamos hacer, (...) como mi idea es exponer esta doble moral y esta censura de *Instagram*, usar la propia herramienta hace mucho más ruido. Creo que simplemente irse de la plataforma es volver

a invisibilizar lo que aún, según las redes sociales, no se puede mostrar. Que me vaya de las redes sociales no es que ‘ah va a ganar *Instagram*’, porque es una empresa multi corporativa, pero hacerse visible en el lugar en el que te están censurando creo que es importante. (Harff, 2020).

En otros casos, la censura llevó a que las artistas migren a otras redes sociales como Twitter, (aunque de manera esporádica, ya que reconocen que no son plataformas que den un lugar preponderante a la imagen como lo es *Instagram*, y la interacción social que encontraban no era la deseada) u optaran por la utilización de una página web (aunque el alcance al público es significativamente menor). De manera extrema, artistas como Iliopulu reconocen que convivir con la censura la llevó a alejarse de su actividad político-fotográfica en *Instagram*. Así, en la entrevista realizada, la artista mencionó que:

Si bien hasta ahora... toco madera, toco de todo, tuve suerte con mi cuenta fotográfica... igual yo la dejé descansar mucho tiempo. Yo la dejo descansar mucho tiempo. (...) es muy feo sentir el castigo... mismo que estoy inactiva en mi *Instagram* fotográfico, yo tenía a principio de año 25.000 seguidores y en todos estos meses que no lo uso, a lo sumo subo una historia o publicidad de otras cosas, me bajaron a 19.000 o 18.000 seguidores. No le encuentro sentido, no quiero mostrar nada. (...) Me hice el sitio web justamente porque todo el material que a mí me interesa distribuir, que tiene que ver más con la cuestión de naturalidad y también de sexualidad, erotismo, no lo puedo compartir en *Instagram*. A mí me han eliminado cosas de personas vestidas (Iliopulu, comunicación personal, 28 de agosto 2023).

Es decir, más allá de las diversas estrategias que reconoce realizar para que no le den de baja su cuenta, hay una pérdida de “sentido” en la difusión que no solo tiene que ver con lo fotográfico y lo estético sino también con el objetivo más político y social. La censura digital desencadena

respuestas por parte de las artistas, diversas tácticas para sortear las restricciones (por ejemplo, a través de realizar posteos específicos sobre la “doble moral” de la plataforma, tapar o blurear las imágenes o dejar “descansar” al perfil), que evidencia la paradoja de la aparente democratización de la esfera digital. Como advierte González San Juan (2021), el control de contenidos en redes digitales puede afectar gravemente las libertades de expresión e información y debilitar el principio de neutralidad de red. Además, bloqueos temporales o cierres de cuentas perjudican a usuarios que dependen de estas plataformas para mostrar sus obras y/o generar ingresos. Tal escenario resulta es aún más controversial si consideramos que unas pocas empresas concentran el dominio del mercado de la información, controlando grandes flujos de datos e imágenes dentro de un negocio altamente centralizado (Massiah, 2019).

Reflexiones Finales

Dando cuenta de las múltiples relaciones entre el mundo del arte y otros campos sociales existentes, identificamos dos propósitos fundamentales por los cuales las artistas utilizan plataformas digitales. Por un lado, la difusión de sus obras (con las consecuentes posibilidades de reconocimiento social y artístico). Las artistas eligen Internet como medio para mostrar sus trabajos por el alcance a un público masivo que propicia y las oportunidades de visibilidad que ofrece, ampliando las pocas posibilidades que existen en los circuitos tradicionales. No obstante, su utilización no está exenta de problemáticas y contradicciones tal y como hemos analizado.

Por otro lado, una intencionalidad política y social que se expresa en la disputa de valores hegemónicos asociados al cuerpo, al desnudo y al género presentes en la visualidad patriarcal. Sus prácticas artísticas se inscriben en las luchas del feminismo argentino post 2015, adquiriendo demandas y formatos similares en la utilización y resignificación del espacio digital como un territorio de disputa simbólica y política; lo que evidencia experiencias de lucha no formal de los sujetos en el marco de procesos sociales más generales. No obstante, debido a la limitación del estudio de caso, es un punto que no resulta del todo acabado.

Asimismo, en relación con las prácticas artístico-políticas, fue crucial entender el rol preponderante de la censura digital, debido a las “normas comunitarias” de *Instagram* sobre la fotografía de desnudos, lo que nos permitió interpretar las diversas estrategias que despliegan en pos de circular su arte. La relación que las artistas establecen con el entorno virtual está mediada por factores como experiencias personales, inserción en el campo artístico y decisiones sobre la gestión de sus obras, por lo que la apropiación de los medios en línea no es homogénea. Esta heterogeneidad subraya la complejidad del vínculo entre arte, tecnología y política, alejándose de interpretaciones deterministas que reduzcan estas prácticas a una simple incorporación de herramientas digitales. Finalmente, a pesar de los mecanismos de mercantilización presentes en el entorno digital, creemos que el arte sigue conservando su potencial transformador, en tanto es capaz de interpelar, generar sentidos compartidos y articular nuevas formas de participación en el espacio público, que ahora también es *online*.

Referencias bibliográficas

- Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, Dirección de Planificación y Seguimiento de Gestión, SINCA. (2023). *Encuesta Nacional de consumos culturales 2013/2023*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/mc_dpysg_sinca_informe_encc_2013-2023.pdf
- Cabra, G. (2020). Apropiarse del propio cuerpo como acto revolucionario: entrevista a Ana Harff. *Polémicas Feministas*, 4, 1-12.
- Harff, A. (s.f). Única. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de <https://www.anaharff.com/unica>.
- Deferrari Piccione, C. (s.f). *Fuerza Bruta*. Recuperado el 1 de agosto de 2023 de <https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/>
- Iliopulu, I. (s.f). *Cuerpxs*. Recuperado el 1 de agosto de 2023 de <https://www.photosoma.com/cuerpxs>
- Bautista, N. (s.f). *Blue*. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de <https://misscomplejo.format.com/blue>
- Harff, A. [@anaharff_]. (s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de <https://www.instagram.com/anaharff/>
- Única Project [@unica_project]. (s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de https://www.instagram.com/unica_project/
- Deferrari Piccione, C. [@candelariadeferrari].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de octubre de 2023 de <https://www.instagram.com/candelariadeferrari/>
- Bautista, N. [@misscomplejo].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado 1 de octubre de 2023 de <https://www.instagram.com/misscomplejo/>
- Iliopulu, I. [@iriniiliopulu] (s.f). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 3 de septiembre de 2023 de <https://www.instagram.com/iriniiliopulu/>
- Referencias bibliográficas
- Ardévol, E. y Lanzemi, D. (2014). *Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología*. Universitat Oberta de Catalunya.

- Asensi-Rodriguez, C. y Martínez Rolán, X. (2024). Feminismo en la era digital: Movilización, resistencias y la contrareacción antifeminista en redes sociales. Una aproximación a la cuarta ola. *Revista Gender On Digital*. ISSN 3020-4410.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-image*. Ediciones AKAL, S.A.
- Brubaker, R. y Cooper, F. (2001). "Más allá de 'identidad'". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 7, 30-67.
- Castells, M. (2000 [1996]). *La Sociedad Red*. Alianza Editorial.
- Castells, M. (1999). *Internet y la sociedad red*. Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento. Universitat Oberta de Catalunya. https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Castells_internet.pdf.
- Castro Sánchez, A.M. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações*, [Online], 22. DOI: 10.4000/configuracoes.6268
- Fernández-Montesinos, A. (2016). Los estereotipos: definición y funciones. *Iberic@l*, 10, 53-63.
- Freire, J. (2009). Presentación. Monográfico. Cultura digital y prácticas creativas en educación. *RUSC. Universities and Knowledge Society Journal*, 6 (1). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=78011179007>
- García Canclini, N. (1993). *El Consumo Cultural en México*. CONACULTA.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos*. Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- González Sánchez, M. y Hernández Serrano, MJ. (2008). Interpretación de la virtualidad. El conocimiento mediado por espacios de interacción social. *Apertura*, vol. 8 (9), 8-20.
- González San Juan, J.L. (2021). El control de contenidos en las redes sociales: La nueva forma de censura de la era digital. *Ibersid: Revista De Sistemas de información y documentación*, 15 (2), 23-28. <https://doi.org/10.54886/ibersid.v15i2.4736>.

- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Instituto Argentino para la igualdad, la diversidad y la integración. Barcelona: UOC. <https://iarpidi.org/>
- Izquierdo Expósito, V. & Lima Guerrero, D. (2018). Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo. *Commons. Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 7 (2), 67-94. <http://dx.doi.org/10.25267/COMMONS.2018.v7.i2.03>
- Jiménez, J. (2010). *Teoría del arte* (1ªed., 4ª reimpr.). Ed. Tecnos.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Páidos.
- Laudano, C. (30 de julio-4 de agosto 2017). *Movilizaciones #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y #ElFeminismoLoHizo*. (Ponencia). 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, Brasil. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14554/ev.14554.pdf
- Laudano, C. (2018). #8M Paro internacional de mujeres: Reflexiones en torno a la apropiación feminista de TIC. En S. Lago Martínez, A. Alvarez, M. Gendler y A. Méndez (Eds.), *Acerca de la apropiación de tecnologías: Teoría, estudios y debates*. (pp. 121-130). Rada Tilly; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Gato Gris; Instituto de Investigaciones Gino Germani. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.3718/pm.3718.pdf>
- Laudano, C. (2019). Acerca del uso estratégico de TIC en movilizaciones feministas. En A. Rivoir y M. Morales (Coords.), *Tecnologías digitales: Miradas críticas de la apropiación en América Latina*. (pp. 357-369). Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Montevideo: CLACSO; RIAT. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.3712/pm.3712.pdf>
- Lollini Noël, A. (2023). *Cuerpos que muestran: un estudio sobre la fotografía artística en medios digitales. Los casos de cuatro artistas feministas (2015-2022)*. (Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2696/te.2696.pdf>

- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Emecé.
- Martorell Fernández, S. (2016). Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística. *Opción*, 32 (8). <https://www.redalyc.org/pdf/310/31048481013.pdf>
- Massiah, M. (2019). Las 20 plataformas sociales más usadas en el mundo. *Trecebits*. <https://www.trecebits.com/conoce-cuales-son-las-redes-sociales-mas-utilizadas-en-latinoamerica/>
- Mignolo, W. & Gómez, P. (2012). *Estéticas decoloniales*. Editorial UD-ASAB.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>
- Muñoz Del Amo, A. y Hernández Acuaviva, H. (2023). Arte y redes sociales: prácticas posdigitales, privacidad e identidades. *Revista Bellas Artes, Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 1 (17), 235-254.
- Peñaranda Veizaga, I. (2019). Ciberfeminismo: sobre el uso de la tecnología para la acción política de las mujeres. *Punto Cero*, 24 (39), 39-50. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762019000200003
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ed. Fiordo.
- Rancière, J. (2010) *El desacuerdo: Política y Filosofía*. Ed. Nueva Visión.
- Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Ed. Cuarto Propio.
- Rodríguez-Suárez, J., Morán-Neches, L., & Herrero-Olaizola, J. (2021). Investigación en red, nuevos lenguajes y simbologías del activismo digital: Una revisión sistemática. *Comunicar*, 68, 47-58. <https://doi.org/10.3916/C68-2021-04>
- Rubio Liniers, M. C. (2003). La imagen virtual de la mujer. De los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo. *Feminismo/s*, (2), 167-182. <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.11>

- Ruiz Méndez, M. y Aguirre Aguilar, G. (2015). Etnografía virtual, un acercamiento al método y a sus aplicaciones. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXI (41), 67-96. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31639397004.pdf>
- Sádaba, I., & Barranquero, A. (2019). Las redes sociales del ciberfeminismo en España: identidad y repertorios de acción. *Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 19 (1). <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2058>
- Zafra, R. (2014). Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia*, 16 (1), 97-109. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1212>

**“TENEMOS ALGO QUE APORTAR
PORQUE TENEMOS UNA HISTORIA”
ORGANIZACIÓN COLECTIVA Y DIÁLOGOS
CON EL SECTOR ESTATAL MUNICIPAL DE LXS
TRABAJADORXS DEL TEATRO PLATENSE
“WE HAVE SOMETHING TO CONTRIBUTE
BECAUSE WE HAVE A HISTORY.” COLLECTIVE
ORGANIZATION AND DIALOGUE WITH
THE MUNICIPAL STATE SECTOR OF
LA PLATA THEATER WORKERS**

Mariana del Mármol¹

Fecha de recepción: 31/03/2025

Fecha de aceptación: 13/08/2025

¹ Universidad Nacional de La Plata. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Correo electrónico: marianadelmarmol@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone un análisis etnográfico de los procesos de organización que emprendió, durante 2024, un conjunto de trabajadores del teatro de la ciudad de La Plata motivados por la posibilidad de establecer un diálogo con la Secretaría de Cultura del municipio en vistas a la construcción de una política teatral que brindara mejores oportunidades laborales a sus hacedores. El trabajo busca contribuir al estudio de los modos de participación y acción colectiva de los artistas, sus vínculos de demanda y colaboración respecto de organismos y agentes estatales y su rol en la elaboración y evaluación de políticas culturales.

Palabras clave: teatro, organización colectiva, política cultural.

ABSTRACT

This article proposes an ethnographic analysis of the organizational processes undertaken during 2024 by a group of theater workers in the city of La Plata motivated by the possibility of establishing a dialogue with the Secretary of Culture of the municipality with a view to the construction of a theater policy that would provide better job opportunities for its makers. The work seeks to contribute to the study of the artists' modes of participation and collective action, their demand and collaboration links for state agencies and agents, and their role in elaborating and evaluating cultural policies.

Key words: theater, collective organization, cultural policy.

Introducción

La ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, se caracteriza por la riqueza de su producción artística y cultural, así como por una importante tradición de organización colectiva. En el caso del teatro, parte de esta organización se orientó hacia la demanda de espacios laborales.

Aun cuando la mayor parte de la producción escénica local se da en un circuito que se identifica a sí mismo como independiente o autogestivo (del Mármol, Magri y Sáez, 2017), esta identificación no ha implicado la ausencia de vinculaciones con distintos agentes estatales, y la mayor parte de estas relaciones se han orientado al desarrollo de acciones y políticas que favorezcan las posibilidades laborales y los espacios de circulación para lxs artistas locales.

No obstante, ni la organización colectiva ni las conquistas logradas por medio de estos procesos tienen un carácter permanente o un desarrollo lineal. Por el contrario, tienen un devenir complejo caracterizado por tensiones entre discontinuidades y continuidades (del Mármol y Díaz, 2022) que implican un compromiso activo de sus participantes para la recuperación de la organización cada vez que las coyunturas lo requieren.

En este trabajo me interesa describir analíticamente los procesos de organización que emprendió, durante 2024, un conjunto de trabajadores del teatro platense motivados por la posibilidad de establecer un diálogo con la Secretaría de Cultura del municipio en vistas a la construcción de una política teatral que brindara mejores oportunidades laborales a sus hacedores. Se buscó especialmente la recuperación de espacios de trabajo que fueron conseguidos, a partir de la organización colectiva, en décadas anteriores y se perdieron durante las últimas gestiones municipales.

Me centraré en el relato etnográfico de estos procesos, que acompañé por medio de la observación participante de más de veinte reuniones, la elaboración de memorias de cada uno de estos encuentros² y un conjunto

² La elaboración de memorias de cada reunión fue una labor que realicé por sugerencia de algunos de lxs teatristas con los que compartí los primeros encuentros y cumplió un rol importante dentro de las dinámicas del grupo ya que permitió que las personas que no podían asistir estuvieran al tanto de los intercambios realizados y de las decisiones

de intercambios informales con lxs actores implicados. Los materiales en los que basaré estos análisis, correspondientes a mi participación en las instancias mencionadas entre abril y diciembre de 2024, forman parte de un trabajo etnográfico que me vincula a este campo desde hace más de quince años y que, desde 2022, se enfoca en la indagación de las relaciones entre artistas escénicxs del ámbito autogestivo platense y agentes estatales en torno a la creación de políticas culturales y laborales específicas para este sector.³

En esta ocasión, me interesa poner el foco en los procesos de organización de lxs teatristas locales en torno a la oportunidad de diálogo con el estado municipal, cuáles fueron las motivaciones que impulsaron estos procesos, las temáticas y dinámicas que resultaron recurrentes, y los vínculos que se establecieron con iniciativas de organización anteriores.

El trabajo busca contribuir a un conjunto de estudios locales que apuestan a dar cuenta de los modos de participación y acción colectiva de lxs artistas, sus vínculos de demanda y colaboración respecto de organismos y agentes estatales, y su rol en la elaboración y evaluación de políticas culturales (Infantino, 2019; Cingolani, 2019; Sanchez Salinas, 2021; Fernández, 2022; Saponara Spinetta, 2023; Cerdeira 2024, entre otros).

Además, considero que estos procesos cobran una significación especial en el contexto de deslegitimación del Estado y la política que nos encontramos atravesando ante el avance de la derecha en nuestro país y en el mundo. Como señalaron Abad y Cantarelli (2010), "la pérdida de centralidad del Estado produce efectos de enorme trascendencia para la construcción de lazo social" (p. 19), algo que se profundizó en los últimos lustros, al compás de una serie de transformaciones culturales que

tomadas en cada encuentro. Al mismo tiempo, configuraban un registro de lo discutido, de los compromisos tomados por el municipio y de los temas puestos en agenda por lxs teatristas. El valor que estas memorias adquirieron en el marco de este proceso resuena con las apreciaciones de Elsie Rockwell, quien afirma que "en todo caso, lo que el etnógrafo hace es *documentar lo no-documentado* de la realidad social" (2009, p. 21), o Nancy Scheper Hughes, cuando refiere al etnógrafo como "encargado de los registros" (1995, p. 419).
3 Dada la profundidad temporal de mi participación en el campo y el compromiso político y afectivo que me une al mismo, el modo en el que tomé parte de estos procesos no fue tanto el de una investigadora objetiva como, en los términos en los que lo plantea Nancy Scheper Hughes (1995), el de una "antropóloga compañera". A partir de este posicionamiento, si bien mi principal posición en el campo tuvo que ver con la presencia y el registro de las reuniones, más de una vez me permití participar activamente de los intercambios.

potenciaron el individualismo abonando a una subjetividad ligada las ideas de autonomía, realización y superación personal (Seman, 2023).

En este contexto, el esfuerzo de los teatrístas platenses de organizarse colectivamente y dialogar con el Estado municipal, con el fin de tramitar demandas, recuperar espacios de trabajo y participar en la construcción de política cultural, puede ser entendido como una forma de resistencia, como una apuesta a la construcción de otros sentidos en torno a la política y el Estado como terreno de disputa y herramienta de cambio social.

Los Vínculos de lxs Teatrístas Platenses con el Estado Municipal: Algunos Antecedentes

Como mencioné anteriormente, la mayor parte de quienes se dedican al teatro en la ciudad de La Plata se reconocen como parte del circuito independiente o autogestivo, siendo este modo de producción el que aglutina en mayor medida las identificaciones de lxs artistas escénicxs locales. Sin embargo, esta construcción identitaria no ha implicado la inexistencia de diálogos con el Estado. Por el contrario, en varios momentos de la historia de nuestra ciudad lxs teatrístas establecieron vínculos de demanda, participación y articulación con agentes estatales para la construcción de políticas públicas, la elaboración de legislaciones y la defensa de espacios que fomentaran el trabajo para los hacedores del teatro local⁴.

Cabe señalar que, en la ciudad de La Plata, es difícil identificar una instancia capitalista a la que puedan dirigirse las demandas laborales de lxs artistas escénicxs locales. El tipo de productores (teatrales, publicitarios o de contenidos audiovisuales) que en otras localidades conformarían un circuito comercial o *mainstream* no se visualizan en el nivel local. De

4 A lo largo del proceso que nos encontramos analizando surgieron referencias a varios momentos significativos en este sentido: la creación de la Comedia Municipal por medio de la ordenanza 7344/89; la Ley Provincial 14.037 sancionada en 2010, que crea el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) y declara de interés público dicha actividad; el Ciclo de Teatro Independiente realizado entre 2013 y 2014 a partir de una co-gestión entre la Dirección de Cultura del municipio, la delegación local de la delegación local de la Asociación Argentina de Actores y Actrices (en adelante, AAAA o sindicato de actores) y la agrupación Teatrístas Independientes; y la ordenanza 11.301 de Espacios Culturales Autogestivos. En la formulación de todas estas legislaciones cumplió un importante rol la comunidad organizada y su articulación con representantes del campo político.

este modo, el Estado aparece como único interlocutor y prácticamente como el único empleador que puede (aunque sea en períodos acotados) ofrecer condiciones laborales más favorables que las de la producción independiente o autogestiva, o bien espacios de circulación y legitimación de las obras producidas en aquel circuito.

En líneas generales, el tono predominante del vínculo con el Estado, tanto municipal como provincial, ha sido de demanda y la respuesta de los distintos agentes estatales ha sido mayormente identificada como insuficiente, sin embargo, como señaló Cingolani (2019) para el caso del rock platense, no es posible hablar del Estado o de un agente estatal en particular como un bloque homogéneo, así como tampoco resulta productivo caer en la dicotomía entre un "Estado ausente" y un "Estado presente". Como lo muestra la revisión de Clarisa Fernandez (2022) sobre la política cultural local en las dos gestiones de Pablo Bruera (Frente de Todos, 2007-2015) y la primera de Julio Garro (Cambiamos, 2015-2019) las características de las relaciones entre el colectivo de artistas y los agentes estatales no pueden generalizarse ni reducirse al signo político del gobierno. Algo que sobresale en el análisis de esta autora es el impacto del perfil de lxs funcionarios en las distintas gestiones. Señala que cuando la Dirección de Cultura⁵ estuvo a cargo de una actriz y gestora local existió un mayor diálogo con varios sectores de la cultura platense y se buscó dar sustento conceptual a las decisiones políticas⁶.

Por otra parte, el vínculo entre lxs artistas platenses del sector autogestivo y el Estado municipal no sólo se construyó en el diálogo (o la falta de diálogo) con el poder ejecutivo, a través de las acciones de la Secretaría de Cultura y Educación. También cobró un rol importante en estos vínculos el poder legislativo. Un antecedente relevante al historizar las vinculaciones de lxs artistas platenses del sector autogestivo con el Estado 53383.14municipal fue el que llevó a la creación de dos

5 Hasta 2023, Cultura era una Dirección que formaba parte de una Secretaría compartida con Educación.

6 Algo similar está sucediendo ahora, ya que la persona que se encuentra a cargo del área de Cultura, promovida a Secretaría, es una comunicadora reconocida, por un sector importante del campo, como una persona idónea para su función, y que ha integrado a sus equipos a artistas locales de diferentes disciplinas.

ordenanzas que buscaron regular la actividad de los espacios culturales alternativos.⁷ Estas legislaciones, creadas en 2008 y en 2015, fueron producto de importantes procesos de organización dentro del ámbito autogestivo platense (Fukelman, López Galarza y Trípodí, 2016; Valente, 2019; Pesco, 2019) y del diálogo entre estxs trabajadorxs de la cultura organizadxs con representantes del poder legislativo del Estado municipal.

Muchos de los vínculos construidos durante el proceso de elaboración de la ordenanza 11.301, en el año 2015, fueron retomados durante 2020 y 2021 para la elaboración y difusión de dos nuevos proyectos de ordenanza que, aunque no lograron su aprobación, cumplieron un importante rol en la construcción y afianzamiento de los nexos al interior del campo artístico y entre referentes de este y lxs del campo político: un proyecto de ordenanza para la declaración de la Emergencia Cultural elaborado, difundido y presentado en el Concejo Deliberante durante 2020; y uno orientado a la elaboración de un Registro Municipal de Trabajadorxs del arte y la cultura (un proyecto de mucha menor difusión) emprendido durante 2021. Los vínculos entre agentes del campo político y del campo cultural que se construyeron (o reafirmaron) a partir de los procesos de elaboración y difusión de estos proyectos se reactivaron posteriormente en varias ocasiones, especialmente en los procesos de campaña electoral, en los que muchxs referentes del campo cultural se comprometieron en una militancia activa en apoyo a aquellxs agentes del ámbito político con quienes habían articulado. También en la colaboración que se dio en los casos en los que estos agentes llegaron a lugares de gestión, ya sea porque los referentes del campo cultural fueron convocados para participar en equipos de gestión o porque fueron invitados a establecer diálogos y estimular la participación de lxs propios actores. Con la asunción de Julio Alak como intendente, varios de estos procesos de colaboración se profundizaron a nivel local, a partir de la creación de una Secretaría de Cultura (por primera vez independiente de la de Educación), a cargo

7 La ordenanza 10.463 de Habilitación y Promoción a Espacios Culturales Alternativos, sancionada en 2008, y la ordenanza 11.301, sancionada en 2015, que actualiza la primera, reconocidas como un valioso logro por sus destinatarios, pero percibida como insuficiente.

de la comunicadora Ana Negrete⁸, quien convoca a formar parte de su equipo a varixs representantes del campo cultural cuyos vínculos de colaboración y militancia habían comenzado a construirse o afianzarse a partir del trabajo conjunto para la elaboración de los mencionados proyectos de ordenanza.

La Oportunidad de Diálogo con el Municipio y el Desafío de Rearmarse como Comunidad

La conducción actual de la Secretaría de Cultura del municipio se presenta como una gestión con anclaje territorial y con una concepción comunitaria y participativa de la cultura y sus políticas específicas (del Mármol y Sáez, 2024). Se enuncia como una gestión a cargo de compañeros y compañeras que desde hace años se encuentran pensando una política cultural en conjunto con representantes del sector. Esta idea se sostiene a partir de la incorporación en los equipos de trabajo de artistas y gestores culturales provenientes del ámbito autogestivo, muchxs de los cuales participaron en el trabajo de elaboración de los proyectos de ordenanza mencionados en el apartado anterior, así como de las mesas de trabajo convocadas para delinear una propuesta cultural para el municipio, que habían sido realizadas en el marco de las campañas electorales de Florencia Saintout, en 2019, y Julio Alak, en 2023.

El posicionamiento desde un paradigma comunitario y participativo de la cultura se refrendó, durante los primeros meses de gestión, a partir de la convocatoria a reuniones con representantes de diferentes sectores del quehacer cultural local: carnavales, sector audiovisual, música, danza, teatro, espacios culturales, bibliotecas populares, sector editorial⁹.

8 Negrete fue concejala por Unión por la Patria entre 2021 y 2023. Además fue colaboradora cercana de Florencia Saintout, tanto durante su gestión como presidenta del Instituto Cultural de la Provincia (rol que comenzó a desempeñar en diciembre de 2021 y en el que continúa en la actualidad) como durante su gestión como concejala entre 2013 y 2017. Durante esta función en el concejo deliberante local, Saintout fue una de las legisladoras que motorizó la ordenanza 11.301 de Espacios Culturales Alternativos, y varias de las personas que hoy integran el gabinete de Negrete participaron, desde organizaciones civiles, del proceso de formulación de dicha ordenanza.

9 Las reuniones con cada uno de estos sectores tuvieron diferentes modalidades, en algunos casos fueron abiertas, en otras acudieron sólo algunos representantes del sector,

Dado que en los últimos años la participación de lxs teatristas en instancias de organización colectiva se había dado por medio de iniciativas y agrupaciones transversales al sector cultural o de las artes escénicas y no específicas del ámbito teatral, emprender el diálogo con el municipio requería reagruparse como colectivo. Por eso, lxs compañerxs que percibieron la voluntad de lxs funcionarixs de la nueva Secretaría de dialogar con cada uno de los sectores de la cultura local encontraron que era necesario convocar a una serie de reuniones que permitieran establecer ciertos acuerdos a partir de los cuales iniciar las conversaciones con el municipio. El objetivo era estar articuladxs para establecer el diálogo con el gobierno municipal, intentar recuperar espacios laborales que fueron importantes (como la Comedia Municipal) y contribuir a la creación de una política teatral local. A la vez, se buscaba retomar los diálogos internos como trabajadores del sector, recuperar la organización colectiva, volver a armar una comunidad:

Desde antes nos debemos varias reuniones. Y en este momento podemos aprovechar que en la Secretaría de Cultura hay funcionarios con los que podemos conversar, recuperar el diálogo. Los compañeros necesitamos trabajar y tenemos una herramienta: recuperar la Comedia Municipal y recuperar las salas [A y B del Pasaje Dardo Rocha], que fueron creadas por ordenanza, sin que sea una competencia desleal para las salas del sector autogestivo (Actriz y gestora de 57 años. Registro de observación participante. Abril de 2024).

Con este espíritu fue que se convocó a una primera reunión, que tuvo lugar en abril de 2024 en una sala independiente de la ciudad. A esta reunión asistieron unos treinta teatristas, la convocatoria se realizó por *WhatsApp* y la invitación se replicó en una reunión virtual convocada por el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) pocos días antes.

en algunos casos se orientaron a la organización de eventos o fechas específicas y en otros casos la co-gestión de actividades regulares.

A partir de lo conversado en este encuentro, cinco compañerxs asistieron a una primera reunión con la Secretaría de Cultura, en la que también estuvieron presentes un representante de la Delegación La Plata de la Asociación Argentina de Actores y Actrices (AAAA o sindicato), una representante del Consejo Provincial de Teatro Independiente y yo misma, que propuse acompañar y registrar el proceso desde mi rol de etnógrafa. En esta reunión, la Secretaria expresó su voluntad de reactivar la política teatral del municipio a partir de un diálogo abierto y el trabajo conjunto con la propia comunidad teatral. Para esto, se acordó la conformación de una mesa de trabajo (o mesa técnica) integrada por representantes de la Secretaría, del sindicato y de la comunidad, en la que se trabajaría en la reapertura de la Comedia Municipal, como un proyecto a mediano plazo, y en un ciclo de obras del circuito teatral independiente, seleccionadas a partir de una convocatoria abierta al que se buscaría dar inicio con la mayor celeridad posible.

Luego de esta reunión hubo una asamblea más de teatristas.¹⁰ Allí se compartieron los intercambios realizados con la Secretaría y se acordó que la mesa de trabajo sería un espacio abierto, al que asistirían lxs compañerxs que pudieran sostener ese espacio y que se respetarían las decisiones que allí se tomaran. La comunicación con el resto del colectivo se daría por medio del grupo de *WhatsApp*, en el que se compartirían memorias de lo conversado en cada ocasión y se pautarían nuevas asambleas cuando fuera necesario.

Estas dos primeras asambleas de teatristas fueron las más numerosas, asistieron a cada una de ellas unas treinta personas. Las reuniones de la mesa técnica y las asambleas convocadas en los meses posteriores tuvieron entre siete y quince participantes. No obstante, las interacciones que se produjeron en torno a las mismas involucraron a un conjunto bastante más amplio. Además de lxs que participaban en las reuniones de manera habitual o frecuente, otro conjunto participaba de manera activa en las

10 Esta segunda asamblea se realizó en la sede de la CTA, que aloja la Delegación La Plata de la Asociación Argentina de Actores y Actrices. La propuesta de realizarla en esa sede estuvo vinculada al objetivo de situar la cuestión laboral en el centro de las discusiones y habitar el espacio sindical, que se buscaba visibilizar de cara a las elecciones que sucederían en los meses venideros.

interacciones del grupo de *WhatsApp* (en el que durante 2024 llegaron a participar 120 personas), leyendo las minutas y respondiendo a ellas o involucrándose en discusiones. Dentro de este grupo, hubo quienes, aunque no pudieron participar en el grueso de las reuniones sí se acercaron a alguna, ya sea porque les interesaba particularmente, porque alguna circunstancia puntual les generó una disponibilidad que en otros momentos no tenían o por la voluntad de tener presencia como colectivo en alguna ocasión en la que otrxs compañerxs no podían participar.

Las reuniones de la mesa técnica se realizaron semanalmente hasta mediados del año. Durante los tres meses en los que se sostuvieron, se planificaron las convocatorias tanto para el ciclo Teatro de Aquí (el ciclo de teatro independiente que se había acordado en la primera reunión con la Secretaría) como para Modo Vacaciones (la programación de vacaciones de invierno ofrecida por la municipalidad). Además, entre la organización de un ciclo y la del otro logró realizarse una reunión dedicada a pensar posibles formatos de Comedia, en la que compañeras y compañeros que participaron de esta en distintas épocas reconstruyeron los diferentes modos en los que funcionó a lo largo de la historia. Hacia mediados del año, las reuniones se discontinuaron y no volvieron a retomarse hasta el mes de noviembre. El motivo inicial de esta interrupción fue el trabajo que estaba insumiendo para lxs representantes de la Secretaría la organización de la oferta cultural de las vacaciones de invierno. Luego, la agenda de lxs teatristas también provocó que se enfocaran en la discusión de otros temas.¹¹

Lo que sí continuó fue el Ciclo Teatro de Aquí, que albergó a quince elencos a lo largo del año y funcionó como espacio de encuentro de quienes asistían a ver las obras. Las reuniones con la Secretaría se retomaron durante las últimas semanas del año, con el objetivo primario de definir un modelo de Comedia Municipal que pudiera comenzar a funcionar en 2025. Antes de retomar estas reuniones se volvió a realizar una asamblea de teatristas en la que se consensuaron los puntos a proponer en la misma. Es decir, los modelos de Comedia que podrían sugerirse y la

11 Especialmente los presupuestos del CPTI y las elecciones en la AAAA.

propuesta de dar continuidad al ciclo Teatro de Acá. Otro asunto que se acordó en este nuevo ciclo de reuniones fue que la Secretaría nombraría a un coordinador para el área Teatro, y que este rol sería ocupado por una persona proveniente del campo teatral platense.¹²

Mientras tanto, durante los meses en los que se interrumpieron las reuniones con la Secretaría de Cultura, la comunidad teatral volvió a reunirse, convocada por otras preocupaciones: la desactualización de los presupuestos del CPTI y la necesidad de conformar una lista ante la proximidad de las elecciones en el sindicato de actores. Es interesante destacar que, aunque la temática convocante pudiera variar, existía una continuidad tanto en los contenidos como en los modos de intercambio que se daban entre unas reuniones y otras. Por ejemplo, cuando se discutía el rol del sindicato, se resaltaba la importancia de que sus representantes pudieran participar de los diálogos con el municipio y la relevancia de que existieran espacios de negociación abierta de las condiciones laborales para dar cuenta del valor de la representación sindical. Al mismo tiempo, tanto en las reuniones cuyo tema central era el CPTI como en aquellas en las que la discusión más convocante giraba en torno al sindicato, se repetía el tipo de dinámica -también presente en las conversaciones sobre la Comedia o sobre el ciclo de teatro independiente- en la que lxs compañerxs de mayor trayectoria contaban cómo había sido el funcionamiento de una u otra institución en el pasado o narraban cómo era que se había llegado a la situación actual.

En el siguiente apartado me detendré en la descripción sobre ésta y otras temáticas y dinámicas que resultaron recurrentes a lo largo de las diferentes reuniones e intercambios que acontecieron a lo largo del año, con el objetivo de proponer algunas líneas de análisis sobre estos procesos de organización.

12 Dado que en enero de 2025 se nombró a este coordinador y que en febrero asumió la nueva conducción de la Delegación de la AAAA, la dinámica de las relaciones entre el Estado, el sindicato y la comunidad organizada podría adquirir diferentes matices a partir de este momento. Algo que relevaré a partir de la continuidad de mi trabajo de campo y analizaré en futuras comunicaciones.

Tenemos Algo que Aportar Porque Tenemos una Historia

Espacios de Trabajo que Fueron Importantes

Una de las dinámicas que más se reiteró a lo largo de los encuentros tuvo que ver con la reconstrucción y puesta en valor de la historia de organización y el devenir de los circuitos laborales estatales del teatro local. Dada la centralidad que adquirió la intención de lograr la reapertura de la Comedia Municipal, muchos de los intercambios que se daban en las diferentes reuniones implicaban que los compañeros y compañeras de más extensa trayectoria rememorasen las diferentes modalidades en las que funcionó la Comedia de nuestra ciudad desde su apertura en la posdictadura hasta que quedó inactiva a partir de la última gestión de gobierno. Esto puso en evidencia que, a lo largo de los sucesivos cambios en su implementación, la relación laboral se fue volviendo cada vez más precaria. A lo largo de los años se pasó de la contratación de un director, un equipo escenoplástico y un elenco de actores y actrices en relación de dependencia temporaria durante un año, para la realización de una producción integralmente creada por la Comedia que realizaba funciones en distintos espacios de la ciudad, a la contratación de obras enteramente producidas en el circuito independiente por una temporada de dieciséis y luego ocho funciones, por medio de contratos artísticos pagaderos a partir de los noventa días.

La posibilidad de que la reapertura de la comedia fuera de la mano de una recuperación de las formas laborales menos precarias que tuvo en sus orígenes se planteó como una demanda que era necesario formular, pero sobre la cual se tenían expectativas moderadas. Por ejemplo, se consideraba factible que la Secretaría aceptara contratar a un conjunto de artistas para realizar una producción que circulara ampliamente por la ciudad, y que pagara no sólo las funciones sino también la creación y los ensayos. Sin embargo, las posibilidades de que estas contrataciones se realizaran mediante una relación de dependencia transitoria, con aportes jubilatorios y otras protecciones sociales se evaluaban como desajustadas al contexto actual. Aun así, existía cierto consenso en que era

necesario colocar la relación de dependencia que en algún momento se había tenido dentro del horizonte de demandas y que, de ser necesario, fueran lxs funcionarixs estatales quienes determinaran si este modo de contratación era o no factible.

A su vez, lxs compañerxs que habían estado en actividad en aquella época, narraban otras experiencias laborales, no necesariamente vinculadas a la Comedia, pero sí ligadas a iniciativas de diferentes gestiones municipales, tales como la presencia de "todo un circuito de funciones pagas descentralizadas (en barrios o en escuelas)" o "una oferta importante de espectáculos en espacios municipales, durante las vacaciones de invierno, en los que se hacía muy buen dinero."¹³ Si bien en estos casos no se hacía referencia a los modos de contratación ni a las formas de la relación laboral, sí se mencionaban otras características de estas iniciativas que contribuían a una mejora en las condiciones de trabajo, por ejemplo, la existencia de vehículos del municipio que garantizaban el traslado de los elencos, los vestuarios y las escenografías. No obstante, el foco de estos relatos solía estar en la mayor cantidad de oportunidades laborales y en la posibilidad de obtener ganancias significativas a partir del trabajo actoral.

Esta puesta en valor de la historia del circuito también entró en juego a la hora de diseñar el ciclo Teatro de Acá, al recuperarse la experiencia de organización de un ciclo de características análogas que se había realizado desde la co-gestión entre el municipio, el sindicato y la comunidad más de una década atrás. Y, cómo mencioné en el apartado anterior, este tipo de apelación a sucesos del pasado también atravesó las conversaciones acerca de la Ley del CPTI -cuya formulación y sanción se logró a partir de la organización colectiva de teatristas y gestorxs de salas de toda la provincia- y sobre la delegación local del sindicato.

A su vez, la relevancia de esta historia, y de lxs trabajadorxs del teatro local como portadorxs del saber proveniente de estas experiencias, se hizo explícita en los diálogos con la Secretaría en afirmaciones como "tenemos una larga historia que fue ninguneada" [por las gestiones an-

13 Registros de observación participante. Abril de 2024.

teriores, que pauperizaron la política cultural local] o "nosotros tenemos algo importante que aportar porque tenemos una historia y supimos conseguir espacios de trabajo que fueron importantes, que no pudimos sostener pero que esperamos poder recuperar."¹⁴

Al mismo tiempo, la narración de experiencias laborales de otros tiempos habilitaba la circulación y puesta en común de una multiplicidad de recuerdos y saberes sobre cómo era trabajar de actor o actriz en los años 80 o 90, cómo era la dinámica de funcionamiento de los grupos, cómo habían cambiado las posibilidades de ensayos a partir de la diversificación de los compromisos y proyectos, e incluso la circulación de saberes sobre cuestiones técnico-burocráticas (como los procedimientos para inscribirse como cooperativa o facturar por el sindicato), muchas de las cuáles eran más familiares para quienes habían realizado previamente trabajos en relación con el Estado que para quienes sólo habían desarrollado su quehacer en el circuito autogestivo. Esta circulación de anécdotas, recuerdos compartidos y saberes específicos ponía en evidencia que, en décadas anteriores, habían existido otros escenarios para el trabajo de actores y actrices, con mayores niveles de registro, mejores condiciones laborales y más oportunidades de trabajo para lxs artistas locales. Y abría, en este sentido, un horizonte posible de demandas acerca de lo que se pretendía recuperar.

Poner en Valor y Cuidar el Circuito Independiente

A la par de la puesta en valor de estas experiencias que daban cuenta de la existencia de trayectorias laborales en las que el tránsito como actores y actrices por espacios de gestión estatal, aunque minoritario (respecto de su desempeño en el ámbito autogestivo), resultaba muy significativo, y al tiempo que se reconocía que estas experiencias dotaban a sus portadores, y al colectivo del que formaban parte, de saberes valiosos que podrían contribuir a la reconstrucción de la política cultural local, emergieron en diferentes reuniones interesantes discusiones en torno a los

14 Registros de observación participante. Abril de 2024.

vínculos entre la comunidad teatral y lxs agentes estatales y acerca de los roles que le correspondían a cada uno de estos actores sociales. En este sentido, una de las cosas que se discutió en varios encuentros fue hasta qué punto debía acercarse a la Secretaría una propuesta acabada sobre el modelo de Comedia (o, en un sentido más amplio, de política teatral) que se querría recuperar. Algunxs planteaban que el saber sobre cuáles serían los mejores modos de organizar la comedia lo tenían lxs teatristas y había que acercar ese saber a la Secretaría. Otrxs decían que se podía acercar una demanda o sugerencia, pero la Secretaría debía tener la potestad y la responsabilidad de diseñar el modelo a implementar. También desde la propia Secretaría se expresó la voluntad de dar espacio y escuchar la voz de lxs trabajadorxs de la cultura que portan de los saberes específicos sobre su práctica, pero sin desconocer su rol como funcionarios estatales. En este sentido, la Secretaria de Cultura expresó el interés en tomar las riendas de la programación y la curaduría, y explicó que, aunque la construcción de criterios se realizara en conjunto con la comunidad de artistas, la responsabilidad de construir una línea de programación estaba a cargo de ellxs como agentes estatales. Y agregó: "Uno por su cuenta puede hacer lo que quiera, el Estado no, el Estado tiene prioridades y necesidades."¹⁵

Otro tópico que apareció de manera reiterada en las reuniones y que también refiere a la relación entre el Estado y la comunidad teatral tuvo que ver con la preocupación por "cuidar" las salas y los grupos del circuito independiente: que la oferta que se promoviera desde el Estado no compitiera con el sector autogestivo sino que ampliara las posibilidades laborales y los públicos. A esto se sumaba el consenso acerca de que los espacios laborales que se consiguieran debían ser accesibles al mayor número posible de compañerxs, "un espacio democrático y de posibilidad para los muchos."¹⁶ Es decir que el interés por recuperar espacios laborales promovidos por el Estado y que poseyeran mejores condiciones laborales convivía con la preocupación constante de que la oferta teatral que se generara desde estos espacios "no generara una competencia des-

15 Registros de observación participante. Abril de 2024.

16 Actriz de 31 años. Intercambio informal por WhatsApp. Abril de 2024.

leal para las salas ni para los grupos del sector autogestivo.”¹⁷ Esto resultaba en propuestas tales como que, si se generaba un ciclo de obras con entradas gratuitas o a un valor muy accesible, no se realizara los viernes o sábados sino por ejemplo los jueves (un día en el que por lo general no se programan funciones en las salas independientes); que en las salas del municipio se pusieran carteleras con la programación de las salas del sector autogestivo; que cada obra que se mostrara en un espacio municipal pudiera difundir sus próximas funciones en el sector autogestivo. Al mismo tiempo, el interés en recuperar las formas de relación laboral más formalizadas que se habían logrado en los primeros modelos de Comedia, implementados durante los años 80, tensionaba con la preocupación por que esos puestos laborales de características privilegiadas quedaran restringidos a unas pocas personas. De este modo, aunque se mantuvo el reclamo de que el municipio volviera a contratar a un equipo de dirección y un elenco de actores y actrices para la producción integral de obras, que se pagara por todo el proceso creativo y de ensayos, y no sólo el período de funciones, y que se buscaran las mejores condiciones posibles para la contratación; existió un consenso relativamente generalizado en preferir períodos de ejercicio más cortos (por ejemplo seis meses en lugar de un año) que permitieran que una mayor cantidad de compañerxs puedan acceder a esos espacios en un menor período de tiempo.

Volver a Armar Una Comunidad

Por último, me gustaría referir a otra motivación de estas reuniones, que se encontraba en la base de todo el proceso y sobre la que se intercambió en varios de los encuentros: la necesidad de recuperar la organización colectiva, reconstruir el diálogo entre trabajadores del teatro y profundizar esta percepción identitaria en el sector, volver a armar una comunidad.

Las referencias a la idea de comunidad aparecieron en varias ocasiones. En primer lugar, a partir del nombre asignado al grupo de *WhatsApp* que funcionó como principal medio de comunicación del colectivo:

17 Registros de observación participante. Frase reiterada en diversas reuniones.

Comunidad Teatral. En segundo lugar, en ciertas alocuciones públicas en referencia al proceso de organización que se estaba viviendo y a las expectativas en torno al mismo. Por ejemplo, durante las palabras que varios de lxs integrantes de los grupos que conformaron el ciclo Teatro de Acá pronunciaron al término de las funciones, uno de los teatristas que participó activamente de todo el proceso mencionado expresó:

Es verdaderamente una alegría encontrarnos en este espacio. Han sido unos años durísimos y estas salas representan la época de mayor organización de nuestra comunidad teatral, por lo que es una alegría volver a habitarlas. Esperemos, el año que viene, estar celebrando la reapertura de nuestra Comedia Municipal. (Actor, director y dramaturgo platense de 62 años. Agosto de 2024.)

La época de mayor organización de la comunidad teatral a la que hace referencia este teatrista son los años 80, especialmente los primeros años de la posdictadura, a los cuáles se hizo referencia en diversas reuniones por ser los años en los que se creó la Comedia Municipal, las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha, y el momento de mayor vitalidad y fortaleza de la Delegación local de la Asociación Argentina de Actores y Actrices (AAAA). En trabajos anteriores (del Mármol, 2016), me he referido a este momento como parte de un proceso de refundación de la comunidad teatral platense tras la dictadura militar, un período marcado por la urgencia de reconstruir y por la necesidad de reunirse para rearmar todo lo que había sido desarticulado o silenciado durante los años del terrorismo de estado.

La recurrencia con la que se evoca este período se debe, también, a que varios de lxs teatristas que impulsaron los procesos de organización que nos encontramos analizando pertenecen a una generación que inició su trayectoria en la década del 80. A su vez, que esta generación de teatristas haya tenido un rol protagónico en este nuevo intento de reconstrucción de una comunidad teatral local tampoco es algo fortuito. Como señaló uno de estos actores en una entrevista realizada varios años atrás: “a todos los que comenzamos en esa etapa no es casual que no nos una sola-

mente el hacer teatro, casi todos han trabajado hasta hoy en lugares de militancia en lo artístico."¹⁸

Sin embargo, no fue sólo esta generación la que tuvo un rol activo en los procesos que nos encontramos analizando, sino también un conjunto de teatristas de entre 40 y 50 años, quienes participaron de otros momentos significativos en la organización colectiva y la lucha por mejores condiciones de trabajo para el teatro y la cultura local. Estamos hablando, por ejemplo, de quienes participaron de la co-gestión del Ciclo de Teatro Independiente que se realizó a partir de la articulación entre el municipio, el sindicato de actores y la organización Teatristas Independientes entre los años 2013 y 2014, y de un conjunto de reclamos al municipio por cobros atrasados correspondientes a ese mismo período. Estas experiencias de acción colectiva (en las que también tomaron parte muchxs de lxs actores y actrices de mayor edad a quienes nos referimos anteriormente y que funcionaron como un antecedente de vinculación de estas dos generaciones en el plano de la organización colectiva) también fueron evocadas con recurrencia durante el proceso que nos encontramos narrando.

El rol central que tomó durante estos procesos la evocación de momentos significativos en la historia de la organización colectiva y la construcción de espacios de trabajo para el teatro local no sólo puede ser entendido por su sentido práctico, el de ofrecer modelos para el diseño de nuevas políticas culturales y permitir la evaluación de posibles formas de gestión e implementación de las mismas, sino también por su sentido simbólico, al contribuir al objetivo de revitalizar o de volver a armar una comunidad teatral local.

Según el antropólogo James Brow, la conformación de una comunidad implica el desarrollo de un sentido de pertenencia que se asocia "tanto a un sentimiento de solidaridad como a una comprensión de la identidad compartida" (1990, p. 1). El autor postula que este sentido de pertenencia suele ser fomentado al ponerse en relación con un pasado común,

18 Actor de 62 años. Entrevista realizada en el contexto de mi investigación de doctorado, en abril de 2014.

Un desarrollo más extenso de esta entrevista junto con un análisis de lo acontecido durante la posdictadura en el campo teatral platense puede encontrarse en el capítulo 5 de mi Tesis Doctoral (del Mármol, 2016).

de modo que la apelación a historias compartidas incrementa el sentido de identidad y fortifica la solidaridad. El proceso de formación de una comunidad requiere entonces la producción de un relato que narre esta historia compartida, un relato que no se construye de una vez y para siempre, sino mediante un proceso activo. En este sentido, podríamos vincular la evocación de momentos relevantes para la organización colectiva y para la consecución y defensa de espacios laborales que se dio a lo largo de los encuentros que estuvimos acompañando, con la búsqueda de este colectivo de volver a organizarse como comunidad teatral.

Llegado este punto, y retomando otra de las preocupaciones que resultó recurrente a lo largo del proceso que nos encontramos analizando, cabe dedicar algunas páginas a la pregunta por el alcance de esta comunidad o, dicho de otro modo, a la pregunta acerca de los modos en los que diferentes grupos de teatristas participaron (o no) de estos procesos y reflexionar sobre los posibles sentidos de esta participación.

Los Sí y Los No de la Participación

Sin dudas, la posibilidad de volver a encontrarse, entablar un diálogo con el municipio, conseguir la implementación de un ciclo de teatro, sostener espacios de reuniones a lo largo de todo el año y volver a construir una agenda compartida fue un conjunto de logros muy significativo tanto para quienes impulsaron como para quienes acompañaron desde diferentes posiciones los procesos que nos encontramos narrando. Sin embargo, especialmente para el grupo más activo, la preocupación por lograr una mayor participación fue constante.

Una primera dimensión que resultó evidente al ponderar la participación tuvo que ver con las edades de lxs involucradxs. En las primeras reuniones, la presencia de teatristas de menos de cuarenta años fue prácticamente nula. Esta ausencia podría deberse a una falla en la comunicación intergeneracional (teniendo en cuenta que quienes motorizaron inicialmente estos procesos fueron teatristas mayores de cincuenta años) o a una falta de interés de las generaciones más jóvenes en participar de este tipo de iniciativas.

Siendo que conocía a algunas actrices de menor edad, con las que había compartido otras instancias de trabajo de campo, que no habían estado presentes en estas primeras reuniones, les pregunté directamente si se habían enterado de la iniciativa y si les resultaba convocante. También conversé con personas de más edad que tampoco estaban participando activamente. Las respuestas más frecuentes refirieron a cierto descrédito con relación a la posibilidad de lograr una política estatal que redunde en buenas condiciones de trabajo y que sea accesible a todo el colectivo. Mencionaban especialmente el caso de la Comedia Provincial en la que los contratos son buenos, pero "hay como la sensación de cierto acomodo o como que la selección se hace sólo por contactos"¹⁹ y las malas experiencias con las últimas gestiones municipales que ofrecían arreglos muy desventajosos e incumplían los pagos:

...nosotros siempre es como que nos atrincheramos en lo independiente ¿viste? seguramente vinculado también a la falta de política pública y de política estatal municipal o provincial que esté habilitando espacios de laburo o de presupuesto o demás. (...) Pero está buenísimo que se active y para moverlo. Si es que realmente se consolida como un espacio democrático y de posibilidad para los muchos. (Actriz de 31 años. Abril de 2024.)

El testimonio de esta actriz sintetiza la percepción de varias de las personas con las que conversé y que eligieron no participar de modo activo y, a su vez, las inquietudes de muchxs de quienes sí se involucraron: la preocupación por la transparencia de los mecanismos de selección de los elencos y las propuestas, el interés de que los espacios de trabajo que se consigan sean accesibles para la mayor cantidad de grupos y de artistas que sea posible, y la identificación con el modo de producción independiente.

Respecto de este último punto, la identificación con "lo independiente", es interesante observar que si bien se trata de un rasgo compartido por la mayor parte del campo teatral local, la joven entrevistada reali-

19 Actriz de 31 años. Abril de 2024.

za una distinción generacional entre los teatristas de mayor edad, que tuvieron la posibilidad de trabajar en espacios estatales con arreglos artísticos y económicos interesantes, y la cohorte a la que ella pertenece que, al no haber transitado ese tipo de experiencias laborales, tiene menos expectativas sobre los puestos de trabajo que puedan abrirse en el sector municipal y encuentra en la producción independiente la única posibilidad de desarrollar la actividad. "Lo independiente" aparece así, no sólo como una tradición heredada de tiempos anteriores sino también como un significante que es reapropiado por las generaciones más jóvenes, que no transitaron experiencias de trabajo en otros contextos, con mejores condiciones laborales y que, por eso mismo, tienen, quizás, una mayor resistencia a percibir las como un horizonte a partir del cual configurar una demanda.

Es interesante que, si bien la participación de jóvenes siempre fue minoritaria, con el correr de las acciones dejó de ser nula. Por ejemplo, luego de lanzarse la convocatoria para el ciclo Teatro de Aquí y al anunciarse que se realizaría una reunión de la Mesa Técnica dedicada a elaborar una convocatoria para cubrir la programación de las vacaciones de invierno, un conjunto de jóvenes que se dedicaban a la realización de espectáculos infantiles se presentó en dicha reunión y a partir de ese momento mantuvo una participación relativamente activa en algunos de los intercambios de grupo. Esto da cuenta de que la realización de acciones concretas, es decir, la evidencia de que es posible reactivar ciertos espacios de trabajo, puede resultar un estímulo para la implicación de algunos sectores que se han visto marginados de este tipo de oportunidades en otros momentos de su trayectoria.

Ahora bien, aunque a primera vista la participación en los procesos que nos encontramos describiendo pueda aparentar un carácter parcial, esta apreciación se relativiza si se tienen en cuenta las distintas modalidades en las que puede darse la implicación. Por ejemplo, aunque el número de asistentes a las reuniones no superó las treinta personas, este número se incrementa, como señalamos anteriormente, si tenemos en cuenta las interacciones en el grupo de *WhatsApp* y el acceso a las minutas. Por otra parte, aunque este grupo resultara, de igual modo, minoritario frente al

número total de personas que participan del hacer teatral local,²⁰ el conjunto se amplía si tenemos en cuenta los 77 grupos que presentaron sus propuestas para Teatro de Acá, a los que se suman unas 60 propuestas inscriptas para la programación de Modo Vacaciones, lo que pone en evidencia que estas convocatorias circularon ampliamente en el campo teatral local e interpelaron a un número importante de sus participantes. Lo mismo ocurre con la concurrencia a las funciones del ciclo, que reunían un número significativo de teatristas que asistían a ver a sus compañerxs y a apoyar el espacio conseguido mediante la organización colectiva.

En trabajos anteriores (del Mármol y Díaz, 2020 y 2022) analizamos algunos procesos ligados a la organización colectiva del sector teatral platense a partir de un conjunto de rasgos que vuelven compleja su caracterización. Planteamos que, aunque este colectivo se encuentra atravesado por vínculos de colaboración y reciprocidad que dan sostén material y afectivo a la creación de muchos proyectos artísticos (Lopez, 2015; del Mármol, 2016 y 2020), e incluso cuando existen en su historia numerosos antecedentes de organización y resistencia política, los lazos que articulan a estxs artistas en tanto trabajadorxs son más endebles. Encontramos que, aunque dichos antecedentes de organización permiten a este conjunto reunirse rápidamente en momentos de crisis políticas, sociales y/o económicas, y que las iniciativas que se convocan logran en sus inicios una respuesta importante y despliegan altos niveles de energía en sus acciones, suele ocurrir que, poco tiempo después, su impulso quede a cargo de un conjunto pequeño de participantes y, en varios casos, las agrupaciones terminen quedando inactivas. No obstante, sí encontramos una continuidad en muchos de los reclamos, que persisten de manera estable a través de los años en busca de una mayor cantidad de espacios de trabajo para lxs artistas locales, así como en las alianzas que se establecen entre una iniciativa de organización y la siguiente. Como si la organización pasara por períodos de latencia, pero ante nuevas si-

20 Si bien no existen registros certeros de la cantidad de artistas, obras, espacios y eventos que componen el campo teatral platense, a partir de los relevamientos realizados desde el Grupo de Estudio sobre Trabajo Artístico y Políticas Culturales en La Plata (IdIHCS, UNLP/CONICET) estimamos que en los últimos cinco años unos 800 actores y actrices se desempeñaron en obras producidas localmente.

tuaciones de crisis (u oportunidad), los lazos construidos en instancias anteriores tuvieran la potencialidad de activarse nuevamente. A su vez, si bien la participación directa varía con el correr del tiempo y las agrupaciones, siempre existe un conjunto más amplio de artistas que apoyan y acompañan las propuestas.

Entendemos que estas mismas complejidades, que nos resultaron significativas para el análisis de procesos de organización anteriores, también se ponen en juego en el caso actual. No obstante, y teniendo en cuenta los rasgos con los que hemos caracterizado aquellas iniciativas, coincidimos con algunas de sus protagonistas en identificar, en este proceso, singularidades vinculadas al carácter sostenido de las acciones y a las conquistas producidas:

Fue importante lo que pasó este año porque hacía mucho que el sector teatral no se organizaba. Hubo experiencias como el TOC en 2015, PAEA o la actividad de la Red Multicultural en pandemia, pero fueron más transversales y estuvieron acotadas a un período de tiempo y a situaciones particulares. El proceso de este año fue significativo porque se sostuvo en el tiempo, fue sistemático y se lograron varias cosas concretas: el ciclo Teatro de Acá, sostener la Delegación, el nombramiento de un coordinador que es del palo y la perspectiva de seguir trabajando en diálogo con la Secretaría. (Actriz y gestora platense de 40 años. Febrero de 2025.)

A Modo de Cierre

En línea con lo que enuncia el testimonio anterior, encontramos que los procesos que relatamos a lo largo del presente artículo resultan significativos por varios motivos. Porque promovieron instancias que volvieron a poner en diálogo a una comunidad teatral que se percibía bastante desarticulada: desde los intercambios en el grupo de *WhatsApp* hasta los encuentros en las funciones del ciclo Teatro de Acá o la colaboración en la difusión de las funciones. Aceptaron la comunicación dentro del colectivo

y promovieron discusiones que permitieron volver a pensar una agenda y actualizar acuerdos (y discrepancias) en diálogo con las coyunturas. También pusieron en evidencia las limitaciones en la comunicación y los desafíos en este sentido. Alertando, por ejemplo, sobre la necesidad de generar más vínculos intergeneracionales.

Adicionalmente, en un momento de avance de la derecha y de un discurso que busca deslegitimar el rol del Estado y de la política, los procesos que analizamos dan cuenta de una apuesta que busca ponerlos en valor y abonar a la construcción de nuevos sentidos respecto del Estado y el rol de la ciudadanía en la elaboración de política pública. A su vez, funcionan como una oportunidad de construir para las generaciones más jóvenes (aquellas que iniciaron su actividad profesional con un gobierno municipal que se cerró al diálogo con los colectivos de artistas y una Comedia Municipal precarizada y luego desarticulada) otras imágenes sobre la potencialidad de la política teatral municipal, dando cuenta de la posibilidad de que esta se desarrolle en diálogo con la comunidad y promueva el trabajo de sus hacedores, habilitando la discusión sobre las condiciones en las que se ejerce este trabajo.

Finalmente, creo que el análisis de este tipo de procesos resultan también valiosos para el campo de los estudios sociales sobre el arte, ya que dan cuenta de los modos en los que la dimensión política atraviesa la actividad cultural y permiten indagar las posibilidades y las limitaciones de los vínculos entre artistas y agentes estatales, las virtudes y las dificultades de la construcción participativa de políticas culturales y continuar dando cuenta de las fortalezas y las complejidades de los procesos de organización y acción colectiva de artistas y trabajadores culturales.

Referencias Bibliográficas

- Abad, S. y Cantarelli, M. (2010). *Habitar el Estado. Pensamiento estatal en tiempos a-estatales*. Hydra.
- Brow, J. (1990). Notes on Community. Hegemony and Uses of the Past. *Anthropological Quarterly*, 63 1. Pp 1-7. Traducción de la cátedra de Etnolingüística. FFyL, UBA.
- Cerdeira, M. (2024). La creación del Centro Cultural de Comodoro Rivadavia (2001-2011). Tensiones entre procesos de democracia participativa y democratización cultural. *Actas de las XII Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, FaHCE, UNLP <https://congresos.fahce.unlp.edu.ar/jornadassociologia/xii-jornadas/actas/ponencia-240719115510728901>
- del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis Doctoral en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62530>
- del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, n° 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950>
- del Mármol, M. Magri, G. y Sáez, M. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Asoc. Cult. Cancro, Universidad de Granada, España. n°20, pp. 44-64. <https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/>
- del Mármol, M. y Díaz, J. (2020). Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia. *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*. Vol. 6, N°2, diciembre 2020, pp. 1-30. <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1957>

- del Mármol, M. y Díaz, J. (2022). Trabajo artístico y pandemia. Estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante 2020 y 2021. *Trabajo y Sociedad*. Instituto de Estudios para el Desarrollo Social (Unse-Indes-Conicet), pp 119-124. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/152079>
- del Mármol, M. y Sáez, M. (2024). Trabajo artístico y políticas culturales en La Plata: un estado de situación. 3º JOAE-IHAAA. *Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. FDA-UNLP. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/174361>
- Fernández, C. (2022). La política pública cultural de la ciudad de La Plata. Análisis de los últimos doce años (2007-2019). En Bergé y Zuccaro, *Cultura independiente La Plata. Emergencias y divergencias en la ciudad imaginada*. RGC Ediciones, Buenos Aires.
- Fukelman, M. C.; López Galarza, C. y Trípodí, M. (2016). Las coordinadoras de centros culturales autogestivos en La Plata: organización, acciones y posibilidades. *Actas VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, UNLP. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135998>
- López, M. (2015). Gestionar espacios, asociar prácticas y apuestas, potenciar políticas estéticas. Apuntes para reflexionar sobre las escenas culturales. En López Betancourt [et al.] (Comp.) *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras*. La Plata. Club Hem Editores.
- Pesco, P. (2019). *Redes de Espacios Culturales de La Plata. Recorrido Histórico 2015-2018*. Ed. Seguir Viaje. La Plata. <https://drive.google.com/file/d/1COXwZmJEdUImSTtmG6kuRa-W5r9P7r6F/view?usp=sharing>
- Rockwell, E. (2011). *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Paidós.
- Sánchez Salinas, R. (2021). Políticas culturales y organizaciones comunitarias. Reflexiones a partir de la disputa por la gestión participativa de un espacio teatral. *Revista PUBLICAR-En Antropología y*

- Ciencias Sociales*, año XIX, n° XXXI, pp. 123-142. <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/263>
- Saponara Spinetta, V. (2023). *Rock conurbano. Etnografía en un mundo autogestionado*. Buenos Aires. Grupo Editor Universitario.
- Scheper Hughes, N. (1995). The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology. *Current Anthropology*, Vol. 36, n° 3 (Jun., 1995), pp. 409-440. <https://www.unl.edu/rhames/courses/current/hughes.pdf>
- Seman, P. (2023). *Está entre nosotros. ¿De dónde sale y hasta dónde puede llegar la extrema derecha que no vimos venir? Siglo XXI*.
- Valente, A. (2019). Tejer redes. Experiencias de coordinación entre espacios culturales autogestionados de la ciudad de La Plata, Argentina. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, Vol. 6, N° 2, pp. 46-64. <https://doi.org/10.4995/cs.2019.12454>



***Convocatoria para Revista Interdisciplinaria
de Estudios Sociales N° 31***

La **Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales** convoca artículos para su **dossier**:

“Conflictos, guerras, imperialismo y dependencia en el mundo contemporáneo”

Notas para los/las autores/as

Se reciben trabajos en español y portugués para dossier y de flujo continuo.

Los artículos propuestos para el dossier de la presente convocatoria deben ser enviados antes del **31 de marzo de 2025** a la siguiente dirección de correo electrónico: **revistainterdisciplinaria@gmail.com**

Los artículos propuestos para ser evaluados en la *Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales* deben ser originales, no haber sido publicados previamente en ninguna versión y no estar propuestos simultáneamente para este fin en otra revista.

Los originales serán sometidos a un proceso editorial que se desarrollará en varias fases. En primer lugar, los artículos recibidos serán objeto de una evaluación preliminar por parte de los miembros del Comité Editorial y la Directora, quienes determinarán la pertinencia de la publicación. Una vez establecido que el artículo cumple con los requisitos temáticos, además de los requisitos formales indicados en estas instrucciones, será enviado a pares académicos externos, quienes determinarán en forma anónima: a) publicar sin cambios, b) publicar cuando se hayan cumplido correcciones menores, c) publicar una vez que se haya efectuado una revisión de fondo y d) rechazar. En caso de

discrepancia entre ambos resultados, el texto será enviado a un tercer árbitro, cuya decisión definirá la publicación. Los resultados del proceso de dictamen académico serán inapelables en todos los casos.

Normas editoriales para autores/as:

Las normas de esta publicación se basan en Normas APA 2020 (Séptima Edición).

1. Junto con el archivo Word de trabajo, el/la autor/a o los/las autores/as debe adjuntar un Currículum Vitae abreviado de cada autor/a de no más de 500 palabras (en archivo aparte).

El archivo del trabajo debe incluir un resumen de 100 palabras y tres palabras claves, en español y en un segundo idioma (inglés, francés o portugués). El resumen se iniciará sin sangría en el primer renglón.

El trabajo deberá incluir nombre de autor/a o autores/as debajo del título del trabajo e indicar pertenencia institucional sin utilizar siglas y correo electrónico en nota al pie con asterisco.

La extensión de los trabajos: máximo 25 carillas en Tamaño A4, en tipografía Times New Roman, Tamaño 12, con interlineado doble incluyendo citas y bibliografía.

El tamaño de los márgenes debe ser Normal: 2,54 cm (1 pulgada) en todos sus lados (superior, inferior, izquierdo y derecho).

2. **Fuente y títulos.** Usar un solo tipo de fuente para todo el texto (títulos, subtítulos, citas, notas y epígrafes). Los párrafos se iniciarán con una sangría de 1,27 cm (media pulgada). No debe adicionarse espacios entre párrafos. Usar negrita y cursiva según el nivel de título; evitar subrayados. Los títulos no deben numerarse. Los títulos y subtítulos deben tener interlineado doble; evitar

dejar líneas en blanco por encima y por debajo de ellos, incluso al final de una página. Ajustar los títulos a los siguientes niveles:

Nivel 1: (título del trabajo) cada palabra iniciando en mayúsculas, en negrita, centralizado, sin subrayar, sin punto final. Ej:

Título del Artículo

Nivel 2: Cada palabra iniciando en mayúsculas, negrita, margen izquierdo, sin sangría, sin punto final. Ej.:

Sección de Títulos y Subtítulos

Nivel 3: Cada palabra iniciando en mayúsculas, negrita, margen izquierdo, cursiva, sin sangría, sin punto final. Ej.:

Subsección de Títulos y Subtítulos

Nivel 4: Cada palabra iniciando en mayúsculas, margen izquierdo, sangría de 1,27 cm (media pulgada), negrita, con punto final. Ej.:

Sub-Subsección.

- 3. Citas.** Citas. Las citas textuales de menos de 40 palabras deben ir entre comillas, sin cursiva, y se incluyen en el cuerpo del texto. Las transcripciones en bloque (de más de 40 palabras) irán en párrafo aparte, con sangría de 1,27 cm (media pulgada) en todo su margen izquierdo, sin comillas de apertura y cierre, en cuerpo 12 Times New Roman, con interlineado doble. Si la cita incluye más de un párrafo iniciar el segundo y los sucesivos con sangría adicional de 1,27 cm (media pulgada). Al finalizar la cita indicar la fuente y el número de página. Lo mismo se debe hacer en el caso de las entrevistas o fuentes documentales que se citen en el cuerpo del texto. Cuando se agregue algún comentario a la entrevista este

debe ser puesto entre corchetes. Por ejemplo: “[ese día] fuimos a la marcha”. En caso de fragmentar la entrevista usar paréntesis (...).

4. **Referencias bibliográficas dentro del texto.** Las referencias bibliográficas dentro del texto se harán entre paréntesis, apellido del autor, año de edición, el número de página o páginas. Por ejemplo, (Eco, 1995, p. 52). Se citan hasta dos autores, si son más de dos se cita el primer autor y se agrega et al. Por ejemplo, (Mases et al. 1998). Autores diferentes citados en un mismo paréntesis deben ordenarse alfabéticamente y no cronológicamente (Ej.: (Bourdieu, 1980; Foucault, 1975).
5. **Referencias bibliográficas completas.** Referencias bibliográficas completas. Todas las referencias bibliográficas citadas en el texto principal o en las notas deben incluirse al final del trabajo en orden alfabético por apellido de los autores. El título Referencias debe ir centrado, en negrita e iniciar en una nueva página. La lista de referencias debe tener sangría francesa de 1,27 cm (media pulgada). Si hay varios trabajos de un mismo autor publicados en el mismo año, la distinción entre ellos se hará utilizando letras. Ejemplo: (Fairclough, 2000a; Fairclough, 2000b). Si el autor lo considera importante el año de la edición original debe ir entre corchetes. Ejemplo: (Fairclough, 2000 [1992]).

Libros: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Año de edición (entre paréntesis). c) Título de la obra en letra cursiva. d) Casa editorial. Todos estos datos deben separarse entre sí por puntos.

Ejemplo:

Nacuzzi, L. (2010). *Principios básicos de entrenamiento en la investigación: la tesis de licenciatura*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Observación: para versiones en línea agregar al final de la cita el DOI o url.

Capítulos de libros: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra y minúscula. b) Año de edición (entre paréntesis). c) Título del capítulo. d) Agregar “en” e inicial y apellido del/ los editores/es del libro. e) Título de la obra en letra cursiva. f) Páginas que abarca el capítulo entre paréntesis, antes agregar “pp.”. g) Casa editorial.

Ejemplo:

Díaz, E. (1997). Corrientes epistemológicas contemporáneas. En E. Díaz (Ed.), *Metodología de las ciencias sociales* (pp.117-134). Biblos.

Observación: para versiones en línea agregar al final de la cita el DOI o url.

Artículos: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Año de edición (entre paréntesis). c) Título del artículo en letra normal y minúscula. d) Nombre de la revista o publicación que lo incluye (en letra cursiva). e) Lugar de edición. f) Tomo, volumen, (número entre paréntesis), número de páginas que abarca el artículo separado por guiones sin agregar “pp.”.

Ejemplo:

Peña Ramos, J. (2013). *Indignación en Andalucía: origen y andadura inicial del movimiento 15-M. Si somos americanos*. Revista de Estudios Transfronterizos. Santiago, XIII (2), 15-32.

Observación: para versiones en línea agregar al final de la cita el DOI o url.

Páginas web: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Año de edición (entre paréntesis). c) Título del archivo o texto en cursiva. d) url.

De un organismo: a) Nombre completo de la organización sin abreviaturas. b) Proporcionar una fecha específica. c) Título del archivo o texto en cursiva. d) url.

Ejemplo:

Ministerio de ambiente y desarrollo sostenible. (s/f). *Deforestación de los bosques nativos en Argentina: causas, impactos y alternativas*. <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/ciam/deforestacion>

Página web sin fecha: a) Nombre completo de la página. b) (s/f). c) Título del archivo o texto en cursiva. d) url.

Ejemplo:

Fondo Nacional del Ahorro. (s.f.). *Cancelación de hipoteca*. <https://www.fna.gov.co/vivienda/tramites-especiales/cancelacion-de-hipoteca>

Documentos de archivos y colecciones

Documento de una colección de un museo o biblioteca: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Fecha y año de edición (entre paréntesis). c) Título del archivo o texto entre corchetes. d) Referencia del Nombre de Colección, e) Nombre del museo.

Ejemplo:

Vergara de Fraser, P. (20 de diciembre de 1862). [Carta a su esposo el coronel Santiago Fraser]. Documentos históricos (Reg. 6096), Museo Nacional de Colombia.

Documento de una colección privada: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Fecha y año de edición (entre paréntesis). c) Título del archivo o texto entre corchetes. d) Referencia de la posesión.

Ejemplo:

Peñalosa, H. (12 de febrero 1983). [Carta a Mao Tse Tung (J. Rodríguez, trad.)]. Copia en posesión de Antanas Mockus.

Artículo de periódico o revista en colección personal: a) Título del archivo o texto. b) Fecha y año de edición (entre paréntesis). c) Referencia del Nombre de Colección, d) Referencia de la posesión.

Ejemplo:

El viernes de tragedia de México. (22 de enero de 1985). [Recorte de un periódico no identificado de Guadalajara, México]. Copia en posesión del autor.

Entrevista grabada y disponible en un archivo: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Fecha y año de edición (entre paréntesis). c) Entrevista realizada por “Iniciales y apellido”. d) soporte de la grabación entre corchetes. e) Referencia. e) Nombre del Museo.

Ejemplo:

Cano, E. B. (10 de julio de 1983). Entrevista realizada por A. B. Castillo [Grabación en cinta]. Proyecto de Historia Oral del Presidente. Museo Nacional de México.

Diarios o artículo periodístico: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Fecha de publicación del artículo. c) Título del artículo en letra normal y minúscula. d) Nombre del diario que lo incluye en letra cursiva. Todos estos datos deben separarse entre sí por puntos.

Ejemplo:

Blanco, J. (9 de octubre de 2020). Tasas. El BCRA busca bajar su déficit y recorta a los bancos el rendimiento de las Leliq. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/economia/el-bcra-hace-sintonia-fina-tasas-sin-nid2473965>.

Observación: agregar url para periódicos en línea.

Tesis y tesinas: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Año (entre paréntesis). c) Título de la obra en letra cursiva. d) Grados académicos entre paréntesis. e) Facultad. Todos estos datos deben separarse entre sí por puntos.

Ejemplo:

Giménez, P. (2015). *Las relaciones políticas y económicas entre Brasil y Argentina: 1989-2011*. (Tesis para optar por el grado de licenciado en Relaciones Internacionales). Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Universidad de Rosario.

Ponencias: a) Apellido e inicial del nombre del autor en letra normal y minúscula. b) Fecha de realización. c) Título del artículo en

letra normal, minúscula y en cursiva. d) Nombre del evento, e) sede, ciudad y país de realización.

Ejemplo:

Giménez, P. (28-30 de noviembre de 2014). *Las relaciones políticas y económicas entre Brasil y Argentina durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999)*. III Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos: “Movimientos Sociales, Estados y Partidos en América Latina: (re)configuraciones institucionales, experiencias de organización y resistencia”, Facultad de Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

- 6. Entrevistas o comunicaciones personales:** en el cuerpo del texto poner entre paréntesis y separado por comas a) “entrevista con” o “comunicación personal con” nombre de la persona entrevistada, seudónimo o sigla, b) dato personal del entrevistado (edad, profesión o dato relevante para el trabajo), c) lugar y fecha de realización de la entrevista.

Ejemplo: (entrevista con Juan Pérez, jubilado, Buenos Aires, 25 de abril de 2013).

- 7. Notas:** Las notas deben ubicarse a pie de página, con números correlativos. En tipo de letra Times New Roman, tamaño 10, interlineado sencillo

Ejemplo: (entrevista con Juan Pérez, jubilado, Buenos Aires, 25 de abril de 2013).

- 8. Siglas:** Deben escribirse en mayúsculas y al mencionarlas por primera vez en el texto ponerlas en su versión completa entre guiones o paréntesis.

9. **Tablas:** Deben enviarse en Excel en archivo aparte. En el cuerpo del texto se debe indicar el lugar sugerido para insertarla de la siguiente manera: número de tabla y en renglón aparte nombre de la tabla. El nombre debe ser breve y descriptivo. Se escribe en cursiva. Las notas se escriben al final de la tabla en tipografía Times New Roman, 10 puntos. Si se toma de otro autor se debe agregar el autor original.

Ejemplo:

Tabla 1.

Título de la tabla

10. **Imágenes, figuras y gráficos:** Deben enviarse en archivo aparte: las figuras e imágenes en tamaño original y los gráficos en Excel. En el cuerpo del texto debe indicarse el lugar sugerido para insertarlas de la siguiente manera: número de la figura en cursiva seguido por el nombre en tipografía Times New Roman, 10 puntos. Figuras, imágenes y gráficos deben numerarse de manera correlativa como figuras.

Ejemplo:

Figura 1. Nombre de la figura.

**AQUELLOS TRABAJOS QUE NO CUMPLAN CON ESTE FORMATO
NO SERÁN RECIBIDOS.**



***Convocatória para a Revista Interdisciplinaria
de Estudios Sociales Nº 31***

A **Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales** convoca artigos para seu **dossiê**:

“Conflitos, Guerras, Imperialismo e Dependência no Mundo Contemporâneo”

Notas para os/as autores/as

Se aceitam trabalhos em espanhol e português para dossiê e de fluxo contínuo.

Os artigos propostos para o dossiê da presente convocatória devem ser enviados antes do **31 de Março de 2025** à seguinte correio electrónico: **revistainterdisciplinaria@gmail.com**

Os artigos propostos para ser avaliados na Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales devem ser **originais**, não ter sido publicados previamente em versão nenhuma e não estar simultaneamente propostos para tal finalidade em outra revista.

Os originais serão sometidos a um processo editorial que se desenvolvera em várias fases. Em primeiro lugar, os artigos recebidos serão submetidos a uma avaliação preliminar pelos membros do Comitê Editorial e pela Diretora, que determinarão a relevância da publicação. Uma vez estabelecido que o artigo atende aos requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados nestas instruções, será enviado para pares académicos externos que determinarão anonimamente: a) publicar sem alterações, b) publicar quando correções menores tiverem sido atendidas, c) publicar uma vez que uma revisão substantiva tenha sido realizada e d) rejeitar. Em caso de discrepância

entre os dois resultados, o texto será enviado a um terceiro árbitro, cuja decisão definirá a publicação. Os resultados do processo de opinião acadêmica serão inapeláveis em todos os casos.

Normas para os/as autores/autoras:

As normas de esta publicação baseiam-se nas Normas APA 2020 (Sétima Edição).

1. Junto com o arquivo Word do escrito, o/a autor/a ou os/as autores/as deve anexar um Curriculum Vitae abreviado de cada autor/a de até 500 palavras (em outro arquivo).

O arquivo com o artigo deve incluir um resumo de até de 100 palavras e três palavras chaves, em espanhol e em uma segunda língua (inglês, francês ou português). O resumo iniciará se sem recuo na primeira linha.

O documento deverá incluir nome do autor/a ou autores/as abaixo do título do artigo e indicar pertença institucional sem siglas e correio eletrônico em nota de rodapé com asterisco.

A extensão dos artigos: até 8000 palavras, em tamanho A4, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com espaçamento duplo incluindo citações e bibliografia.

O tamanho das margens deve ser Normal: 2,54 cm (1 polegada) em todos seus lados (superior, inferior, esquerdo e direito).

2. **Fontes e títulos.** Usar um solo tipo de fonte para todo o texto (títulos, subtítulos, citações, notas e epígrafes). Os parágrafos se iniciarão com um recuo de 1,27 cm (média polegada). não devem adicionar espaços entre parágrafos. Usar negrito e itálico segundo o nível de título; evitar sublinhados. Os títulos não devem ser numerados. Os títulos e subtítulos devem ter espaçamento duplo;

não deixar linhas em branco por cima e de baixo de eles, incluso ao final de uma página. Ajustar os títulos aos seguintes níveis:

Nível 1: (título do artigo) cada palavra iniciando em maiúsculas, em negrito, centralizado, sem sublinhar, sem ponto final. Ex.:

Título do Artigo

Nível 2: Cada palavra iniciando em maiúsculas, negrito, margem esquerdo, sem recuo, sem ponto final. Ex.:

Seção de Títulos e Subtítulos

Nível 3: Cada palavra iniciando em maiúsculas, negrito, margem esquerdo, cursiva, sem récuo, sem ponto final. Ex.:

Subseção de Títulos e Subtítulos

Nível 4: Cada palavra iniciando em maiúsculas, margem esquerdo, recuo de 1,27 cm (média polegada), negrito, com ponto final. Ex.:

Subseção.

- 3. Citações.** As citações textuais de menos de 40 palavras devem ir entre aspas, sem itálico, e se incluem no corpo do texto. As transcrições em bloco (mais de 40 palavras) irão em parágrafo diferente, com recuo de 1,27 cm (média polegada) em toda sua margem esquerda, sem aspas de abertura e fechamento, em fonte 12 Times New Roman, com entrelinhado duplo. Se a citação incluir um parágrafo a mais, iniciar no segundo e os consecutivos com recuo adicional de 1,27 cm (média polegada). Ao finalizar a citação indicar a fonte e o número de página. O mesmo deve se fazer no caso das entrevistas ou fontes documentais que se citem no corpo do texto. Quando se agregar algum comentário à entrevista este

deve ser escrito entre colchetes. Por exemplo: “[ese día] fuimos a la marcha”. No caso de fragmentar a entrevista usar parêntesis (...).

4. **Referências bibliográficas dentro do texto.** As referências bibliográficas dentro do texto escrever-se-ão entre parêntesis, sobrenome do autor, ano de edição, o número de página ou páginas. Por exemplo (Eco, 1995, p. 52). Citam-se até dois autores e se são mais de dois, se cita o primeiro autor e se escreve et al. Por exemplo (Mases et al. 1998). Autores diferentes citados em um mesmo parêntesis devem ordenar-se alfabeticamente e não cronologicamente (Ex.: (Bourdieu, 1980; Foucault, 1975).

5. **Referências bibliográficas completas.** Todas as referências bibliográficas citadas no texto principal ou nas notas devem incluir-se ao final do artigo em ordem alfabética segundo o sobrenome dos autores. O título Referências deve ir centrado, em negrito e iniciar em uma nova página. A lista de referências deve ter o recuo francês de 1,27 cm (média polegada). Se tiver vários escritos de um mesmo autor publicados no mesmo ano, a distinção entre eles se realizará utilizando letras. Exemplo: (Fairclough, 2000a; Fairclough, 2000b). Se o autor o considera importante, o ano da edição original deve ir entre colchetes. Exemplo: (Fairclough, 2000 [1992]).

Livros: a) Sobrenome e inicial do nome do autor em letra normal e minúscula. b) Ano de edição (entre parêntesis). c) Título da obra em itálico. d) Casa editorial. Todos estes dados devem-se separar entre si por pontos.

Exemplo:

Nacuzzi, L. (2010). *Principios básicos de entrenamiento en la investigación: la tesis de licenciatura*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Observação: para versões em linha incluir ao final da citação o DOI o url.

Capítulos de livros: a) Sobrenome e inicial do nome do autor em letra normal e minúscula. b) Ano de edição (entre parêntesis). c) Título do capítulo. d) Incluir “em” e inicial e sobrenome do/s editor/es do livro. e) Título da obra em itálico. f) Páginas que abarca o capítulo entre parêntesis, antes incluir “pp.”. g) Casa editorial.

Exemplo:

Díaz, E. (1997). Corrientes epistemológicas contemporáneas. En E. Díaz (Ed.), *Metodología de las ciencias sociales* (pp.117-134). Biblos.

Observação: para versões em linha incluir ao final da citação o DOI ou url.

Artículos: a) Sobrenome e inicial do nome do em letra normal e minúscula. b) Ano de edição (entre parêntesis). c) Título do artigo em letra normal e minúscula. d) Nome da revista ou publicação que o inclui (em itálico). e) Lugar de edição. f) Tomo, volume (número entre parêntesis), número de páginas que abarca o artículo separado por hifens sem incluir “pp.”.

Exemplo:

Peña Ramos, J. (2013). *Indignación en Andalucía: origen y andadura inicial del movimiento 15-M*. Si somos americanos. Revista de Estudios Transfronterizos. Santiago XIII (2), 15-32.

Observação: para versões em linha incluir ao final da citação o DOI ou url.

Páginas web de um organismo: a) Nome completo da organização sem abreviações. b) Disponibilizar uma data específica. c) Título do arquivo ou o texto em itálico. d) url.

Exemplo:

Ministerio de ambiente y desarrollo sostenible. (s/f). *Deforestación de los bosques nativos en Argentina: causas, impactos y alternativas*. <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/ciam/deforestacion>

Jornal ou artigo jornalístico: a) Sobrenome e inicial do nome do autor em letra normal e minúscula. b) Data de publicação do artigo. c) Título do artigo em letra normal e minúscula. d) Nome do jornal que o inclui em itálico. Todos estes dados devem separar se entre si por pontos.

Exemplo:

Blanco, J. (9 de octubre de 2020). Tasas. El BCRA busca bajar su déficit y recorta a los bancos el rendimiento de las Leliq. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/economia/el-bcra-hace-sintonia-fina-tasas-sin-nid2473965>

Observação: incluir url para jornais em línea.

Teses e dissertações: a) Sobrenome e inicial do nome do autor em letra normal e minúscula. b) Ano (entre parêntesis). c) Título da obra em itálico. d) Nível acadêmico entre parêntesis. e) Faculdade ou universidade. Todos estes dados devem separar-se entre si por pontos.

Exemplo:

Giménez, P. (2015). *Las relaciones políticas y económicas entre Brasil y Argentina: 1989-2011*. (Tese/Dissertação para optar pelo grau de Bacharel em Relações Internacionais). Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Universidad de Rosario.

Trabalhos apresentados em congressos: a) Sobrenome e inicial do nome do autor em letra normal e minúscula. b) Data de realização. c) Título do artigo em letra normal, minúscula e em itálico. d) Nome do evento, e) sede, cidade e o país de realização.

Exemplo:

Giménez, P. (28-30 de novembro de 2014). *Las relaciones políticas y económicas entre Brasil y Argentina durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999)*. III Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos: “Movimientos Sociales, Estados y Partidos en América Latina: (re)configuraciones institucionales, experiencias de organización y resistencia”, Facultad de Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

6. **Entrevistas ou comunicações pessoais:** no corpo do texto por entre parêntesis e separado por vírgulas a) “entrevista com” o “comunicação pessoal com” nome da pessoa entrevistada, pseudônimo ou sigla, b) dado pessoal do entrevistado (idade, profissão ou dado relevante para o artigo), c) lugar e data realização da entrevista.

Exemplo: (entrevista com Juan Pérez, aposentado, Buenos Aires, 25 de abril de 2013).

7. **Notas:** As notas devem colocadas em nota de rodapé, com números correlativos. Em fonte Times New Roman, tamanho 10, espaçamento simples.
8. **Siglas:** Devem-se escrever em maiúsculas e quando são mencionadas pela primeira vez no texto situá-las em sua versão completa entre hifens ou parêntesis.
9. **Tablas:** Devem-se enviar em Excel em arquivo diferente. No corpo do texto deve se indicar o lugar sugerido para inseri-la do seguinte modo: número de tabela e em outra linha nome da tabela. O nome deve ser breve e descritivo. Se escreve em itálico. As notas escrevem-se no final da tabela em fonte Times New Roman, 10 pontos. Em caso de que a tabela seja copiada ou baseie-se na tabela feita por outro autor deve-se inserir o autor original.

Exemplo:

Tabela 1.

Título da tabela

10. **Imagens, figuras e gráficos:** Devem-se enviar em um arquivo diferente: as figuras e imagens em tamanho original e os gráficos em Excel. No corpo do texto deve indicar se o lugar sugerido para inseri-las do seguinte modo: número da figura em itálica seguido pelo nome em fonte Times New Roman, 10 pontos. Figuras, imagens e gráficos devem ser numerados de modo correlativo como figuras.

Exemplo:

Figura 1. Nome da figura.

**OS TRABALHOS QUE NÃO CUMPRAM ESTE FORMATO
NÃO SERÃO RECEBIDOS.**



Call for Interdisciplinary Journal of Social Studies No. 31

The Interdisciplinary Journal of Social Studies announces articles
for its **dossier:**

“Conflicts, Wars, Imperialism, and Dependency in the Contemporary World”

Papers are received in Spanish and Portuguese for dossier and continuous flow.

The articles proposed for the dossier of this call must be sent before the **March 31, 2025** to the following email: revistainterdisciplinaria@gmail.com.

The articles submitted to the Interdisciplinary Journal of Social Studies must be **original**, not have been previously published in any of its versions and not be simultaneously proposed for this purpose in another journal.

The originals will be submitted to an editorial process that will be developed in several phases. In the first place, the articles received will be subject to a preliminary evaluation by the members of the Editorial Committee and the Director, who will determine the relevance of the publication. Once it is established that the article meets the thematic requirements, in addition to the formal requirements indicated in these instructions, it will be sent to external academic peers, who will determine anonymously: a) publish without changes, b) publish after minor revisions, c) publish after substantial changes and d) reject. In case of a discrepancy between both results, the text will be sent to a third peer review, whose decision will define the publication. The results of the academic opinion process will be final in all cases.

Guidelines for authors

The guidelines in this publication are based on the 2020 APA Standards (Seventh Edition).

1. Along with the article Word file, the author or authors must attach an abbreviated Curriculum Vitae of each author of no more than 500 words (in a separate file).

The work file must include an abstract of 100 words and three keywords, in Spanish or Portuguese and in a second language (English, French, Portuguese or Spanish). The summary will start without indentation on the first line. The work must include the name of the author or authors under the title of the article and indicate institutional without acronyms membership and email in a footnote with an asterisk.

The extension of the works: maximum 8000 words in A4 Size, in Times New Roman font, Size 12, with double spacing including citations and bibliography.

The size of the margins should be Normal: 2.54 cm (1 inch) on all sides (top, bottom, left and right).

2. **Sources and titles.** Use only one type of font for all text (titles, subtitles, citations, notes and headings). Paragraphs will start with a 1/2-inch (1.27 cm) indentation. Spaces should not be added between paragraphs. Use bold and italics according to the title level; avoid underlines. Titles should not be numbered. Titles and subtitles must have double spacing; avoid leaving blank lines above and below them, even at the end of a page. Adjust the titles to the following levels:

Level 1: (title of the work) each word should start in bold capital letters, centralized, without underlining. Ex:

Title

Level 2: Each word starting in capital letters, bold, left margin, no indentation, no final period. Ex:

Titles and Subtitles Section

Level 3: each word should start in bold capital letters, left margin, in italics, no indentation, no final period. Ex:

Subsection

Level 4: each word should start in bold capital letters, left margin, indentation 1,27 cm (half an inch), add point. Ex:

Sub-Subsection.

- 3. Citation.** Quotes of less than 40 words must be enclosed in quotation marks, without italics, and are included in the body of the text. Block transcriptions (of more than 40 words) will be in a separate paragraph, with an indentation of 1.27 cm (half an inch) in its entire left margin, without opening and closing quotation marks, in 12 Times New Roman body, with double spacing. If the citation includes more than one paragraph, start the second and subsequent paragraphs with an additional indentation of 1.27 cm (half an inch). At the end of the quote indicate the source and page number. The same should be done in the case of interviews or documentary sources that are cited in the body of the text. When any comment is added to the interview, it should be placed in square brackets. For example: “[that day] we went to the march.” In case of fragmenting the interview, use parentheses (...).

4. **Bibliographic references within the text.** The bibliographic references within the text will be made between parentheses, the author's last name, year of publication, the page number or pages. For example (Eco, 1995, p. 52). Up to two authors are cited, if there are more than two, the first author is cited and et al. For example (Mases et al. 1998). Different authors cited in the same parentheses must be ordered alphabetically and not chronologically (Ex: Bourdieu, 1980; Foucault, 1975).

5. **Complete bibliographic references.** All bibliographic references cited in the main text or in the notes must be included at the end of the work in alphabetical order by the authors' last name. The References title should be centered, bold and start on a new page. The list of references must have a French indentation of 1.27 cm (one-half inch). If there are several works by the same author published in the same year, the distinction between them will be made using letters. Example: (Fairclough, 2000a; Fairclough, 2000b). If the author considers it important, the year of the original edition must be in brackets. Example: (Fairclough, 2000 [1992]).

Books: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Year of publication (in parentheses). c) Title of the work in italics. d) Publishing house. All these data must be separated from each other by points.

Example:

Nacuzzi, L. (2010). *Principios básicos de entrenamiento en la investigación: la tesis de licenciatura*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Observation: for online versions add the DOI or url at the end of the citation.

Chapters of books: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Year of publication (in parentheses). c) Title of the chapter. d) Add "in" and initial and last name of the book's editor / s. e) Title of the work in italics. f) Pages covered by the chapter in parentheses, before adding "pp.". g) Publishing house.

Example:

Díaz, E. (1997). Corrientes epistemológicas contemporáneas. En E. Díaz (Ed.), *Metodología de las ciencias sociales* (pp.117-134). Biblos.

Observation: for online versions add the DOI or url at the end of the citation.

Articles: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Year of publication (in parentheses). c) Title of the article in normal and lowercase type. d) Name of the journal or publication that includes it (in italics). e) Place of publication. f) Volume, volume, (number in parentheses), number of pages covered by the article separated by hyphens without adding "pp.".

Example:

Peña Ramos, J. (2013). Indignación en Andalucía: origen y andadura inicial del movimiento 15-M. *Si somos americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*. Santiago, XIII (2), 15-32.

Observation: for online versions add the DOI or url at the end of the citation.

Web pages: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Year of publication (in parentheses). c) File title or text in italics. d) url.

Websites of an organization: a) Full name of the organization without abbreviations. b) Provide a specific date. c) Title of the file or text in italics. d) url.

Example:

Ministerio de ambiente y desarrollo sostenible. (s/f). *Deforestación de los bosques nativos en Argentina: causas, impactos y alternativas*.
<https://www.argentina.gob.ar/ambiente/ciam/deforestacion>

Undated web page: a) Full page name. b) (s/f). c) File title or text in italics. d) url.

Example:

Fondo Nacional del Ahorro. (s.f.). *Cancelación de hipoteca*. <https://www.fna.gov.co/vivienda/tramites-especiales/cancelacion-de-hipoteca>

Archives documents and Collections

Document from a collection of a museum or library: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Date and year of publication (in parentheses). c) File or text title, in square brackets. d) Collection Name Reference, e) Name of the museum.

Example:

Vergara de Fraser, P. (20 de diciembre de 1862). [Carta a su esposo el coronel Santiago Fraser]. Documentos históricos (Reg. 6096), Museo Nacional de Colombia.

Document from a private collection: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Date and year of publication (in parentheses). c) File or text title, in square brackets. d) Possession Reference.

Example:

Peñalosa, H. (12 de febrero 1983). [Carta a Mao Tse Tung (J. Rodríguez, trad.)]. Copia en posesión de Antanas Mockus.

Newspaper or magazine article in personal collection: a) File or text title. b) Date and year of publication (in parentheses). c) Collection Name Reference. d) Possession Reference.

Example:

El viernes de tragedia de México. (22 de enero de 1985). [Recorte de un periódico no identificado de Guadalajara, México]. Copia en posesión del autor.

Interview recorded and available on file: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Date and year of publication (in parentheses). c) Interview done by "Initials and surname". d) support of the recording between square brackets. e) Reference. e) Museum Name.

Example:

Cano, E. B. (10 de julio de 1983). *Entrevista realizada por A. B. Castillo* [Grabación en cinta]. Proyecto de Historia Oral del Presidente. Museo Nacional de México.

Newspaper or newspaper article: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Date of publica-

tion of the article. c) Title of the article in normal and lowercase type. d) Name of the newspaper that includes it in italics. All these data must be separated from each other by points.

Example:

Blanco, J. (9 de octubre de 2020). Tasas. El BCRA busca bajar su déficit y recorta a los bancos el rendimiento de las Leliq. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/economia/el-bcra-hace-sintonia-fina-tasas-sin-nid2473965>

Observation: add url for online newspapers.

Theses and dissertations: a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Year (in parentheses). c) Title of the work in italics. d) Academic grades in parentheses. e) Faculty/University. All these data must be separated from each other by points.

Example:

Giménez, P. (2015). *Las relaciones políticas y económicas entre Brasil y Argentina: 1989-2011*. (Tesis para optar por el grado de licenciado en Relaciones Internacionales). Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Universidad de Rosario.

6. **Papers:** a) Last name and initial of the author's name in normal and lowercase letters. b) Date of completion. c) Title of the article in normal, lowercase and italic type. d) Name of the event, e) venue, city and country where it was held.

Example:

Giménez, P. (28-30 de noviembre de 2014). *Las relaciones políticas y económicas entre Brasil y Argentina durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999)*. III Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos: “Movimientos Sociales, Estados y Partidos en América Latina: (re)configuraciones institucionales, experiencias de organización y resistencia”, Facultad de Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Interviews or personal communications: in the body of the text put in parentheses and separated by commas a) “interview with” or “personal communication with” name of the person interviewed, pseudonym or acronym, b) personal data of the interviewee (age, profession or relevant data to the job), c) place and date of the interview.

Example: (entrevista con Juan Pérez, jubilado, Buenos Aires, 25 de abril de 2013).

7. **Foot notes:** Notes should be located at the foot of the page, with consecutive numbers. In Times New Roman font, size 10, single spacing.
8. **Acronyms:** They must be written in capital letters and when mentioning them for the first time in the text put them in their full version between scripts or parentheses.
9. **Tables:** They must be sent in Excel in a separate file. In the body of the text, the suggested place to insert it should be indicated as follows: table number and table name in a separate line. The name should be short and descriptive. It is written in italics. Notes are

written at the end of the table in Times New Roman font, 10 points. If it is taken from another author, the original author must be added.

Example:

Tabla 1.

Título de la tabla

- 10. Images, figures and graphics:** They must be sent in a separate file: figures and images in original size and Excel charts. In the body of the text, the suggested place to insert them should be indicated as follows: figure number in italics followed by the name in Times New Roman typeface, 10 points. Figures, images and graphics must be numbered consecutively as figures.

Example:

Figura 1. Nombre de la figura.

**THOSE WORKS THAT DO NOT COMPLY WITH THIS FORMAT
WILL NOT BE RECEIVED.**