

# *Artefacto Visual*

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volumen 5, número 10, diciembre de 2020

Visualidad y política



ISSN 2530-4119

# Artefacto visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

**Coordinación y Revisión Editorial:** Antonio E. de Pedro y Verónica Capasso

**Editores de este número:** Matías David López, Marilé di Filippo y Magdalena Pérez Balbi

**Composición de Textos/Maquetación/Diagramación:** Daniela Senn

**Diseño de Portada:** Laura Ramírez Palacio.

**Manejo Electrónico:** Daniela Senn

**Este número es financiado por:** Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

**Información y Correspondencia:** revista.artefacto.visual@gmail.com

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Las y los autores reconocen y respetan la propiedad intelectual de terceros en sus fuentes originales, de esta manera se cuida rigurosamente el citar referencias de textos, investigaciones, obras artísticas, entre otros insumos utilizados para la construcción de la propuesta. El contenido de cada artículo es responsabilidad de las y los autores.

Esta revista está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Cómo citar este número:

*Artefacto visual*, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, eds. Matías David López, Marilé di Filippo y Magdalena Pérez Balbi, vol. 5, núm. 10, diciembre, 2020, ISSN 2530-4119.



**Edita:** Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

**Lugar de edición:** Madrid, España

## **EQUIPO EDITORIAL**

**Dirección:** Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)  
**Secretaría Editorial:** Verónica Capasso (UNLP, Argentina)

### **Comité Editorial:**

Rosangela de Jesus (UNILA, Brasil)	Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)
María Elena Lucero (UNR, Argentina)	Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)
Verónica Capasso (UNLP, Argentina)	Javier Vilaltella (LMU, Alemania)
Elena Rosauero (UZH, Suiza)	

### **Comité Científico:**

Elizabeth Marín Hernández (ULA, Venezuela)	Fernando Camacho Padilla (UAM, España)
Fernando Quiles (UPO, España)	Diana María Perea (UAS, México)
Ana Bugnone (UNLP, Argentina)	Daniela Camezzana (UNLP, Argentina)
Gisela P. Kaczan (UNMdP, Argentina)	Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)
María Magaly Espinosa Delgado (Cuba)	Iara Lis Schiavinatto (UNICAMP, Brasil)
Fábio Allan Mendes Ramalho (UNILA, Brasil)	
Alejandra G. Panozzo Zenere (UNR, Argentina)	
María Paula Pino Villar (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)	
Julio Aldemar Gómez Castañeda (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia).	

### **Asesores y Colaboradores en este número:**

Alicia Valente (UNLP, Argentina)	Daniela Losiggio (UBA, Argentina)
Ana Bugnone (UNLP, Argentina)	Gisela Kaczan (UNMdP, Argentina)
Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)	Juanita Solano (UNIANDES, Colombia)
Berenice Gustavino (UNLP, Argentina)	María Elena Lucero (UNR, Argentina)
Clarisa Fernández (UNLP, Argentina)	María Paula Pino (UNCUYO, Argentina)
Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)	

### **Contacto de la revista**

Secretaría Editorial: Verónica Capasso  
Correo electrónico: [revista.artefacto.visual@gmail.com](mailto:revista.artefacto.visual@gmail.com)

## **Contenido**

### **Editorial**

por Matías David López, Marilé di Filippo y Magdalena Pérez Balbi, editores invitados 5

### **Dossier: "Visualidad y política"**

*Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados*  
por Cleopatra Barrios Cristaldo 12

*Cuerpos que dan de comer: memorias visuales de la lucha contra los despidos en masa la Argentina*  
por Daniela Camezzana 41

*Plazas verdes. Estética y política en los activismos callejeros en torno a las demandas por aborto legal (Rosario, 2018)*  
por Luciana María Bertolaccini 65

### **Tribuna Abierta**

Imágenes y espacios de la desaparición en la guerra contra las drogas desde Guadalajara (México)  
por Isaac Vargas 93

### **Reseñas**

*¿Qué podemos decir del arte? Aportes teóricos y prácticos sobre Estudios sociales del arte*  
por Juliana Díaz 108

*Tristes por diseño: las redes sociales como ideología*  
por Federico Fernández 115

*Miradas plurales, perspectivas globales: cruces disciplinares en el campo de la visualidad*  
por María Elena Lucero 120

### **Lo visto y lo leído**

*América: la imagen al límite*  
por Danusa Depes Portas 132

### **La entrevista**

*Investigar, colaborar, compartir*  
Por Matías David López y Verónica Capasso 139

Política editorial e instrucciones para autores 151

## Editorial

---

matiasdlopez@yahoo.com.ar, mariledifilippo@gmail.com, magdalena\_pb@yahoo.com.ar

por **Matías David López**

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de La Plata / Conicet (Argentina).

por **Marilé di Filippo**

Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. / Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Por **Magdalena Pérez Balbi**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano - Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

**editores invitados**

Durante las últimas décadas han proliferado los estudios e investigaciones que, desde diversos campos de conocimiento en las ciencias sociales y las humanidades, indagan en la *politicidad* de las prácticas culturales, comunicativas, estéticas y sus cualidades colectivas, conectivas, colaborativas, performáticas, disruptivas y emergentes. Y que, asimismo, exploran la *dimensión cultural y/o estética* de la praxis política. Sin renegar de la *crítica*, pero asumiendo los cuestionamientos a las fronteras y grillas disciplinarias -tomando los aportes del postestructuralismo, del "giro cultural", del feminismo y, más recientemente, del "giro pragmático"-, una gran diversidad de estudios sociales discutió las leyes imitativas de las ciencias nomotéticas. A su vez, revisaron los umbrales y significados asignados a las disciplinas y destacaron ya no certezas y "objetos de estudio" delimitados -como asumía la ciencia positivista-, sino los procesos, las discontinuidades, las transformaciones, los saberes, las identidades colectivas, las sensibilidades, las prácticas cotidianas, las redes y los modos de existencia (Foucault, De Certeau, Geertz, Hall, Butler, Latour, Boltanski, Martín-Barbero, entre otrxs).

En este marco renovado, "lo cultural" -la "lógica cultural", la "producción cultural", el "cambio cultural", la vida social de los bienes y artefactos culturales-, tamizado por el análisis del poder, la hegemonía y el intercambio, comenzó a ser revisado y destacado, enfatizando asimismo la articulación e incluso la co-constitución entre las fuerzas materiales

y simbólicas (Williams, Hall, Jameson, Douglas, Appadurai, García Canclini, Yúdice). A la par, surgieron replanteos que la entienden en tanto construcción colectiva desde el sentido de la acción de los sujetos (Melucci, Touraine), la perspectiva de los actores, la performatividad de la acción y la *actancia* de los objetos (Latour, Lemieux, Thévenot). Estas miradas colaboraron con una mejor y más acabada comprensión de “por qué estamos juntos”, por qué las personas cooperan, se involucran en acciones comunes y hacen comunidad, claro está, un interrogante central en las ciencias sociales. También por qué conflictúan y disputan sentidos, representaciones y emociones.

En el presente número de *Artefacto Visual* proponemos un dossier específico sobre "Visualidad y Política". No se trata de un trabajo de compilación concluyente, sino de un primer ejercicio de puesta en acto de algunos debates e investigaciones empíricas que, desde posiciones interdisciplinarias e interseccionales, surfean en el campo de las visualidades y *politicidades* contemporáneas. Se trata de presentar e indagar prácticas y situaciones que dan cuenta de la emergencia y la configuración de nuevos repertorios que piensan la acción colectiva y la visualidad. Maneras de hacer contemporáneas que entretejen disputas y producción de sentidos, construcción de prácticas colectivas y creación de acontecimientos en un escenario de proliferación del flujo de imágenes técnicas y de evanescencia del presente, como sostiene, entre otros/as, Boris Groys (2014, 2017).

La actual coyuntura, este presente inmediato que atravesamos producto de la pandemia y la emergencia sanitaria, plantea nuevos desafíos a la investigación social, en general, y a los estudios visuales en particular. Por un lado, porque estamos en presencia de un acontecimiento que descoloca muchas de nuestras nociones comunes al momento de estudiar e investigar y fuerza a repensar los propios horizontes políticos y de significado de lxs investigadorxs. Por otro, presenciamos una expansión extraordinaria, a escala planetaria, de producción de imágenes digitales que acompañan, significan y subjetivizan la diseminación global del nuevo coronavirus y los confinamientos. Un presente producido de y con gramáticas culturales hechas de visualidades e imágenes, las cuales se han convertido en “la forma definitiva de cosificación mercantil”, al decir de Guy Debord (1995). Pero, sabemos hoy, las imágenes configuran algo más que reproducción y espectáculo en las vitalidades, los conflictos y las transformaciones contemporáneas.

En una vista transversal de los artículos que componen este dossier advertimos tres delgados hilos que enhebran prácticas activistas, estéticas de la protesta social y formas

populares de representación disímiles entre sí. Tres tópicos que permiten abordar las tonalidades compartidas en los textos de motivaciones, temáticas y abordajes diversos.

Primeramente, toma cuerpo la pregunta por las emocionalidades vehiculizadas, tramitadas o provocadas por las visualidades aquí presentes. Cleopatra Barrios en su análisis de las imágenes más difundidas de los dos gauchos rebeldes santificados del Nordeste argentino, recupera cómo una serie de estampitas, monumentos y producciones audiovisuales cristalizan y resignifican “fórmulas del pathos”. Asimismo, propone que tales imágenes, con su poder sintetizador de significaciones densas que activan distintas identificaciones sociales, vehiculizan emociones intensas de rechazo, adhesión, veneración.

Daniela Camezzana, por su parte, revisa las Ñoquiadas en la ciudad de La Plata (Argentina) como estrategia de interrupción de la economía afectiva organizada a partir del odio que, como sostiene la autora recuperando a Ahmed, sujeta ciertos cuerpos como objetos aborrecibles aun cuando están siendo víctimas de despidos masivos dentro del empleo público. En otros términos, plantea que estas acciones performáticas supusieron la construcción micropolítica de fuentes de afectación que interfirieron en el desplazamiento “pegajoso” entre signos que gestionan el odio, y así intentaron desacreditar ese aborrecimiento social creando comunidades inespecíficas a partir de las zonas de contacto y contagio habilitadas por la acción común.

Luciana Bertolaccini, asimismo, se adentra en las formas en las que las “plazas verdes”, o mejor las estéticas en la calle producidas en torno a las demandas del movimiento de mujeres en la ciudad Rosario (Argentina), permitieron enunciar las angustias de manera colectiva trascendiendo su huella en el propio cuerpo individual para convertirse en una ruptura en el cuerpo común, disponiendo nuevas solidaridades y un tejido de afección colectiva como territorio sensible que ofrece zonas de creación de nuevos modos de hacer.

En segundo término, los textos tensionan en torno a la circulación y apropiación de las visualidades, cuestión que se impone con fuerza en el horizonte de problemas diseñado por la nueva onto-imaginería de la época de las hiper-visualidades y el gobierno de las imágenes técnicas digitales (Flusser, 2015). Como resto o como huella de la contemporaneidad de lo no contemporáneo (Virno, 2003) cada trabajo, en su singularidad, repone explícita o implícitamente las zonas de solapamiento y fricción entre lo público, lo masivo, lo colectivo y lo íntimo.

En la entrevista incluida en este dossier, la reflexión sobre el quehacer de Iconoclasistas enfatiza en las posibilidades de producción de un conjunto imaginal crítico,

en épocas de proliferación de la imagen técnica. La cultura visual es, aquí, territorio para producir instancias de reflexión colectiva. Los pictogramas funcionan como detonantes del relato, la emocionalidad y la representación crítica hacia una nueva síntesis iconográfica. Ante la inmediatez de la cultura visual de/en redes, los mapas de Iconoclasistas requieren un tiempo de lectura e inmersión. Como propone Richard (2013) para pensar el arte crítico, si la cultura visual contemporánea es *unidimensional, pulida, liviana, vaciada de conflicto y aquieta* la mirada, este tipo de prácticas activan vectores de emancipación, a partir de fracturas en la representación. La entrevista ilumina modos de hacer flexibles y sensibles que promueven el diálogo tenso de posiciones, entredichos y pareceres para pensar y actuar *en red* en los territorios, así como desandar y compartir lo común.

Camezzana señala que las Ñoquiadas no disputan la visualidad del conflicto en términos masivos o multitudinarios, como sucede en las marchas o movilizaciones, sino que son la expresión de la conmoción de una comunidad implicada y un territorio de encuentro con otrxs que trasciende a lxs directamente afectadxs. En otros términos, contra lo que pudiéramos deducir a primera vista, esta acción delinea un itinerario en el que circula la discusión sobre la estigmatización social de lxs empleadxs públicos que impregnó las pantallas masivas, al espacio cotidiano configurado por esa mesa del día 29. Allí se tramitan de modo colectivo las resonancias entre la economía del odio social y el sentimiento ante la precariedad y la pérdida ocasionada por la situación (individual y a la vez masiva) del despido. Una zona porosa de encuentros que es revisitada en el artículo de Bertolaccini donde las composiciones expresivas que apuntan a conmover masivamente manufacturan, como otra cara de una misma moneda, la interioridad manifestante, ese ser-estar-en-común que da cuerpo a una apuesta colectiva que se enraiza en intimidades múltiples.

Barrios aporta una capa más al explorar el territorio perimetrado por los rastros de repertorios paradigmáticos de la historia del arte, la imaginería cristiana y la documentación de la resistencia popular en las imágenes del Gauchito Gil e Isidro Velázquez. La autora advierte cómo los usos y las apropiaciones devocionales individuales singularizan y devuelven movilidad a las iconografías convirtiéndolas en repertorios donde se confrontan memorias e identificaciones sociales amplias. Santos populares (y públicos) que agencian deudas y reivindicaciones de sojuzgamientos y opresiones íntimas y que en su apropiación particular fisuran la homogeneidad de lo masivo y su captura.

En tercer término, los artículos que integran este dossier indagan en prácticas populares o comunitarias en las que el conjunto imaginal que las constituye obliga a bucear en diversas genealogías e historicidades. Ponen en escena, entonces, la diada

visualidad/temporalidad. Es decir, los modos en que las visualidades están habitadas por tiempos múltiples, por heterocronías. A pesar de reconocernos en momentos de proliferación del flujo de imágenes y exacerbación de lo efímero, estos textos nos invitan a detenernos en la revisión de una historicidad densa y heterogénea (en palabras de Barrios) de las imágenes populares, así como en la temporalidad hojaldrada (a decir de Gago, citada por Bertolaccini) de las prácticas estético-políticas. Las imágenes que decantan, las visualidades que se instituyen no pueden, entonces, pensarse desde historiografías o recorridos lineales sino desde temporalidades diversas que confluyen en un aquí y ahora de la representación (y de la acción). Si el Gauchito Gil conecta con religiosidades populares, pero también con la hegemonía de la representación del gaucho bonaerense, las narraciones sobre Isidro Velázquez trazan líneas con hitos cinematográficos e imágenes de mártires revolucionarios, a la vez que con memorias susurradas (y cantadas) de generación en generación. De la misma manera, el pañuelo verde con el que se identifica la Campaña por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito en la Argentina, se inscribe en historias de pañuelos blancos y pañuelos piqueteros como performatividad y signo político, así como en las plazas convocantes a lo largo de la democracia.

De visualidades rebeldes está compuesto este dossier. Una arista, atrapante y esperanzadora, de las múltiples superficies posibles en las interfaces entre visualidades y política. Rebeldías dispares. De artistas y comunicadorxs que cruzan herramientas visuales, gráficas y lúdicas con la pedagogía popular para dinamizar espacios de investigación colaborativa. De mujeres que reclaman el derecho a vivir libres de violencia y que denuncian la intersección de las diversas opresiones de género; que exigen el derecho al aborto legal, seguro y gratuito y a una salud integral; a una ciudadanía ampliada y el derecho al placer, a una vida sexual libre y autónoma. De complicidades urgentes que resignifican y luchan no solo contra los despidos, sino que disputan las pasiones organizadas por el poder y los discursos de odio. De sectores populares oprimidos que reivindicán, a través de las imágenes de sus santos rebeldes, un ideal de justicia social que encarnan esos gauchos héroes liberadores, esos bandoleros sociales que, con inspiraciones revolucionarias, vengan a los humildes.

Agradecemos a quienes pusieron palabras a las prácticas e imaginaciones que conforman la arquitectura de este dossier y a quienes convocamos, pero, por diversas razones, no fueron parte de este número.

Esperamos que esta sea una contribución a la reflexión crítica sobre las visualidades y sus vínculos con la política y la vida cotidiana. Aventuramos seguir fortaleciendo y

ampliando los espacios de diálogo académico y de intercambio de ideas ibero y latinoamericano, así como los territorios de intervención cultural.

## **Referencias**

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.

Flusser, Vilém, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2013.

Virno, Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

**Dossier**  
**“Visualidad y política”**

## ***Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados***

---

cleopatrabarrios@gmail.com

por Cleopatra Barrios Cristaldo

Doctora en Comunicación. Investigadora del CONICET. Profesora de la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina)

### **Resumen**

Este texto analiza algunas de las imágenes más difundidas de dos gauchos rebeldes santificados del Nordeste argentino: el Gauchito Antonio Gil e Isidro Velázquez. El artículo se pregunta cómo una serie de estampitas, monumentos y producciones audiovisuales cristalizan y resignifican "fórmulas del pathos" y fragmentos de representaciones simbólicas, altamente performativos. El estudio indaga en la "supervivencia" y el poder de las iconografías paradigmáticas históricas en los repertorios visuales contemporáneos de sacralizaciones populares.

**Palabras clave:** imágenes supervivientes, gauchos milagrosos, sacralizaciones populares.

### ***Image, survival and power. Iconography of sanctified rebel gauchos***

#### **Abstract**

The text analyzes some of the most widespread images of two sanctified rebel gauchos from the Northeast of Argentina: Gauchito Antonio Gil and Isidro Velázquez. It asks how the stamps, monuments and audiovisual productions crystallize and resignify formulas of pathos and fragments of highly performative symbolic representations. The reflection examines the "survival" and the power of historical paradigmatic iconographies in contemporary visual repertoires of popular sacralizations.

**Keywords:** surviving images, miraculous gauchos, popular sacralizations.

## ***Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados***

### ***Introducción***

La recreación de la imaginación social del Nordeste argentino<sup>1</sup> estuvo atravesada durante los siglos XIX y XX por historias de “gauchos alzados”<sup>2</sup> que, luego de sufrir muertes violentas e injustas a los ojos de gran parte de la población, atravesaron procesos de sacralización popular. Este texto reflexiona sobre algunas de las imágenes más difundidas de dos gauchos rebeldes santificados de esta región: Antonio Mamerto Gil Núñez, más conocido como el Gauchito Gil; e Isidro Velázquez, recordado como el último gaucho rebelde sacralizado de la región.

La veneración al Gauchito Gil tuvo origen en la provincia de Corrientes hacia 1878, año aproximado en que se sitúa su muerte violenta en manos de la policía. Sin embargo, las manifestaciones devocionales en torno a su figura trascendieron las fronteras correntinas y, en el ingreso del siglo XXI, Antonio Gil se convirtió en uno de los santos populares de mayor adhesión en la República Argentina.

Por su parte, Isidro Velázquez, correntino de nacimiento, tuvo su campo de acción principalmente en la provincia del Chaco, donde resultó abatido en una emboscada de la policía junto a su compañero Vicente Gauna en 1960. Su final sangriento, que prosiguió con la sobreexposición de su cuerpo muerto a la vista de los sectores que lo habían erigido como el “vengador” de los humildes, en un contexto de extrema opresión social, también derivó en prácticas de sacralización que cobraron mayor visibilidad a principios del siglo

---

<sup>1</sup> El Nordeste es una región geopolítica y administrativa de la República Argentina constituida por las actuales provincias de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones. A su vez, se vinculan a las regiones históricas: chaqueña, Mesopotamia correntina-entrerriana y Misiones. Limita con Brasil, Paraguay y Uruguay.

<sup>2</sup> Como sostiene Fernando Assunção, entre el siglo XVII y XVIII, los portugueses llamaban a este tipo cultural “gauderio”. Esta nominación designaba a aquel “que vagabundea sin amo ni patrón conocido, trabajando para unos y robando a otros”. Luego, predominó el término “gaucho” (Assunção, 2007: 27-28). Para referir a esa condición rebelde del gaucho en diferentes zonas de la Argentina, entre ellas en la región del Nordeste, prevaleció la denominación de “gauchillos alzados”. El término remite a los gauchos bravos, hostiles de condición semi nómada que en el proceso de conformación del estado nación se situaron al margen de la ley.

XXI. Aunque, a diferencia del caso del Gauchito Gil, en este caso la propagación de los rituales se encuentra aún restringidos a la geografía del Nordeste.

Tomando como punto de partida estos procesos de sacralización, este trabajo reflexiona sobre el modo en que un conjunto de estampitas, monumentos y producciones audiovisuales cristalizan fórmulas del pathos y fragmentos de representaciones simbólicas, altamente performativos, provenientes de iconografías paradigmáticas del sacrificio cristiano, las retóricas de la nacionalidad/alteridad argentina, la resistencia popular y la revolución latinoamericana. Indaga en las estrategias constructivas de las imágenes, las referencias, citas, apropiaciones y las formas en que los “restos” de esas potentes iconografías, convocadas por los distintos productores en estas visualidades, entran en diálogo con la inscripción de índices de la identidad provincial/regional.

En el caso del Gauchito Gil se toman una serie de imágenes insertas en un tejido de relaciones intertextuales: la estampita más difundida de la devoción; un monumento construido por el escultor Abel Maciel en Mercedes, Corrientes y una estatua que preside el santuario del santo popular en la localidad de Mariano I. Loza, Corrientes. Se incorporan algunos registros visuales propios de las iconografías mencionadas, fragmentos de entrevistas y reflexiones surgidas del trabajo de campo en la festividad del Gauchito Gil en Mercedes, en enero de 2019 y 2020, y la visita al santuario del Gauchito Gil en Mariano I. Loza, en enero de 2020.

En el caso de Isidro Velázquez la reflexión gira en torno a la “pervivencia” de restos de repertorios iconográficos apropiados por el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay”, dirigido por Camilo Gómez Montero y editado por la productora Payé Cine en 2010. El escrito focaliza específicamente en la secuencia que construye el desenlace de la historia narrada por el film, puestos en diálogo con fragmentos de entrevistas al director y al protagonista.

La reflexión referencia diversos estudios sobre canonizaciones populares y gauchos rebeldes sacralizados en la Argentina (Carozzi, 2006; Martín, 2008; Piñeyro, 2005; Chumbita, 1995). Asimismo, retoma las indagaciones sobre el espesor temporal de las representaciones y los índices de identidad en el cine regional (Arancibia 2007; 2015); los

estudios sobre la "supervivencia" y el poder de las imágenes (Warburg, 2014; Didi Huberman, 2006, 2009; Marin, 2009). También, recupera algunas herramientas del método indiciario y la semiótica para el análisis de las imágenes (Peirce, 1987; Ginzburg, 2008 Joly, 2003; Lotman, 1996).

### ***Gauchos rebeldes sacralizados por devoción popular***

Los gauchos rebeldes, situados al margen de la ley y del orden de la civilización moderna en el contexto de la conformación del estado nación, se construyeron en la memoria social de la región del Nordeste argentino como personajes antagónicos.

Por un lado, los sectores dominantes consideraban a estos personajes como "bandidos", ladrones, matones, vagos, "gauchos malos", a quienes sólo les cabía la condena al exilio o la prisión. Encarnaban la idea de "barbarie" que contrariaba los valores del "gaucho bueno", "buen peón", hombre de familia, servil al patrón de estancia que reclamaba el proyecto civilizador<sup>3</sup> (Sarmiento, 1845; Hernández, 1872; 1878; Gutiérrez, 1879; Díaz, 2006).

Por otro lado, para los sectores populares algunos de estos "gauchos alzados" asumían rasgos de un arquetipo justiciero. Eran vistos como el "Robin Hood regional" que robaba a los ricos y redistribuía el botín entre los pobres. A la vez, encarnaban las figuras de referentes de lucha por su insubordinación ante los sistemas de explotación y marginalidad social a los que se veían sometidos los campesinos, en ese periodo de la organización del Estado nación.

En este último sentido, estos rebeldes vehiculizaban el ideal de la "justicia social", la utopía de una distribución más equitativa de la riqueza y, desde esa posición, también se los asociaba a la imagen de "héroes liberadores" de los sectores oprimidos (Lojo, 2007; Chumbita, 1995). El sociólogo Roberto Carri retoma esta última condición para describir particularmente al gaucho Isidro Velázquez, cuyas acciones transcurrieron en el Chaco a mediados del siglo XX. El autor señala que Velázquez, más que un "bandolero social", en

---

<sup>3</sup> La oposición civilización-barbarie tiene su origen en la obra de Domingo Faustino Sarmiento.

los términos del concepto propuesto por Hobsbawm (1959), "se construye en el imaginario popular como el "vengador" de los humildes que encarna formas pre-revolucionarias de la violencia" (Carri en Barrios y Giordano, 2018: 64).

Isidro Velázquez forma parte de la extensa lista de los gauchos rebelados más renombrados de la Argentina que, además, cuentan con la particularidad de haber pasado por un proceso de canonización popular tras su fallecimiento. Entre otros "bandoleros santificados" de amplia difusión en el país, por fuera de Corrientes, se pueden citar a Juan Bautista Bairoletto, Juan Francisco Cubillos, José Dolores Córdoba, Mariano Córdoba, Andrés Bazán Frías, entre otros (Coluccio, 2007; Chumbita, 1995).

En tanto, en el ámbito de la provincia de Corrientes, según Piñeyro, se puede rastrear la memoria viva de al menos 60 "gauchillos alzados", aunque solo algunos son venerados como santos populares<sup>4</sup>. Entre ellos se encuentran: Curuzú José, Francisco López, Aparicio Altamirano, el Gaucho Lega (Olegario Álvarez), Antonio María, Juan de la Cruz Quiróz, Turkiña (Miguel de Galarza) y el Gauchito Antonio Gil (Coluccio, 2007; Chumbita, 1995; Piñeyro, 2005).

Por una parte, la santidad popular de los gauchos rebeldes, que surge en los siglos pasados, al margen de la canonización eclesial y del proyecto "integracionista" nacional, y cobra continuidad en las prácticas de veneración contemporáneas, manifiesta los modos en que los grupos sociales no contenidos dentro de aquellos dogmas y paradigmas despliegan su imaginación al servicio de la creación de sus propios "santos" y "héroes". Por otra parte, la cantidad de "gauchos alzados" registrados en la región, muchos de ellos sacralizados luego de atravesar muertes sangrientas, revela huellas de un territorio marcado por la violencia y la injusticia social.

Vale recordar que, durante el periodo de acción de estos personajes, reinaba un esquema de producción basado en la concentración de tierras en escasas manos y el trabajo rural sostenido en la sobreexplotación de mano de obra barata y en un régimen de conchabo obligatorio (Chumbita, 2009; Poenitz, 2012). Los campesinos que no acreditaban

---

<sup>4</sup> Los santos populares constituyen figuras que han sido sometidas a procesos de canonización por parte de los pueblos, como instancia diferenciada de los procesos de canonización oficial. Ver más en Carozzi, 2006 y Martín, 2007.

la boleta de conchabo, que probaba su adscripción de pertenencia al servicio de algún hacendado de la zona, eran considerados vagos y, por ende, confinados al reclutamiento para servir en la milicia; mientras que la deserción era penada incluso con la muerte (Poenitz, 2012).

Particularmente, la formación de la provincia de Corrientes estuvo atravesada por la ocupación de tierras por parte de estancias ganaderas; luchas entre unitarios y federales, durante el proceso de conformación del Estado nación; enfrentamientos entre facciones partidarias, en las disputas por el poder del gobierno provincial; y también fue trinchera y tuvo actuación singular en la guerra contra el Paraguay. Mientras que, en el Chaco, conformado como Territorio Nacional en 1872, el avance del proyecto civilizador implicó el genocidio indígena, la sobreexplotación de los recursos naturales y de la mano de obra de los paisanos rurales.

De cierto modo, solo la aproximación a la complejidad de estos contextos socio-históricos y geopolíticos hace comprensible la emergencia y multiplicación de las historias de gauchos-soldados, gauchos-peones rebelados, gauchos celestes y colorados, que actualizan episodios de actuaciones en el ejército, deserciones, persecuciones, enfrentamientos con la policía, con los patrones, entre facciones, con consecutivas muertes violentas.

Entre otros factores de incidencia en la formación de la santidad popular y en los procesos de mitificación de los gauchillos milagrosos de esta región, es necesario advertir la potencia performativa de la reproducción de las representaciones simbólicas atravesadas por la matriz religiosa cristiana: la muerte trágica y prematura, el padecimiento de persecuciones, el dolor y el derramamiento de sangre inocente.

También como condicionante de la inscripción de estos personajes en "una textura de extraordinariedad" (Martín, 2008) influyen otros atributos como: el carisma, autenticidad, la humanidad y la relación de horizontalidad que establecieron durante sus actuaciones con su entorno. En definitiva, la "fama" que tuvieron estos gauchos en vida, antes de atravesar la muerte trágica, y su estrecha cercanía con los sectores populares,

cobra relevancia en los posteriores procesos de identificación social (Martín, 2008; Carozzi, 2006).

Asimismo, en estas formas de sacralización perviven formas ancestrales de diálogo y comunicación con los difuntos<sup>5</sup> heredadas de los pueblos indígenas y criollos de la zona. Dichas prácticas, sentidos y significaciones son recreados fundamentalmente a través de la memoria oral, la música y la performance ritual comunitaria en torno a las tumbas y los santuarios.

En este sentido, vale señalar que la incidencia de la cultura oral no es una cuestión del pasado, sino que sostuvo y sostiene un rol importante en la recreación de las memorias de “gauchos alzados” milagrosos. Esta vigencia y relevancia se mantiene incluso luego de los procesos de evangelización<sup>6</sup> y de que la pedagogía escolar instaurara los ideales de la civilización moderna por vía de la cultura letrada.

En la actualidad, las narrativas materiales visuales (estampitas, estatuarias, videos) toman un mayor protagonismo en la difusión de estas devociones, recreando imaginerías populares supervivientes de la memoria oral en el cruce con el reciclaje de repertorios fundantes de la nacionalidad, heredadas de la literatura, el texto escolar y el cine (Martín-Barbero, 2007).

### ***El Gauchito Gil entre los repertorios de la nacionalidad y la correntinidad***

A la vera de la ruta nacional N° 123, en el kilómetro 101, en la ciudad de Mercedes, Corrientes, miles de banderas y cintas rojas con inscripciones de gratitud junto hileras de puestos comerciales marcan el santuario donde se venera a Antonio Mamerto Gil Núñez. Los relatos más difundidos sostienen que este gaucho rebelde fue degollado en estas inmediaciones por la policía un 8 de enero, fecha en la que se lo recuerda con una festividad multitudinaria. El Gauchito Gil era perseguido por desertar del ejército y también

---

<sup>5</sup> Para indagar más sobre esta dimensión se recomiendan los trabajos de María Julia Carozzi (2006) y de Iván Bondar (2013).

<sup>6</sup> Las poblaciones del Nordeste argentino fueron “objeto de la evangelización de misiones cristianas de distintas iglesias, desde los jesuitas y franciscanos en los siglos xvii y xviii, hasta bautistas, Hermanos Libres y varias iglesias pentecostales durante los siglos xix y xx” (Giménez Béliveau, 2013: 20).

se le acusaba de robar a viajeros y terratenientes. Un milagro que habría realizado poco antes de morir (salvarle la vida al hijo de su ejecutor) y por repartir su botín entre los más necesitados, dio origen al mito del gaucho milagroso y justiciero.

Las memorias orales reproducidas y reinventadas<sup>7</sup> en folletos, canciones, novelas y algunos escritos de estudiosos del folklore, ubican su nacimiento cerca de 1847. Alrededor de 1875 habría sido reclutado por el Coronel celeste Juan de la Cruz Salazar para combatir en las luchas que atravesaban este territorio y el gaucho de adscripción federal se rebeló y desertó. El 6 de enero, posiblemente en 1878, Antonio Gil habría asistido a la fiesta de San Baltasar en la casa de Zía María, dueña de una capilla que hasta el día de hoy sigue en pie en Mercedes. Una traición habría provocado su captura y su trágico final.

El primer signo visual de referencia a la devoción fue una cruz clavada en medio de un campo del paiubre<sup>8</sup> mercedeño. El madero indicaba el lugar donde el Gauchito Gil fue degollado. Algunos relatos apuntan que luego, esa cruz fue trasladada a las afueras del campo, quedando al costado de un camino, donde permaneció y siguió siendo venerada por vecinos y transeúntes. Al sitio se fueron anexando tacuaras con banderolas rojas, cintitas y otros exvotos. Entre la década de 1970 y 1980 se anexa al santuario la iconografía de un gaucho sobreimpreso a una cruz<sup>9</sup>. Esta imagen cobró materialidad en un bulto escultórico entronizado en el altar principal, en las banderas, cintas rojas, materialidades diversas y en la estampita más difundida hasta la actualidad (Imagen 1<sup>10</sup>).

La iconografía, que está acompañada de una oración, posee una eficacia pragmática vinculada a sus cualidades expresivas y rasgos hipercodificados que se entranan en una historicidad densa y heterogénea. En primer lugar, como sostiene María Rosa Lojo, “la figura sufriente del correntino sacrificado se sobreimprime a la del Cordero Pascual y la de

---

<sup>7</sup> Vale resaltar el proceso de reinversiones al que es sometida la “leyenda de origen” ya que para muchos mercedeños antes de existir la figura del Gauchito, para los lugareños solo fue la Cruz Gil, la cruz de un difunto milagroso al que luego se le anexaron diversas historias con diferentes variantes.

<sup>8</sup> El territorio del paiubre toma su nombre de un afluente caudaloso de un río llamado por los guaraníes *Paiubé* (paí-entrañas. ú-comer, bé-mas).

<sup>9</sup> Cabe marcar que hay imprecisiones en torno a la fecha de la aparición de la primera imagen en el santuario. Entrevistados de Saidón (2011) mencionan la década de 1960, entre otras entrevistas periodísticas; informantes propios de campo hablan de la década del 70 y 80; Salas (2008) señala que la primera escultura aparece hacia 1980 y la atribuye un escultor chaqueño.

<sup>10</sup> Estampita más difundida del Gauchito Gil. Autor desconocido.

Jesús en el Gólgota" (Lojo, 2007: 8). La cruz remite a la tradición del sacrificio cristiano y también al *curuzú* (cruz) guaraní. Este símbolo a su vez estrecha lazos con prácticas de recordación de los difuntos de comunidades campesinas que incluyen acercar hasta el santuario y la tumba comida, bebida y música para compartir con el propio difunto, rituales que hasta hoy se actualizan en el lugar.

Asimismo, como sostiene Alejandro Frigerio, el Gauchito Gil es un símbolo de la argentinidad que condensa a Martín Fierro y la Cruz (Saidón, 2011). Estas figuraciones son convocadas en la iconografía de la estampita y la resonancia de estos arquetipos construye su potencial performativo. De este modo, la memoria de la imagen amplía sus horizontes, se complejiza y dispara lecturas que no sólo nos lleva a enlazarla con el cristianismo, también contaminan la imagen las retóricas de la nacionalidad.

Por otra parte, puesta a circular en la esfera regional, provincial y local, la imagen del gaucho en general también remite a un emblema de la correntinidad. La historiografía correntina clásica situó al gaucho en el centro de las retóricas de la identidad provincial. En este marco el gaucho más que remitir a lo excluido y perseguido representa a los héroes batallas independentistas y, por ende, al tipo social correntino más admirado del periodo de la construcción de la Nación. Sin embargo, más allá de las cualidades "épicas y heroicas", de resaltar su "valentía", "arrojo", así como sus habilidades con el facón; los devotos oriundos de Corrientes entrevistados a lo largo de las últimas ediciones de la festividad<sup>11</sup> aseguran no sentirse totalmente identificados con la iconografía de la estampita. Sostienen que se debe a que la indumentaria y la herramienta que porta el Gauchito en la imagen (chiripá y boleadoras) no se condicen con el uso general del gaucho correntino, entre otros rasgos<sup>12</sup>.

De allí que el mismo escenario festivo del 8 de enero en Mercedes, donde se reúnen alrededor de 500 mil personas cada enero para venerar al santo, con fieles provenientes

---

<sup>11</sup> La reflexión forma parte de una investigación mayor que lleva 10 años de trabajo de campo en Mercedes con la realización de observación participante en la festividad del 8 de enero, registro de videos, fotografías, relatos, historias de vida mediadas por las imágenes. En este caso sólo se trabajan algunos registros fotográficos y entrevistas a los fines acotados de la reflexión.

<sup>12</sup> En una historización de la indumentaria del gaucho de la zona en la época de andanzas de Gauchito Gil, también Andrés Salas pone en duda el uso del chiripá por parte de Antonio Gil (Salas, 2008).

de todo el país y en su mayoría de la provincia de Buenos Aires, se presenta como un campo de “batalla de las imágenes” donde se disputan los imaginarios y las identificaciones sociales (Martín-Barbero, 2007).

En este sentido, resulta interesante advertir diferentes movimientos coexistentes. En primer lugar, el devenir de la primigenia “Cruz Gil” caminera en el icono “Gauchito Gil” donde se imprimen esos signos hipercodificados de la argentinidad, le facilitaron a la iconografía y a la propia devoción constituirse en uno de los símbolos más pregnantes de la religiosidad popular argentina.

En segundo lugar, para los correntinos se da un proceso muy interesante: hacia afuera de la provincia, la iconografía del Gauchito Gil, como sucede con la de la Virgen de Itatí, se ha transformado en un símbolo de la correntinidad; mientras hacia adentro, los actores sociales involucrados con la figura sacra revisan y buscan reversionar estas imagerías que funcionan como “elementos diacríticos”<sup>13</sup> de lo local y lo provincial.

Es decir, desde las prácticas rituales locales, las reinversiones iconográficas buscan rescatar rasgos que parte de la población correntina asume como característica del “gaucho correntino” para disputar, desde adentro, desde el seno de la propia construcción de imagerías, el sentido a la imagen homogeneizante del gaucho pampeano que durante los siglos pasados se erigió como símbolo de la argentinidad en diferentes repertorios visuales y que se impuso como “la iconografía” del Gauchito Gil a ser venerada desde fines del siglo XX.

En este marco de debates, vale atender aspectos de la configuración del monumento del Gauchito Gil que se inauguró el 8 de enero de 2019 en la rotonda del acceso Norte a la ciudad de Mercedes (Imagen 2<sup>14</sup>). La obra fue encargada por la Municipalidad al escultor local Abel Maciel. Mide 10 metros de altura contando desde el ras del suelo hasta el extremo superior de la cruz y se ubica entre la Avenida Pellegrini y la ruta nacional 123. Rodeando su frente y hacia el costado de su brazo izquierdo corre la

---

<sup>13</sup> Los elementos diacríticos refieren a elementos culturales diferenciadores. Eloísa Martín estudia el caso la Virgen de Itatí como signo de la cultura correntina (Martín, 2002).

<sup>14</sup> Monumento al Gauchito Gil en el acceso a Mercedes, Corrientes. Foto: Cleopatra Barrios.

arteria que lleva a la ciudad. En el lado derecho cruza la ruta nacional que conduce al altar mayor y donde la fiesta y los puestos de venta se expanden en las banquetas.

Algunos medios nacionales bautizaron a la obra como el “Gauchito coloso” o “la imagen del Gauchito más grande de la Argentina”<sup>15</sup>. El monumento, construido en piedra, hierro y cemento, imita al bronce y desde ese lugar se orienta a engrandecer y fijar “una imagen” del Gauchito Gil: la iconografía más difundida del santo popular. Sin embargo, por un lado, en su factura se evidencia que no está hecha de una sola pieza sino de un montaje de partes que, en la ligereza de su ensamblado deja asomar unos hierros rebelados al modelado y ciertos desajustes que desafían el dogma de la perfección de una escultura clásica. Por otro lado, el diseño introduce variantes a la imagen de la estampita. El escultor lo explica del siguiente modo:

A partir del diseño inicial, realicé una maqueta con la que fui trabajando e incorporando los cambios. Tuve una charla con el padre Julián Zini<sup>16</sup> que me recomendó incluirle la barba porque es lo que distingue al típico gauchito correntino. Entonces cambié el rostro de la estampita. Pero el chiripá y las boleadoras las dejé, no pude cambiar porque es así que lo conocen en todas partes. La idea era que pudiera incorporar algo que nos represente a nosotros, pero también los devotos de otras partes puedan identificar al Gauchito que siempre vieron (Abel Maciel, entrevista personal, 7 de enero de 2020).

Por un lado, la escultura materializa un proceso de visibilización y reivindicación de la figura popular que ya lleva varios años de gestión por parte de los promeseros, ya que un grupo se organizó a través de las redes sociales para erigir un primer monumento en

---

<sup>15</sup> Una de las publicaciones de la prensa nacional relacionadas puede visitarse en el siguiente enlace: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/un-gauchito-gil-coloso-tendra-monumento-mas-nid2207910>

<sup>16</sup> Sacerdote jesuita, poeta, chamamecero. Formó parte del movimiento Sacerdotes del Tercer Mundo. Fue párroco de Mercedes. Nació en 1939 en Ituzaingó, Corrientes. Fue el responsable de propiciar el acercamiento de la Iglesia a la devoción hasta principios de los años 2000 demonizada por la institución. Predicó con el chamamé e hizo conocido a Antonio Gil más allá de la religión con las canciones compuestas durante su trabajo de recopilación de relatos en la campaña de Mercedes. Falleció en Corrientes, en agosto de 2020.

Entre Ríos hasta que el apoyo municipal en Mercedes concretizó esta obra también anhelada.

Por otro lado, la obra vehiculiza los intereses de su presentación como un atractivo turístico, su capitalización como obra de gestión de gobierno y en tanto espacio co-construido por parte de sectores de la iglesia y otras asociaciones comunitarias busca propiciar un ámbito alejado del frenesí comercial que crece en torno al santuario a escasos kilómetros.

Al mismo tiempo, como monumento que tiende a congelar “una representación visual” del Gauchito Gil, el entorno y los usos de la imagen por parte de los visitantes –por ejemplo, las *selfies* tomadas al pie de la escultura y puestas a circular con diferentes textos y connotaciones en redes–, pone en escena nuevamente cómo el mito rechaza la fijación de sentidos y sigue su expansión en la movilidad de las prácticas y las apropiaciones.

Como este “Gauchito coloso”, todas las esculturas y monumentos persiguen fijar “una imagen” de Antonio Gil. En términos generales, los prototipos surgen de la estampita. Sin embargo, en cada nueva factura se observa que la misma imagen que guarda su potencia en su hechura de restos de muchas otras imágenes –como aquellas que remiten a recreaciones del Martín Fierro y de Cristo crucificado–, también siempre reserva un espacio semiótico para ser llenado con otros contenidos (Lotman, 1996). Ese es el caso de una serie de estatuillas que se comenzaron a ver en los últimos años en los *stands* de la feria de la festividad que rodea al santuario central. Estas iconografías nos llevaron a indagar en la estatua central que preside el santuario también dedicado a Antonio Gil de la localidad de Mariano I. Loza, lindante al de San La Muerte (Imagen 3<sup>17</sup>).

Durante el trabajo de campo de 2019, lo que más nos llamó la atención, en el marco de la oferta de las estatuillas de santos y vírgenes de la feria, fue la proliferación de la imagen de un gaucho diferente al de la estampita: esta “nueva figura” presenta un rostro adusto, bigote prolijo, pelo corto, sombrero de ala ancha y un lazo en las manos en lugar de las boleadoras. Las estatuillas llevan una inscripción al pie que dice “El verdadero Gauchito Antonio Gil”. La relación del texto con la imagen y las variaciones de rasgos

---

<sup>17</sup> Estatua que preside el altar del santuario de Mariano I. Loza, Corrientes. Foto: Cleopatra Barrios.

visuales convocan preguntarse: ¿si este es el verdadero, hay uno falso? O, mejor dicho, ¿las estatuillas más reproducidas estarían siendo desacreditadas por algunos actores involucrados con la fiesta y la devoción? ¿Por qué?

Además de las estatuillas, en la feria observamos la misma imagen impresa en unas camisetas y banderas con la leyenda “Recuerdo de Mariano I. Loza, Solari, Corrientes”. Al ser consultado, un vendedor del local que las exhibía nos aseguró: “me la pidieron del altar de San La Muerte en Solari y de ahí quedó, también la trajimos acá” (Juan, entrevista personal, 7 de enero de 2019). Al año siguiente, logramos llegar a la localidad de Mariano I. Loza, más conocida como Estación Solari, ubicada a unos 30 kilómetros de Mercedes.

Sobre la ruta Nacional 119, en el kilómetro 84, se encuentra hace 15 años el santuario a San La Muerte bajo la custodia de la familia Pardo. La relación entre el santito esquelético es estrecha<sup>18</sup>. Los devotos aseguran que el Gauchito era devoto de San La Muerte y llevaba un amuleto suyo como protector bajo la piel. Lo mismo sostiene Ofelia Pardo, custodia del santito en Solari quien, además, junto a su familia impulsó hace varios años la construcción de un tinglado que ahora funciona como santuario del Gauchito al lado del de San La Muerte.

En una entrevista concedida en enero de 2020, la custodia sostiene que hace dos años se celebra la fiesta del Gauchito en ese nuevo santuario y que la construcción de la estatua surge de una investigación y la aparición de un retrato fotográfico atribuido al Gauchito Gil<sup>19</sup>. Esta escultura se presenta como el modelo a partir del cual se reprodujeron las estatuillas y diversas impresiones observadas en la feria de Mercedes y también en Solari:

---

<sup>18</sup>La devoción en torno a San La Muerte ha crecido exponencialmente en visibilidad en los últimos años al tiempo que su figura no dejó de ser blanco de representaciones estigmatizantes. Como sostiene Alejandro Frigerio (2014), esta figura se encuentra en el extremo de las representaciones que legitima la iglesia. De allí que en los discursos atravesados por la matriz católico-céntrica persisten las interpretaciones con connotaciones negativas.

<sup>19</sup> La fotografía a la que se alude se puede ver en el santuario en una reproducción de fotocopia. Si bien, los datos históricos animan a desestimar la hipótesis de la presencia de una fotografía del personaje, si este hubiera vivido entre 1840-1870 como señalan algunas historias orales, ya que en esa época el daguerrotipo llega a Corrientes para retratar a familias ilustres y registrar las obras del “progreso” hasta principios de 1900 (Palma, 1959), Ofelia Pardo sostiene esa conjetura y le atribuye la imagen a la casa fotográfica de la familia Pimentel, con asiento en Goya, Corrientes.

Nosotros mandamos a hacer una imagen con una foto real de quién era el Gauchito Gil. Si vos vas a Mercedes vas a ver miles de Gauchitos distintos: Gauchitos jóvenes, Gauchitos de más edad, de pelo corto, de pelo largo, de distinta forma porque cada persona lo hizo a su imaginación. Nosotros primero que nada buscamos a una escritora de la zona (...) Ella consiguió una foto del Gauchito. Ella me obsequió un libro firmado por ella, autografiado, y todo y yo de ese libro saqué la foto para hacer la imagen verdadera de nuestro gaucho (...) La primera imagen la hizo un promesero que trajo un árbol al lugar. Lo hizo como él se imaginó como podía ser. El gaucho de nuestra zona usa lazos, no boleadoras como está representado en Mercedes. El Gaucho de boleadoras es sureño. El de nuestra zona usó y usa lazos. Y el que está en nuestro santuario es un Gaucho de sombrero y lazo (Ofelia Pardo, entrevista personal, 7 de enero de 2020).

### ***Isidro Velázquez, el último gaucho rebelde sacralizado del Nordeste en un docudrama***

Isidro Velázquez nació en 1928 en Mburucuyá, provincia de Corrientes, y emigró al Chaco a los 20 años para trabajar en la cosecha del algodón y en los obrajes madereros. Tenía esposa e hijos en la localidad de Colonia Elisa y se desempeñó como peón golondrina hasta que sostuvo enfrentamientos con sus patrones y la policía. En vez de someterse a la ley, el gaucho decidió no acatar y huir. En el inicio de los años 1960, Velázquez se internó en el monte y se convirtió en un gaucho "rebelde" y "perseguido". En sus peripecias estuvo acompañado por su hermano Claudio Velázquez primero y por Vicente Gauna después. El ámbito de acción de estos "gauchos alzados", según se constata en las crónicas de prensa y partes policiales, fue la zona rural de Formosa, Corrientes, Paraguay, pero principalmente el Chaco.

A diferencia del Gauchito Gil, la vida y las andanzas de Velázquez que transcurren un siglo después del anterior, se encuentran ampliamente documentadas. La prensa cubrió cada una de sus peripecias y su muerte fue tapa de diarios y revistas regionales y nacionales. No obstante, la mitificación de este personaje también encuentra su mayor

fuelle en los relatos orales, la música popular y las piezas de radioteatro que se emitieron en la época, basadas en sus peripecias.

En los años sesenta, el Gobierno de facto a cargo del general Juan Carlos Onganía reforzó la búsqueda de este gaucho rebelado. El objetivo era atraparlo para inscribir en su cuerpo un escarmiento social. Es decir, más allá de terminar con el individuo y sus hechos delictivos, se buscaba acabar con las "redes de complicidad" que se habrían construido entre el forajido y las poblaciones marginales. En ese sentido, diversas versiones aseguran que los humildes le retribuían a Isidro los beneficios de su botín compartido con refugio y protección (Barrios y Giordano, 2018).

En medio de un despliegue espectacular de policías y militares en el monte chaqueño, Velázquez cayó abatido junto a Gauna, en un enfrentamiento sangriento con la policía el 1 de diciembre de 1967, camino a Pampa Bandera, jurisdicción de la ciudad de Machagai. Las noticias posteriores a su fallecimiento dieron a conocer que durante varios días los habitantes de Machagai y localidades cercanas se agolpaban a la tumba del gaucho muerto para rezar por su descanso y pedirle favores, hasta que el gobierno prohibió las visitas al cementerio. La consigna que se bajaba desde los grupos dominantes<sup>20</sup> a los sectores populares era la de olvidar, "enterrar" las memorias circulantes en torno a aquel "rebelde", "criminal" y "peligroso". Incluso, un año antes de su muerte, se prohibió un chamamé<sup>21</sup> que le otorga un tono heroico a sus andanzas, a la vez que marca los dos momentos de sus peripecias, primero con su hermano Claudio y luego con Gauna.

En la actualidad, vecinos chaqueños y allegados a Velázquez recuerdan que silbar o tararear aquel chamamé en los campos en aquella época era mal visto por los patrones. Pese a la censura y también la autocensura<sup>22</sup>, las historias en torno a Velázquez se

---

<sup>20</sup> En ellos se incluyen autoridades gubernamentales e integrantes de la Sociedad Rural del Chaco que impulsaron la persecución de Velázquez y los hacendados, "patrones", asociados a la entidad.

<sup>21</sup> Refiere al tema "Los Velázquez", de Manuel Loverde y Raúl Junco, prohibido en 1967 por "apología del delito" (Solans, 2010).

<sup>22</sup> En un contacto personal, el nieto del gaucho perseguido, cuenta que la primera esposa de Isidro había instruido a sus hijos no presentarse como los hijos de Isidro Velázquez para evitar represalias. Entrevista a Javier Aguirre, agosto de 2014.

reprodujeron sigilosamente de boca en boca, de campesino a campesino, al margen de medios masivos y otros espacios de comunicación oficiales.

No obstante, hacia el retorno de la democracia en la década de 1980, se produce un trastocamiento del “paradigma de memoria/olvido” (Lotman, 1996) que rehabilita la circulación de los relatos en los ámbitos antes negados, propiciando así la reconfiguración de los regímenes de in-visibilidad vigentes (Reguillo, 2008). En el lugar donde el gaucho fuera abatido como en su tumba en Machagai, continuaron rituales y, particularmente, en el camino a Pampa Bandera actualmente se expande el santuario enarbolado por cintas y banderas rojas.

Más allá de una serie de notas periodísticas y libros que se ponen a circular a principios de los años 2000, recuperando la memoria de Velázquez, en 2010 se edita el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” que provoca un suceso de convocatoria de público a nivel regional, propiciando la reapertura del debate social en torno a la figura popular.

La película tuvo importante repercusión durante su proyección en salas de Chaco y Corrientes y en la tv nacional. Fue estrenada en 2010 en la sala Guido Miranda de Resistencia, Chaco. Se mantuvo en cartelera durante seis meses y allí la vieron más de 10 mil espectadores. Se reestrenó en 2011 y formó parte del ciclo “Las preferidas del Guido” en 2017. En Corrientes se proyectó en dos salas alternativas y en localidades del interior. En 2015 formó parte de la programación de INCAA TV, retransmitiéndose en varias oportunidades a pedido del público. Actualmente, se encuentra disponible en Youtube donde a septiembre de 2020 alcanzó más de dos millones de reproducciones.

El director del film, Camilo Gómez Montero, quien nació en 1979 en Corrientes y cuya infancia en buena parte estuvo marcada por ese celebrado regreso del orden democrático y por el rechazo al régimen anterior, relata que desde niño escuchó poemas y chamamés sobre este personaje.

En el texto titulado “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay. Algunas reflexiones sobre el origen y los objetivos del docudrama” y publicado en un catálogo de 2014, el director cuenta que su padre le leía narraciones que volvieron a publicarse en los

diarios y a leerse en las radios. El cineasta asegura que desde entonces el “fantasma de Isidro Velázquez” lo persiguió hasta que pudo plasmar este tema “tabú” en su primer largometraje (Gómez Montero, 2014: 36).

La narración de Gómez Montero habla de las condiciones de emergencia del docudrama. Esta producción forma parte de un complejo proceso de semiosis (Peirce, 1987) donde la imaginación del director se alimenta de poemas, canciones, relatos orales. Ello da cuenta del diálogo y la complementariedad entre la producción audiovisual y la memoria colectiva; entre imagen, palabras, paisaje sonoro e imaginario social. Como señala Joly “las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin (...)” (Joly, 2003: 133).

La película, financiada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), tiene duración de 1 hora 20 minutos y ensambla testimonios directos, una extensa documentación de archivo –recortes de diarios, expedientes, fotografías- que Gómez Montero recopila durante cinco años de investigación. El film también recurre a la dramatización para reconstruir escenas de la vida de Velázquez, interpretado por su nieto, Javier Aguirre y un elenco de actores de Chaco y Corrientes.

El relato audiovisual se construye en una doble referencialidad histórica: por un lado, recrea desde la ficción las andanzas del gaucho situado en la década de 1960 y, por el otro, actualiza recuerdos en la voz de amigos, familiares, vecinos, comerciantes asaltados, policías que actuaron en su persecución y asesinato, y académicos que estudiaron el caso. De este modo, las voces ponen en escena memorias múltiples y hasta contradictorias. No obstante, la polifonía se teje en torno a una clara composición autoral. El punto de vista se orienta a la revalorización de las memorias populares silenciadas, la remitificación y monumentalización de la figura de Isidro Velázquez<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> En esta misma línea, la productora Payé Cine que en 2004 estrenó “El señor de los pájaros”, un corto basado en la leyenda del Pombero y continuó entre 2010 y 2011 con la serie “Payé” sobre mitos y leyendas del Nordeste y otras series y películas orientadas a reivindicar el mundo mítico-mágico del Litoral y audiovisualizar historias de personajes ligados a luchas frente a injusticias sociales o memorias de los sectores populares invisibilizados por los relatos hegemónicos. Un ejemplo claro de esta orientación valorativa impresa en las producciones se plantea en Buscando al Comandante Andresito, un mediometraje también dirigido por Gómez Montero y que logró en su proyección importante repercusión nacional.

## **Restos de imágenes de Juan Moreira y el Che con cadencia de chamamé**

Entre los diversos recursos constructivos del relato, en el docudrama sobresale la utilización de testimonios que, por un lado, exponen experiencias biográficas singulares y, por el otro, muestran rostros en primer plano teñidos de una expresividad y emotividad que desbordan la pantalla y apuntan a causar emoción en el espectador.

Los rostros afectivos, de allegados y familiares, se entrelazan con otros textos: imágenes y sonidos que apuntan a “engrandecer” la figura de Velázquez. Para ello, el film acude a estrategias de iconización que imitan al monumento. Los planos utilizados a lo largo de los fragmentos ficcionales siguen “parámetros escultóricos” (Arancibia, 2007). Asimismo, la representación de la corporalidad de Velázquez en el tránsito de sus andanzas se articula con estrategias de localización donde el paisaje cobra un rol central que también aporta a su agigantamiento.

La narrativa recurre a la recreación de escenas dramatizadas en el monte chaqueño articuladas a la exposición de artículos periodísticos de la época de Isidro Velázquez donde se mencionaba la problemática de la persecución del bandido en ese escenario “hostil”, “impenetrable” pero que, sin embargo, Isidro conocía y dominaba como nadie y por ello pudo burlar a los persecutores durante mucho tiempo. De allí, también la concepción del espacio ocupa un rol central en la construcción de la heroicidad del gaucho.

En esa línea de tonalidad afectiva y de construcción de una figura-monumento, el desenlace, que transcurre en los últimos 15 minutos del audiovisual, recrea recuerdos y escenas sobre la emboscada en camino a Pampa Bandera que termina con la vida de Velázquez y su compañero Vicente Gauna. Allí participaron decenas de efectivos armados que descargaron cientos de proyectiles al Fiat 1500 que transportaba a ambos hombres, y siguieron a Velázquez cuando éste logra escapar del vehículo hacia el monte al caer la noche, siendo ese el ámbito del fusilamiento final.

La secuencia realza, a modo de contrapunto, los relatos de vecinos, familiares y devotos que lamentan entre sollozos y con rostros acongojados aquella muerte que consideran “injusta”. También hablan los ex policías participantes de aquella instancia y

describen el escenario y la resistencia de Velázquez a entregarse. En ese ensamblaje se pone en pantalla una dramatización del fusilamiento y una secuencia de exposición de fotografías de archivo del cuerpo del gaucho muerto donde “perviven” ciertos repertorios iconográficos que cristalizan “fórmulas del pathos” (Warburg, 2014) y fragmentos de representaciones simbólicas, altamente performativos, que despliegan funciones impresionantes.

En ese desenlace, primero se visualiza la recreación desde la ficción de un incansable enfrentamiento que mantiene Velázquez con la policía, hasta que es atravesado por las balas y fallece. La dramatización se superpone a la escena final del film “Juan Moreira” de Leonardo Favio, una de las películas más vistas y populares del cine nacional de los años setenta<sup>24</sup> ([Imagen 4](#) e [imagen 5](#)<sup>25</sup>).

En la recreación de la emboscada en la oscuridad del monte se reproduce – aunque con importantes distancias en la utilización de los recursos estéticos, el manejo de planos, la creación del espacio y el ambiente y la eficacia de las dramatizaciones por parte de los actores- el combate épico que inicia Moreira con la policía, al sentirse rodeado en una pulpería. También hay reminiscencias del réquiem en el muro blanco hasta donde Moreira llega, es herido de muerte, pero vuelve a levantarse, transformándose en leyenda. Favio en la placa final eterniza a Moreira en un ícono con fondo negro donde se lo ve al gaucho revoleando el poncho triunfante.

Esas imágenes son recordadas en ciertas formas del desplazamiento del cuerpo de Velázquez y los modos de manipulación de las armas que efectúa en su lucha con la policía que lo persigue. También, al caer abatido, se sienta en el suelo, queriendo levantarse –como lo hace Moreira quien cae y se levanta prendiéndose del muro-. Sin

---

<sup>24</sup> Cabe recordar que Juan Moreira era un gaucho bonaerense, cuya historia se masificó a través del folletín y literatura gauchesca desarrollando fuertes mecanismos de reconocimiento e identificación colectivos. Moreira se construyó en la memoria colectiva como el gaucho perseguido, mártir, pero también héroe de un sistema social excluyente y discriminatorio. Y es a esa figura a la que recurre Camilo Gómez Montero en su relato teñido de intenciones emancipadoras. A su vez, realiza un homenaje a Favio.

<sup>25</sup> Enfrentamiento de Velázquez con la policía. Film “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” (2010), dir. Camilo Gómez Montero. Foto fija Eugenio Led. Col. Payé Cine / Fotograma escena final de “Juan Moreira” (1973), dir. Leonardo Favio. Col. Cine.ar

embargo, el muro para Velázquez será la propia espesura del monte donde antes de morir lanzará su último sapucay<sup>26</sup>.

La última parte del desenlace muestra una sucesión de fotografías de archivo. Un par de ellas son del cuerpo muerto acribillado del gaucho rebelde. Varias remiten a las formas de exposición del cuerpo muerto del Che Guevara que circularon por distintos medios de la época. Las reminiscencias están dadas por la forma en que se manipuló el cuerpo y se montó la escena fotográfica con los policías alrededor (Barrios y Giordano, 2018).

En esa serie, aparece otra "imagen anacrónica" (Didi Huberman, 2006) que adquiere una particular centralidad en el cierre del relato épico que propone el docudrama. Se trata de una fotografía del cuerpo muerto ensangrentado de Velázquez que yace en el suelo, donde el detalle que sobresale es la sonrisa en su rostro y los ojos abiertos (Imagen 6<sup>27</sup>).

La imagen proviene del archivo de un informante quien al momento de la entrevista que le realiza el director del docudrama –según comenta éste último<sup>28</sup>– la guardaba con mucho recelo en un cajón, como si fuese un "tesoro" o si cumpliera la función de una "reliquia" cargada de poder. Gómez Montero relata que ni bien vio esta foto solicitó permiso al propietario para reproducirla. Dice que desde que la observó por primera vez sabía que esa imagen tenía que estar en la película. Ahora vale preguntarse ¿por qué el director le otorga centralidad a esta foto en el desenlace? Según Gómez Montero, la imagen le recordaba a las escenas del cuerpo yacente de Ernesto Che Guevara que retrató Freddy Alborta, en Bolivia. Refiere a la foto paradigmática del cuerpo del Che dispuesto en la lavandería de un hospital de Villagrande, y en particular a una de primer plano donde se observa al líder revolucionario con los ojos abiertos y con una sonrisa apenas delineada en el rostro (Imagen 7 e imagen 8<sup>29</sup>).

---

<sup>26</sup> Sapucay o sapukay, en guaraní, hace referencia a un grito propio de los habitantes de las zonas rurales de la región Nordeste para expresar una emoción incontenible, ya sea de tristeza, dolor, pero fundamentalmente alegría. Se lo escucha durante fiestas populares o bailes típicos o la despedida de seres queridos durante el duelo.

<sup>27</sup> Retrato de Velázquez muerto en Fotograma del docudrama. Col. Payé Cine.

<sup>28</sup> Entrevista a Camilo Gómez Montero, agosto de 2014.

<sup>29</sup> Fotografías del Che Guevara muerto. Freddy Alborta. 1967.

En cierre del film, de la sonrisa sugerida del rostro de Velázquez muerto se pasa la sonrisa de Javier Aguirre, protagonista del drama y nieto de Velázquez (Imagen 9<sup>30</sup>). Esta imagen se ensambla con la escucha del chamamé “El Último sapucay”, compuesto por Oscar Valles e interpretado por Yamila Cafrune. En la letra, un fragmento de la canción narra:

La muerte apagó la risa del sol que duerme ardiendo en el Chaco/ porque Machagai se ha vuelto un llanto triste de sangre y barro. Ya no está Isidoro Velázquez/la brigada lo ha alcanzado /y junto a Vicente Gauna ay, dos sueños sepultados. Camino de Pampa Bandera lo esperan en una emboscada / y en una descarga certera ruge en la noche la metrallada. Isidro Velazquez ha muerto enancao en un sapucay/ pidiéndole rescate al viento que lo vino a delatar... (El Último sapukay, chamamé de Oscar Valles)

La visión concentrada en el plano congelado en el rostro sonriente del descendiente de Isidro, quien además presenta un gran parecido con su abuelo, plantea un interesante contrapunto con el chamamé que llora la pérdida de Velázquez. La imagen y todo el despliegue del relato épico audiovisual busca mostrar que la muerte no apagó la risa. Al mismo tiempo, en esta final cobra fuerza el mismo título del *film* que preanuncia la operación que Gómez Montero realiza al construir un relato heroico íntimamente relacionado con la memoria viva materializada en la música popular.

El último sapucay que los testigos aseguran haber oído de Isidro antes de morir resuena en el punto culmine del film simbolizando la resistencia popular, aquella que no muere y pervive en la sonrisa de su nieto-protagonista, en la devoción que le profesan los fieles en el santuario levantado en el mismo lugar de su muerte y en los chamamés<sup>31</sup> que

---

<sup>30</sup> La sonrisa de Javier Aguirre, nieto de Velázquez y protagonista del docudrama en el cuadro final. Fotograma del docudrama. Col. Payé Cine.

<sup>31</sup> Aquel que fuera prohibido por la dictadura y que aún censurado en las radios siguió siendo tarareado por los campesinos, como la composición de Valles del cierre que se baila en las fiestas rituales.

hasta la actualidad alimentan al mito del último gaucho rebelado sacralizado por devoción popular en el Nordeste argentino<sup>32</sup>.

### ***Reflexiones finales preliminares***

Este trabajo ejercitó una breve una operatoria semiótica indiciaria, intentando explorar los “rastros” de repertorios iconográficos históricos paradigmáticos provenientes de la historia del arte, el discurso religioso, la documentación de la resistencia popular en algunas imágenes contemporáneas más difundidas de los santos populares Antonio Gil e Isidro Velázquez.

En la estampita y en las estatuarias del Gauchito Gil advertimos cómo se sobrepunen, entrecruzan y yuxtaponen “restos” de las figuraciones del Martín Fierro, de Cristo en la Cruz, el Curuzú Gil (la cruz guaraní) y las imaginerías del gaucho “típico” de Corrientes. De este modo, las imágenes condensan signos que remiten a retóricas de la nacionalidad/alteridad argentina, a los símbolos asociados a prácticas de veneración de los difuntos vigentes en la zona y a las retóricas de la correntinidad.

Los fragmentos visuales convocados por los repertorios contemporáneos evocan representaciones paradigmáticas que funcionaron y aún funcionan como símbolos en determinados contextos. Estos símbolos, como plantea Lotman, se presentan como “textos arcaicos” que no pertenecen a un solo corte sincrónico de la cultura, sino que lo atraviesan verticalmente “viniendo del pasado y proyectándose al futuro”. A la vez, estos signos pueden mutar conservando una invariante original, así como “transportar textos de una capa de la cultura a otra” (Lotman, 1996: 102). Esta concepción permite explicar la naturaleza invariante y a la vez variante de los símbolos y las formas en que ciertas imágenes poseen “más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Didi Huberman, 2009: 32).

---

<sup>32</sup> Este punto es importante remarcar porque frente a un relato épico que al tiempo que reivindica a un referente de los sectores marginados también sobrerrepresenta su cuerpo muerto y construye una figura-monumento, son la evocación de los gestos sonoros-visuales inacabados, de los fragmentos de testimonios con biografías singulares y de la inventiva de la devoción popular, los que preservan potencia de abrir el relato, de tensionar esa visión estabilizante.

Por su parte, en la representación de Isidro Velázquez en el docudrama observamos la pervivencia ciertos rasgos del final épico del film "Juan Moreira", con el que Leonardo Favio revisita en los años 70' el mito del gaucho nacional y reivindica la figura del rebelde más popular de la Argentina del siglo XIX. Asimismo, el film convoca algunas formas de exposición del cuerpo muerto del Che Guevara y particularmente realiza focalizaciones en la enigmática sonrisa del rostro del líder revolucionario que registrara en sus fotografías Freddy Alborta, en Bolivia en 1967 -mismo año de la muerte de Velázquez-.

En la emergencia del proyecto audiovisual, el espectador-cineasta observa la "imagen-reliquia" del cuerpo muerto de Velázquez y rememora ciertos "restos"<sup>33</sup> semánticos provenientes de imágenes emblemáticas: las fotos de Alborta. Al establecer esta relación, el cineasta decide otorgarle centralidad a esa imagen en su relato y con ello busca trasladar –por contaminación semántica– algunos de los sentidos atribuidos al cuerpo yacente del Che y a su sonrisa a su interpretación de Velázquez. Lo mismo sucede cuando cita ciertos esquemas de representación de la paradigmática escena final de "Juan Moreira" en una suerte de *farwest* chaqueño donde confluyen el western gauchesco, el policial, el relato histórico y el documental social.

La inclusión de esas "imágenes anacrónicas" –que como sostiene Didi Huberman (2006) suponen un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos pero que sin embargo se conectan– le otorgan al relato audiovisual una entonación valorativa decididamente épica<sup>34</sup>. En este sentido, el docudrama además de re-construir un gaucho épico y heroico, busca otorgarle a Velázquez una "figurabilidad" casi crística por la centralidad que adquiere, tanto en la cita de Moreira como en la inclusión de la "foto-reliquia", la imagen de un cuerpo muerto y desgarrado.

Sobresalen en estas escenas las huellas del martirio y, como sabemos, uno de "modelos iconográficos" que más incidió en los modos de mirar y dar a ver los cuerpos

---

<sup>33</sup>Se plantean como "restos fósiles en movimiento" (Didi-Huberman, 2016) que migran de una representación a otra.

<sup>34</sup> Para ajustarnos al límite de páginas solicitado no incorporamos aquí un análisis del modo en que la música, el sonido ambiente y la entonación de las palabras en los relatos también ayudan a reforzar esta orientación valorativa.

muestran nos llega de la iconografía religiosa, más específicamente de la imagen de Cristo yacente (Berger, 2010). Además, las formas del cuerpo muerto desgarrado que remiten al dolor, la sangre derramada y redentora, a la rebelión, etc; constituyen repertorios que vehiculizan “fórmulas del pathos”<sup>35</sup>. Ellas expresan el movimiento y las pasiones que tienden a la propagación, la adhesión o el rechazo; sea como fuere, a la transmisión, a la comunicabilidad (Santos, en Warburg, 2014).

En términos generales, observamos cómo estas imágenes de historicidad densa y heterogénea inciden en nuestros modos de percibir, imaginar, valorar, modelar, y *dar ver* el mundo (Arancibia, 2007); de allí vale atender a sus poderes de representación y presentación (Marin, 2009). En términos particulares, las imágenes plantean un poder sintetizador de significaciones densas con fuerte anclaje en figuraciones que activan identificaciones sociales (de relatos orales, leyendas, textos fundadores de identidades latinoamericanas, nacionales y provinciales) y también vehiculizan emociones intensas capaces de propiciar rechazo, adhesión, veneración. En estas dimensiones residen sus eficacias pragmáticas, el poder de anclaje y actualización en la memoria colectiva regional.

Por último, resulta relevante atender detenidamente el trabajo de localización de lo mostrado y lo narrado a partir de inscripciones de “elementos diacríticos de identidad” (Martín, 2002) y los “índices de identidad regional” (Arancibia, 2015) que efectúan los actores/productores en las iconografías, atendiendo a demandas de identificación situadas y a las dinámicas creativas de la devoción popular que, deglute, procesa y reinventa las imágenes circulantes.

Las imaginerías del Gauchito Gil e Isidro Velázquez retoman los formatos y géneros de la estampita católica, el monumento, las estatuarias y los films biográficos antes destinados a representar las gestas heroicas históricas para erigir y reivindicar a estos héroes-santos populares en el cruce con las iconografías paradigmáticas y los “restos” de fragmentos de los testimonios, la memoria oral, las historias que recrean la música popular.

---

<sup>35</sup> Las *Pathosformeln*, si bien tienen emergencia en un tiempo histórico (una suerte de lugar originario) como señalara Warburg, plantean a la vez una “pos-vida” (*Nachleben*) que pertenece al tiempo de la memoria; y la memoria “es una imbricación heteróclita y moviente que se configura en cada momento del recuerdo” (Santos, en Warburg, 2014: 19).

Del mismo modo, ante el intento de fijación de “una imagen” digna de veneración, los propios usos y apropiaciones de la inventiva devocional le devuelven movilidad a las iconografías, convirtiéndolas en repertorios donde se confrontan memorias e identificaciones sociales amplias. En estas trayectorias, las imagerías populares también se construyen como “un lugar de una estratégica batalla cultural” (Martín-Barbero, 2007: 50).

## Bibliografía

Assunção, Fernando. *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quehacer*. Claridad: Buenos Aires, 2007.

Arancibia, Víctor. “Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre imaginarios circulantes en el Noroeste” (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Estudios Históricos y Literarios de Frontera. UNSa: Salta, 2007), pp. 55-74, mimeo.

Arancibia, Víctor. “Nación y disputas distributivas en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)” (Trabajo de tesis para obtener el Doctorado en Comunicación. UNLP, La Plata, 2015). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46617> (Consultado en línea: 9 de octubre de 2020).

Barrios, Cleopatra y Giordano, Mariana. “Violencia, memoria y mito. Espectacularización de la muerte en la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina)”, en *Revista Estudios Ibero-Americanos*, 44(1), 2018, pp. 61-75. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.27584> (Consultado en línea: 4 de septiembre 2020).

Berger, John. “Che Guevara muerto”, en Katz, Leando (dir) *Los fantasmas de Ñancahuazú*. Proa: Buenos Aires, 2010, pp. 25-30.

Bondar, Iván. *Ñande Mandu’a Mokoí. Sobre muerte, morir, ritos y fiestas*. Editorial Universitaria. UNaM: Posadas, 2013, pp. 29-58.

- Carozzi, María Julia. "Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90", en Miguens, D. Semán, P. (edits) *Entre cumbias, santos y piquetes*. Biblos: Buenos Aires, 2006.
- Coluccio, Félix. *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*. Ediciones del Sol: Buenos Aires, 2007.
- Chumbita, Hugo. "Bandoleros santificados", en *Todo es Historia*, N° 340, 1995. Disponible en: <http://www.hugochumbita.com.ar> (Consultado en línea: 3 de septiembre de 2020).
- Chumbita, Hugo. *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Díaz, Claudio. "Las disputas por la apropiación del gaucho la emergencia del "folklore" en la cultura de masas", ponencia en *JALLA*, Bogotá, 2006, mimeo.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada: Madrid, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital intelectual: Buenos Aires, 2016.
- Frigerio, Alejandro. "La devoción por San La Muerte no hace robar ni esclavizar", en *Diversa Blog*, 2014. Disponible en: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/la-devocion-por-san-la-muerte-no-hace-robar-matar-ni-esclavizar/> (Consultado en línea: 20 de septiembre de 2020).
- Giménez Béliveau, Verónica. "Región Nordeste", en Mallimaci, F (dir) *Atlas de las creencias religiosas en la Argentina*. Biblos: Buenos Aires, 2013, pp. 17-18.
- Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa: Barcelona, 2008.
- Gómez, Montero, Camilo. "Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay. Algunas reflexiones sobre el origen y los objetivos del docudrama", en *Catálogo Cine de gauchos milagrosos correntinos. Perspectivas en debate*. IIGHI: Resistencia, 2014. Disponible en:

<http://www.iighi-conicet.gob.ar/otras-publicaciones/> (Consultado en línea: 8 de septiembre de 2020).

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Tomos I y II. Nuevo siglo: Buenos Aires, 1997.

Hernández, José. *Martín Fierro.*, ALLCA XX: Nanterre, 2001.

Joly, Martine. *La imagen fija*. La Marca: Buenos Aires, 2003.

Lojo, María Rosa. *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Sudamericana: Buenos Aires, 2007.

Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.

Marin, Louis. "Poder, representación, imagen", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 13, 2009, pp. 135-153.

Martín, Eloísa. "Entre el legado y la inculturación: dinámicas de la correntinización de la devoción a la Virgen de Itatí", en *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología*, 2002.

Disponible en [http://ns1.cuco.com.ar/congreso2002/ponencias/eloisa\\_martin.htm](http://ns1.cuco.com.ar/congreso2002/ponencias/eloisa_martin.htm) (Consultado en línea: 8 de septiembre 2020).

Martín, Eloísa "Aportes al concepto de religiosidad popular", en Carozzi, M y Cernadas, C(ed) *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Biblos: Buenos Aires. 2007, pp. 61-87.

Martín, Eloísa. "Seres extraordinarios, más allá de la devoción y los fans", en *Todavía*, N° 20, 2008. Disponible en: <https://bit.ly/2Vb3hiZ> (Consultado en línea: 8 de septiembre 2020)

Martín-Barbero, Jesús. "Visibilidades y visualidades", en Martín-Barbero, J & Corona Berkin, S (edits) *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México. 2017, pp. 44-66.

Palma, Federico. *La fotografía en Corrientes*. Escuela Taller de Artes Gráficas de la Provincia: Corrientes, 1959.

Piñeyro, Enrique. "El eje sacro-profano: mesianismo y rebeldía de los gauchillos alzados correntinos", en Amarilla, R. (comp). *Bandoleros rurales correntinos*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2005. pp. 69-78.

Peirce, Charles. *Obra lógico-semiótica* (Trad. Ramón Alcalde y M. Prelooker) Taurus: Madrid, 1987.

Poenitz, Alfredo. *Mestizo del Litoral. Sus modos de vida en Loreto y San Miguel*. Instituto de Cultura: Corrientes, 2012.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la Argentina en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana: Buenos Aires, 1988.

Reguillo, Rossana. "Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia", em Diploma superior en Educación, Imágenes y Medios. CLACSO: Buenos Aires, 2008, mimeo.

Saidón, Gabriela. *Santos ruterros. De la Difunta Correa al Gaucho Gil*. Tusquets Editores: Buenos Aires, 2011.

Salas, Andrés. *Gauchito Gil. De devoción local a mito nacional*. Buenos Aires: Dunken, 2008.

Sarmiento, Domingo. *Facundo. Civilización y Barbarie*. Grupo Editor Altamira: Buenos Aires, 1845.

Warburg, Aby. *La pervivencia de las imágenes* (Trad. Felisa Santos) Miluno: Buenos Aires, 2014.

## **Entrevistas**

Entrevista a Abel Maciel, escultor. Mercedes, Corrientes, Argentina, 7 de enero de 2020.

Entrevista a Ofelia Pardo, custodia santuario San La Muerte y santuario Gauchito Gil. Mariano I. Loza, Corrientes, Argentina, 7 de enero de 2020.

Entrevista a Juan Álvares, vendedor ambulante. Santuario del Gauchito Gil. Mercedes, Corrientes, Argentina, 7 de enero de 2019.

Entrevista a Camilo Gómez Montero, director del film "Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay". Corrientes, Capital, Argentina, 14 de agosto de 2020.

Entrevista a Javier Aguirre, protagonista del film "Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay". Corrientes, Capital, Argentina, 14 de agosto de 2020.

## **Filmografía**

“Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay”, dir. Camilo Gómez Montero, productora Payé Cine, 2010. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA>. (Consultado en línea: 7 de octubre de 2020)

“Juan Moreira”, dir. Leonardo Favio, producción Juan Sires., 1973. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wMzPnmibTXo> (Consultado en línea: 7 de octubre de 2020)

## ***Cuerpos que dan de comer: memorias visuales de la lucha contra los despidos en masa la Argentina***

---

danielacamezzana@gmail.com

por Daniela Camezzana

Docente, comunicadora y artista. Becaria doctoral CONICET/ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

### **Resumen**

El presente artículo propone una aproximación analítica al repertorio gráfico y performático de los encuentros denominados Ñoquiadas, tomando específicamente el caso de La Plata (Buenos Aires, Argentina) en tanto tuvo dos ediciones consecutivas y ciertas variaciones de una a la otra de los recursos visuales implicados en el modo de contestación pública. Esta acción micromilitante surge a partir del conflicto en torno a la ola de despidos masivos impulsados en simultáneo en distintas dependencias del Estado en los primeros meses de gestión de la Alianza Cambiemos (2015-2019).

**Palabras clave:** Ñoquiada - Alianza Cambiemos - memorias fotográficas - economía afectiva - acción performática.

### ***Bodies that feed: visual memories of the fight against mass layoffs in Argentina***

### **Abstract**

This paper proposes an analytical approach to the graphic and performative repertoire of the meetings called Ñoquiadas, specifically taking the case of La Plata (Buenos Aires, Argentina) as it had two consecutive editions and certain variations from one to the other of the visual resources involved in this public answer mode. This micromilitant action arises from the conflict surrounding the mass layoffs promoted simultaneously in different government agencies in the first months of the Alianza Cambiemos management (2015-2019).

**Keywords:** "Ñoquiada" - Alianza Cambiemos - photographic memories - affective economy – performance.

## **Cuerpos que dan de comer: memorias visuales de la lucha contra los despidos en masa la Argentina**

### **Introducción**

Los resultados de las elecciones presidenciales del 2015 inauguraron un escenario de transformaciones que, bajo el signo del cambio, desafiaron las lógicas de la contestación pública de las organizaciones partidarias y las actuaciones colectivas (Butler, 2017) del campo político y cultural en la Argentina. La conformación de una atmósfera afectiva (Anderson, 2014) frente a un aparente inevitable retorno del neoliberalismo<sup>36</sup> dio lugar a la puesta en común -en reuniones y espacios de discusión creados a tal fin como por ejemplo el colectivo de Trabajadorxs Organizadxs de la Cultura (TOC)- de los principales miedos y temores en el sector cultural independiente<sup>37</sup> de la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Argentina).

Ante las medidas implementadas en los primeros 100 días de gestión de la Alianza Cambiemos (2015-2019), se elaboró un marco de interpretación y comprensión de dichas acciones como el inicio de la transformación de las lógicas y mecanismos estatales, una reducción del presupuesto de las políticas públicas y en lo referido en particular a las políticas culturales, "un periodo de fuerte borramiento de todo aquello que había surgido en la gestión anterior, más allá de lo que esas propuestas habían podido generar en los territorios." (Fernández, 2020: 12). En las asambleas y encuentros, lxs agentxs expresaban que experimentaban a diario una serie de afectos negativos que al ser compartidos en dichos espacios lejos de producir una desmovilización, "se constituyen colectivamente mientras, simultáneamente, ayudan a constituir lo colectivo." (Macón y Losiggio, 2017: 11)

---

<sup>36</sup> Cabe preguntarse en este punto por los marcos de inteligibilidad que produjeron una fetichización del neoliberalismo como un ente despersonalizado capaz "arrasar", "destruir" y "promover la lucha de todxs contra todxs" pero a los fines de este trabajo, basta con señalar que esa amenaza era percibida a la vez como una "fuerza" reimplantada pero compartida por "otrxs" ciudadanxs que son parte de la comunidad.

<sup>37</sup> "En el arco artístico independiente platense, la asociación entre ser y hacer autogestión e independencia y lo moral y éticamente deseable es parte de la construcción de la identidad del artista y de los colectivos culturales." (del Mármol, M., Magri, G. y Saez, M. 2017:61)

En este marco, en pleno receso de verano en la mayoría de las dependencias estatales como en el ámbito educativo en sus distintos niveles<sup>38</sup>, se realizó la acción denominada Ñoquiada el 29 de enero de 2016 en la Plaza Moreno, que cuenta con casi ocho hectáreas ubicadas en el centro de la ciudad entre las calles 50, 54, 12 y 14. A lo largo del análisis la misma se describe como una acción performática en tanto ponen en juego estrategias de visibilización que convocan repertorios y nociones propias de las prácticas artísticas contemporáneas, distintas a los modos de organización tradicionales que por su parte también salieron a la calle. Esa especificidad que en cada acción se explora como un “modo otro” está relacionada con preceptos de las prácticas relacionales y del arte contextual pero también con la indagación sobre la presencia en las prácticas escénicas y performáticas. Es decir, las acciones subrayan la importancia de que los cuerpos se reúnan y expresan su capacidad de poner en juego significantes políticos más allá del discurso. Incluso en muchas de estas acciones corporizadas, el objetivo de ensayar un modo de contestación pública plural en paralelo a las marchas y movilizaciones, es crear visualidades específicas sobre problemas singulares de la coyuntura con el objetivo de implicar y trabajar la relación de proximidad/distancia con lxs otrxs más allá de la continuidad al interior del colectivo del consenso sobre otros aspectos políticos o de los resultados específicos del reclamo. Este carácter efímero que se adjudica a la acción de aparición en el espacio cotidiano de circulación, alcanza también a las identidades y colectivos (Carlón, 2019) que se formulan durante el proceso de creación del acontecimiento y construyen definiciones situadas sobre el sentido de la participación y el ser afectadxs.

Los aportes de este artículo se enmarcan en el trabajo que la autora viene desarrollando dentro del proyecto de investigación “Cuerpo, afecto y performatividad en prácticas artísticas contemporáneas” (FaHCE-UNLP), para el que realiza un seguimiento e interpretación de diversas acciones performáticas realizadas del 2015 en adelante desde

---

<sup>38</sup> Este dato no es menor en tanto gran parte de la actividad del entorno urbano de la ciudad de La Plata, se vincula a las dependencias del gobierno provincial y lo referido a la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Por esto suele caracterizarse a la misma como una ciudad universitaria de notable producción académica y cultural.

los estudios sobre afectos y los aportes que se realizaron desde esta perspectiva a la teoría política. Por lo cual, al momento de su escritura, se trabajó a partir de la revisión de las notas de campo como del material documental publicado y/o recopilado a partir de instancias de comunicación interpersonales entre lxs integrantes de la organización. Vale destacar que la participación activa en el proceso de materialización de las Ñoquiadas - bajo la adecuada vigilancia epistemológica- no sólo garantizó el acceso al archivo de la acción, sino que permitió estar en salas virtuales de discusión que resultaron fundamentales para comprender la metodología de trabajo detrás la propuesta programática inicial.

El presente artículo busca realizar una primera aproximación, específicamente al repertorio gráfico y performático de la Ñoquiada, tomando las dos ediciones realizadas de forma consecutiva y ciertas variaciones de una a la otra a partir de la evaluación sobre los usos de los recursos visuales implicados en la forma de aparición inicial. En relación al corpus de fotografías elegidas, se verá que corresponden a diferentes autorxs y momentos del encuentro, pero todas delimitan prácticas concretas creadas para la contestación y que aluden de modos diversos al conflicto. En este punto, se entiende que la visualidad de una problemática “se encuentra delimitada y cargada de discursos y prácticas que la condicionan históricamente. La cultura visual construye significado a partir de lo visual y al hacerlo produce cultura e identidad tanto individual como colectiva, siendo, la imagen, además, un espacio de lucha ideológica.” (Camezzana y Capasso, 2019).

En primer lugar, se analizará cómo el odio organiza una economía afectiva (Ahmed, 2014) que sujeta ciertos cuerpos como objetos aborrecibles reforzando ciertas asignaciones (ñoquis, vagos, chantas), por ejemplo, a un tipo de pertenencia y/o rol social (trabajadorxs del estado) y como en la circulación se adhieren nuevas significaciones (grasa militante, chorros, etc.) que actualizan el motivo de impugnación aun cuando lxs daminificadxs aparecen en la vida pública expresando su dolor y presentando sus reclamos en una agenda “racional” de demandas.

En función de caracterizar los principales puntos de las denuncias que circulaban en ese momento sobre los mecanismos de despidos masivos y suspensiones en el Estado entre diciembre 2015 y marzo de 2016, se reseñan brevemente dos fuentes documentales:

“Ñoquis. El cambio del Estado” (2018) y “Los ñoquis. Crónica de una resistencia del presente” (2019) en tanto (re)construyen en clave audiovisual años después posibles formas de articular una narración de las demandas y la incidencia de los modos de reclamo tradicionales impulsados por lxs despedidxs junto con las organizaciones sindicales.

Por último, se abordará las tramas relacionales que forman parte de las condiciones de producción de la acción, así como también la propuesta programática de la acción delineada desde el colectivo Acción Emergente (AE) reinterpretada por el grupo que impulsó ambas ediciones en La Plata. Teniendo en cuenta tanto la imagen que brinda la performance como las que integran el registro de la misma que convoca la memoria fotográfica (Fortuny, 2014). Comprendiendo la divulgación de dichas fotografías ya no en su dimensión documental sino como una continuidad de la práctica de aparición en el entorno cotidiano que permite pensar “un efecto de sub--versión, de versión alternativa de la historia, que sin olvidar lo que pasó imagina recuerdos distintos a los que evocan las fotos.” (Blejmar, 2016: 15-16).

### ***Cómo crear una masa confusa: remover el odio contra lxs empleadxs públicxs***

La palabra ñoquis comenzó a colarse nuevamente en el debate público a partir de las respuestas que brindaban lxs candidatxs opositores en las entrevistas cuando eran consultadxs por la cuestión del empleo público y en especial por el ingreso de muchxs jóvenes en las últimas dos gestiones gubernamentales del kirchnerismo. Atentxs a las lógicas imperantes de la producción de *soundbites* (Slimovich, 2016) para la promoción de los contenidos bajo las lógicas de mediatización de las campañas, lxs políticxs integran frases breves de alto impacto durante las explicaciones para formar parte de resúmenes posteriores. Así, la recuperación del término para referirse a un conjunto de trayectorias, negociaciones y compromisos que forman parte de las prácticas estatales, por un lado, y la política como profesión, por otro, sintetiza y reduce los marcos del debate social sobre los modelos de gestión, etc.

A la vez, las noticias que se formulan luego para dar cuenta del origen de la expresión, replican una serie de referencias culturales casi invariables. Del significado, se

remarca que es un término del lunfardo que se utiliza para nombrar a las personas que reciben un salario mensual de la administración pública o de un organismo del Estado sin que desempeñen un rol específico o contraprestación de servicio por el dinero. Como el sueldo antes se cobraba por ventanilla, estas personas aparecían el 29 de cada mes sólo para retirar el sobre y se los apodaba ñoquis porque tradicionalmente ese día se come este plato simple y económico. En las notas periodísticas no se consigna una fuente de esta versión, aunque en algunos artículos como, por ejemplo, el del Diario Hoy titulado "Insólito: los ñoquis K tendrán su marcha", se incluye la mención a los orígenes dentro de una cita de autoridad que brinda un especialista o figura pública. En este caso, un diputado del Frente Amplio UNEN.

La repetición de esta narrativa, a su vez, tiene una función pedagógica: garantiza la transmisión de una forma de representar los mecanismos de ingreso al empleo público como medianamente estables y en pleno ejercicio de derechos y privilegios contemplados la forma de contratación conocida como relación de dependencia que invisibiliza, al mismo tiempo, otros conflictos por los que lxs trabajadorxs se movilizan y organizan como el congelamiento de los concursos, la multiplicación de contratos provisorios y otras formas de precarización denunciadas. También refuerza la valoración positiva de la asistencia en las dependencias más que otras prácticas descentralizadas que tenga en cuenta otros modos de abordar la diversidad del territorio nacional.

Por otro lado, aparece a modo de ejemplo, la figura de la empleada pública que interpretaban el actor Antonio Gasalla y la actriz Norma Pons en los programas de televisión "El mundo de Antonio Gasalla" (1989/1990) y "El palacio de la risa" que se emitió de 1992 a 1993 en ATC y luego en Canal 13 hasta 1997. Más allá de comprender que la caricaturización no implica necesariamente la burla del objeto parodiado y que la exageración permitía realizar señalamientos críticos de los distintos procesos de vaciamiento del Estado que se llevaron adelante en los noventa, los personajes de Flora y González no sólo asisten a la oficina o mostrador sino que usan su conocimiento para sacar provecho personal del desconcierto de lxs ciudadanxs, abusando de su "cuota de poder" y maltratando en ciertas oportunidades a lxs consultantes. Este aspecto puntual -más allá

de las constantes menciones que se realizan en el sketch "a los de arriba"- se reproducen en las notas periodísticas como una característica de lxs empleadxs públicxs. Es decir, sintetizando la lectura sistémica que propone el argumento del segmento a una caracterización en la que prevalece una asignación en los individuos fortaleciendo ciertos mecanismos de responsabilización (Butler, 2017).

En este sentido, en línea con lo que propone Ahmed (2015) cuando se pregunta de qué manera funciona el odio para alinear algunos sujetos con otrxs y en contra de otrxs al punto de prefigurar las respuestas para "que se sientan confiados en la manera que leen los cuerpos" (Ahmed, 2017: 77), la presencia de ese otrx se imagina como una amenaza al objeto de amor que en este caso puede pensarse como el cuerpo social o el país. Estos vínculos negativos en torno a quienes participan de la gestión de lo público, se redefinen como un vínculo positivo en favor de un sujeto imaginado, por ejemplo, el "gerente o CEO" que administraría seriamente los "abundantes" recursos. "La emoción del odio funciona para animar al sujeto ordinario, para dar vida a esa fantasía, precisamente mediante la constitución de lo ordinario como algo en crisis, y a la persona ordinaria como la *víctima real*". (Ahmed, 2017: 79)

En este punto, la propuesta de Ahmed permite pensar cómo frente a las imágenes que se difundieron en simultáneo de lxs trabajadorxs llorando en la calle, más que una generalización de posturas indolentes se multiplicaron los comentarios odiantes contra quienes reclaman su reincorporación o la reconsideración de su despido. Al mismo tiempo, se lamentaban por el "doloroso" momento que le tocaba atravesar al país en favor de un cambio inevitable apoyado por lxs "ciudadanos de a pie"<sup>39</sup> y en contra de lxs trabajadorxs que al sacar provecho de los mecanismos son la causa del "daño" a la sociedad. "El sujeto ordinario o normativo se reproduce como la parte lesionada" (Ahmed, 2017: 79) y avanza

---

<sup>39</sup> Esta categoría fue utilizada en declaraciones públicas de lxs integrantes de la Alianza Cambiemos. Estableciendo un modelo ideal de ciudadano que "se levanta temprano, sale a trabajar todos los días y no falta nunca" que venía "internalizando" la necesidad de un cambio "que es aquí y ahora porque no hay más tiempo para los atajos". A modo de ejemplo, puede consultarse [una nota](#) publicada en la página oficial de la Casa Rosada que resume algunos ejes claves de la comunicación oficial.

en un proceso de responsabilización (Butler, 2017) de los individuos sin requerir o contemplar un análisis de las circunstancias y las lógicas puntuales de los organismos.

La autora define este fenómeno como una falla de la presencia o falta de arraigo del discurso, que es posible por el sentido que cobra el afecto en la circulación dentro de una economía afectiva: un movimiento ondulante mediante asociaciones “pegajosas” de distintos niveles de significación que no todos puedan admitirse en el presente. En este sentido, la narrativa del origen del término ñoqui no pierde vigencia cultural en tanto no requiere constatación ni guarda relación directa con las condiciones de posibilidad en la actualidad, sino que funciona para poner a rodar el estereotipo al que se sumarán nuevas atribuciones en cada oportunidad según las posturas defensivas de unxs y otrxs. Así lxs trabajadorxs que ya eran pensadx como vagxs al organizarse y llevar a cabo distintas protestas, pasan a formar parte más allá de sus adscripciones partidarias o gremiales de la grasa militante<sup>40</sup> “que ahora se lamentan”. Como sostiene la autora: “los signos incrementan su valor afectivo como efecto del movimiento entre ellos: mientras más signos circulan, más afectivos se vuelven”. (Ahmed, 2017: 82).

### ***La receta económica: los despidos preventivos y el proceso de ajuste del Estado***

La profusión de imágenes (Fontcuberta, 2016) que circularon en las redes sociales y los medios tradicionales para graficar las consecuencias inmediatas de las primeras medidas de gobierno de la Alianza Cambiemos, mostraban listados pegados en las puertas de acceso de los organismos, capturas de mails en los que se notifica “informalmente” la suspensión y puestos de oficina semi desmanteladas. En algunos casos las fotos, se publicaron acompañadas de un relato testimonial en primera persona que brindaba la información que habían podido recabar entre lxs compañerxs y se describía la sensación de desconcierto frente a la ausencia de una comunicación oficial y fehaciente para comprender los criterios. En el marco del autoproclamado proceso de “Modernización del

---

<sup>40</sup> El economista y ministro de hacienda en función, Alfonso Prat Gay sostuvo durante un discurso oficial del 13 de enero de 2016: "No vamos a dejar la grasa militante, vamos a contratar gente idónea y eliminar ñoquis".

Estado”, las “modificaciones” de las formas de organización de la vida común en las dependencias de distintas esferas se realizaron de inmediato y en simultáneo<sup>41</sup> por lo que resultaba difícil dimensionar el alcance general de las transformaciones en curso y superar enfoques fragmentarios del escenario.

A partir de esta inquietud por integrar en un relato los diversos acontecimientos, se estrenaron años después dos documentales que abordan la ola de despidos masivos del primer trimestre del 2016. Por un lado, “Ñoquis. El cambio del Estado” de Laura Abeyá y Juan Lojo se publicó el 13 de febrero de 2018 en *youtube* y traza los testimonios de ex-trabajadorxs, diversxs dirigentxs sindicales y especialistxs para dar cuenta cómo la estigmatización de lxs empleadxs públicos permitió un proceso de “ajuste” que tuvo un impacto “devastador” en la vida de las personas señaladas como ñoquis y/o parte de “un enemigo interno”. Mientras que, por otro lado, “Los ñoquis. Crónica de una resistencia del presente” dirigida por María Laura Cali y guionada por Franco Cruz parte de la experiencia personal de Cali como afectada<sup>42</sup> como un punto de vista privilegiado para reconstruir en “un registro documental” lo que experimentó junto a otrxs.

Ambos documentales coinciden en brindar una respuesta a la necesidad de construir un conocimiento en profundidad que recupera los materiales visuales que lxs trabajadorxs despedidxs habían producido y puesto en circulación -videos e imágenes “capturadas” casi en secreto durante los acontecimientos- pero en el marco de un relato mayor que problematiza también por qué esos elementos no lograron “incidir” en la opinión pública aún cuando mostraban de primera mano la brutalidad de los métodos y la campaña de estigmatización. De diversas maneras, lxs protagonistxs reconstruyen en el recuerdo tanto lo que sucedió como la impresión de la respuesta a sus reclamos que no

---

<sup>41</sup> Para compilar la información que se publicaba en los medios o producían lxs trabajadorxs, se creó una cuenta llamada El Despidómetro que publicaba una “foto” periódica de la cantidad de despidos expresadas en gráficos y un mapa interactivo.

<sup>42</sup> El uso de la palabra afectada no es menor en tanto la directora hace hincapié en que fueron atravesadxs por la estigmatización al punto de llegar a “enfermarse”. Recuperado el 14 de octubre de 2020 en <https://www.idea.me/proyectos/69843/los-noquis>.

podían “ser vistos y oídos”<sup>43</sup> por la sociedad en general y hasta por lxs familiares más cercanos, en particular.

Como propone Rancière no alcanza en casos como el que se aborda en los documentales con problematizar solo la disponibilidad de las imágenes o señalar que había demasiadas imágenes como para ser vistas, sino que resulta preciso desentrañar el tratamiento informativo de las mismas, el proceso por el que son organizadas en una puesta en escena. “Eso es lo que quiere decir informar en el sistema dominante: poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes” (Rancière, 2008: 74) situándolas a la distancia que corresponde mediante un sistema de jerarquías que establecen su interés y la “redistribución de qué es lo que se toma en cuenta” (2008: 78).

En este sentido, los documentales realizan una consideración también sobre la ausencia en la cobertura del conflicto de ciertas escenas, en uno de los casos, elaborando un recorrido visual del trabajo que realizaban lxs afectadxs a partir de los álbumes fotográficos privados y el testimonio de cómo esa tarea era parte de su vida afectiva. En la fugaz aparición del sentido que cada unx le otorgaba a su tarea, se resiste al borramiento de la historicidad de los programas gubernamentales y aparece otra idea de compromiso personal que recuerda la importancia de “singularizar aquello que el sistema confunde en una masa confusa, dotar de nuevos poderes a lo singular para figurar el gran número” (Rancière, 2008: 78).

A la vez, se inaugura una revisión del registro audiovisual de las marchas que instituye los cuerpos protestando como parte del pasado, mientras que la denuncia de la brutalidad de los mecanismos es el motivo presente de lxs protagonistas que se exponen

---

<sup>43</sup> En el documental “Ñoquis. El cambio del Estado”, uno de los delegados de ATE menciona que lo que se pierde de vista en la crítica al Estado es que las tareas para la ampliación de derechos las realizan “personas de carne y hueso”. Gustavo Romero del programa Conectar Igualdad sostiene algo similar cuando dice: “la gente que reproduce esas cosas está muy poco en contacto con la realidad de las personas que sufrimos las consecuencias de ese discurso”.

nuevamente frente a las cámaras para tomar la palabra contar su experiencia y la de lxs que ya no están<sup>44</sup> articulando el drama privado con las heridas públicas ya televisadas.

En “Los ñoquis. Crónica de una resistencia del presente”, se ensaya otra reflexión vinculada a las imágenes y su relación con el proceso de despersonalización de los despidos masivos: la ausencia de la escena de la notificación no por un proceso de sustracción<sup>45</sup> o censura sino por los procedimientos mediante los cuales se evitó en gran parte de los casos la situación “cara a cara” reduciendo la acción a información “sin cuerpo” comunicada vía correo electrónico, en listados pegados en las puertas de acceso, bloqueando las claves de accesos de molinetes, entre otros. El documental de María Laura Cali incluye un video en el que aparece en primer plano y fragmentado un portero eléctrico Commax desde el que le brindan las explicaciones del caso y le piden “que no se empaque” cuando pregunta por qué no puede entrar a su oficina. También se incluyen fotografías de lxs trabajadorxs mirando los listados sobre el capot de un auto estacionado o en manos del personal de seguridad del otro lado de las rejas cerradas con cadenas y candados. Por último, se suma una foto de una manifestante en una de las movilizaciones convocadas en repudio a los despidos que sostiene un cartel que dice: “#Nos despidieron por twitter”.

### ***Con las manos en la masa: montar una escena en las plazas del país***

Más allá de las actuaciones colectivas (Butler, 2017) organizadas por lxs trabajadorxs que ocuparon las dependencias en tomas pacíficas o se organizaron en asambleas, se realizaron marchas y movilizaciones convocadas por diversas organizaciones que fueron denominadas por los medios de comunicación como las “Marchas de los ñoquis”. En este

---

<sup>44</sup> En este punto repara el documental “Ñoquis. El cambio del Estado” cuando solicita a Germán Gonaldi, ex trabajador de la Secretaría de Agricultura Familiar y marido de Melisa Bogarín (ex trabajadora del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), que narre las circunstancias en las que la joven de 30 años falleció durante una asamblea en el marco del conflicto por los despidos.

<sup>45</sup> De hecho, en ese momento, circularon algunos videos de funcionarios “capturados” en el preciso momento en el que explicaban la situación a lxs trabajadorxs. Registro que circuló como noticias excepcionales en tanto la generalidad era no brindar abiertamente explicaciones aún cuando fueran demandas como se ve en este video: <https://www.youtube.com/watch?v=6sBeSecOEzQ>

contexto, la especificidad de las acciones que aparecen a la par formulando otras formas de contestación pública en el cruce entre arte y política como la Ñoquiada, es la pregunta por cómo alcanzar la visibilidad sin convalidar como única posibilidad la masividad y proponen la exploración estratégica desde las prácticas visuales y/o corporales de los modos de presentación en la calle soportando las atribuciones y produciendo un contrasentido. Esta práctica de construcción de dispositivos colectivos que buscan producir una interferencia en el desplazamiento “pegajoso” entre signos de una economía afectiva, se venían trabajando antes de las Ñoquiadas en iniciativas como Amor sí, Macri no en CABA o las que llevaron adelante artistas y trabajadorxs de la cultura en La Plata como la acción Nunca Macri realizada el 6 de noviembre de 2015 y el flashmob organizado por el Frente Anti Macri Argentino (F.A.M.A) el 19 de noviembre de 2015 en la Plaza Moreno.

Dichas iniciativas surgen en un período de emergencia (25 de octubre -22 de noviembre de 2015) de una multiplicidad de modalidades de “resistencia activa y micromilitancia”<sup>46</sup> autoconvocadas por distintos sectores de la sociedad civil, sin embargo, las tramas de relaciones y afinidades vinculadas a las experiencias mencionadas trascienden este momento y siguen en actividad permitiendo la rápida reacción frente a los acontecimientos de los primeros meses del 2016. En este sentido, los despidos masivos de lxs trabajadorxs estatales fue comprendido como el inicio de un cambio<sup>47</sup> de lo admisible socialmente que requería insistir en la pregunta por “qué tipo de regulación de los sentidos -esas formas de relacionabilidad extática de las que hablábamos antes- instaure el individualismo para que pueda mantenerse como una ontología requerida por

---

<sup>46</sup> La denominación se toma de una publicación anónima que circuló en formato digital titulada “Técnicas de resistencia activa y micromilitancia” por lo significativo que resulta a los fines de este artículo comprender la conjunción entre activismo y militancia en dicho período.

<sup>47</sup> En el informe elaborado por especialistas de Conicet, Centro de Economía y Política y Universidades Nacionales, se detalla el impacto de este cambio de la tendencia: “la cantidad de despidos y suspensiones acumulados entre diciembre 2015 y el 30 de noviembre de 2016, asciende a 232.286 casos. Al analizar la composición interna de cada segmento, el 57,09% de los despidos corresponden al ámbito privado, y el 42,90% al ámbito público”. Pero si bien los despidos del sector privado superan en número a los del sector público también destacan que “los/as trabajadores/as del sector público han sido los mayormente afectados en términos de salud mental (218% de deterioro entre diciembre y septiembre de 2016) y quienes trabajaban en cooperativas los más damnificados en términos de salud física (un deterioro del indicador que supera en un 40% al del promedio de la población)”.

la economía y la política.” (Butler, 2017: 151) Así surge Acción Emergente (AE), un espacio de congruencia de diversas micromilitancias “que hicieron que sigamos conectados y conectadas porque nuestras pesadillas se hicieron ciertas pero nuestra fuerza y nuestra creatividad no se agotan” (Acción Emergente, 2016: en línea).

En las primeras reuniones realizada en CABA, participaron personas que venían de la campaña Amor sí, Macri No y de otras propuestas activistas, feministas, organizaciones sociales y/o barriales, etc. que no necesariamente están vinculadas temáticamente al conflicto. Es decir, las Ñoquiadas fueron pensadas como un espacio de participación para quienes deseaban “hacerse presentes” en apoyo a lxs trabajadorxs y/o deseaban desacreditar la adhesión unánime de la sociedad a lo propuesto por la campaña de odio. Es decir, en la acción se crea una comunidad inespecífica (Blejmar, 2020: 2) que toma parte de la discusión pública no porque forme parte del colectivo directamente del sector perjudicado por los despidos pero reconociéndose afectadxs por las medidas en tanto el recorte significa un vaciamiento que “vulnera los derechos y oportunidades de acceso a la salud, educación, cultura, comunicación, trabajo y vivienda”.<sup>48</sup> Vale destacar la prevalencia de esta nominalización que aparece tanto en este conflicto como en otros a lo largo del 2016 de un modo<sup>49</sup> más explícito, puede pensarse como punto de partida de una subjetivación política que sin la necesidad de acordar plenamente sobre cada aspecto del conflicto reconoce en la vulnerabilidad una forma nueva de pensar la acción, el cuerpo, las formas de relacionarse y presentarse. Se constituye un nosotrxs que sostiene:

Frente a las urgencias que impone el violento autoritarismo con que nos están gobernando, el tiempo del trabajo en común y de la comida compartida. Contra el disciplinamiento que intentan imponer a través de los despidos masivos, las manos en la masa. Frente a la incertidumbre de la falta de trabajo, la mesa tendida y las lenguas dispuestas al diálogo. Contra la estigmatización de trabajadores y

---

<sup>48</sup> La consigna es una cita textual de la frase consignada en los *flyers*.

<sup>49</sup> En este sentido, en el trabajo de Guadalupe Maradei (2020) sobre las memorias de la lucha contra el ajuste en ciencia en la Argentina, se puede encontrar una referencia interesante a cómo lxs despedidxs o expulsadxs viraron en afectadxs y conformaron la Red Federal de Afectadxs.

trabajadoras del Estado, nos hacemos visibles en la calle. Contra el miedo al futuro, cocinamos y comemos juntos y juntas. El 29 ponemos manos a la obra porque el poder está en la masa. (Acción Emergente, 2016: en línea)

Por otro lado, la propuesta de “compartir la comida” implicaba una invitación implícita a sentar en una mesa diálogo que no se reserva para lxs principales referentes de la política, sino que se amplía y reterritorializa en los barrios. Es por esto que, en función de materializar esta expresión del conflicto en el espacio cotidiano, Acción Emergente no sólo emprendió la organización de las acciones en distintos puntos de CABA sino que trabajó para irradiar la propuesta a otras localidades a través de lxs agentes que conformaban la heterogénea red de trabajo logrando su realización en al menos 11 lugares ([Imagen 1](#)<sup>50</sup>).

Este posicionamiento “experimental” de AE que tenía por objetivo ocupar la mayor cantidad de espacios cotidianos (las plazas, la vereda, la calle), suscitó tensiones con otras organizaciones que impulsan formas tradicionales de protesta y/ manifestación que requerían, por ejemplo, la unificación de las acciones en el Centro Cultural Kirchner (CCK) por ser un espacio céntrico y emblemático en lugar de apostar a la dispersión. Oportunamente Acción Emergente respondió públicamente el pedido en su *fanpage* como parte de la disputa por nuevas lógicas de comprender la acción corporeizada y vivir la política.

Específicamente en el caso de La Plata, la Ñoquiada comienza a organizarse de manera virtual el 16 de enero de 2016, considerando los puntos centrales de la discusión y la propuesta consignados en una hoja de producción elaborada por Acción Emergente. Sin embargo, el grupo fue volcando sus propias inquietudes y modos de organización a partir de un reconocimiento de las problemáticas locales<sup>51</sup> así como también de las

---

<sup>50</sup> Acción Emergente. Mapa de las ñoquiadas, 2016, Argentina. Imagen tomada de la *fanpage* de Acción Emergente.

<sup>51</sup> El intendente, Julio Garro no sólo había llevado adelante el despido de 4500 trabajadorxs de la comuna sino que justificó en *twitter* la represión contra lxs manifestantes que reclamaban por sus puestos de trabajo llevada adelante por 200 efectivos de la Policía Bonaerense con balas de goma, gases lacrimógenos y gas pimienta.

potencialidades de las redes existentes y nuevos espacios de discusión colectiva como el denominado Trabajadorxs Organizadxs de la Cultura (TOC) que había surgido de la acción Nunca Macri.

Según Butler (2017), la precariedad designa una condición impuesta políticamente en la cual ciertos grupos de la población sufren el quiebre de las redes sociales y económicas de apoyo “mucho más que otros”. En este sentido, lxs integrantes del TOC expresaban el temor frente a la promesa de achicar el Estado que habían difundido en campaña lxs candidatxs de Cambiemos, pero, sobre todo, la naturalización social del descrédito y/o ataques violentos contra los colectivos culturales, transformando cotidianamente la idea de lo admisible y/o lo tolerable en la ciudad. El riesgo se volvió tangible tanto para lxs feriantes y lxs artistas callejerxs en la vía pública por las presiones y agresiones; en el tarifazo en los servicios básicos que amenazaba a los espacios autogestivos; en la desvinculación de trabajadores de la Orquesta Municipal y en la represión violenta a lxs cooperativistas, solo por mencionar algunos de los acontecimientos de los primeros meses de la gestión del intendente, Julio Garro.

En esta línea, Butler sugiere que la subsistencia de las formas de vida consideradas menos eficientes dentro de una concepción “meritocrática” dependerá de la acción plural y pública: “esta será una lucha corporeizada en la esfera pública, donde tendrán que defender su existencia y su significación. (...) Y si aparecemos insistentemente en aquellos lugares y momentos en que se nos oculta, en que la norma nos elimina, la esfera de la aparición podrá romperse y abrirse a formas nuevas.” (Butler, 2017: 44) Por eso cuando lxs agentes más comprometidxs con la organización de la “comida al aire libre”, compartieron la propuesta en una de las asambleas del TOC, no sólo recibieron el apoyo de otrxs integrantxs para ampliar la difusión del encuentro sino que también brindaron recursos concretos: donación de materiales para la confección del plato (harina, aceite, 20 kilos de papas peladas); el préstamo de un gazebo y equipo de sonido que se utilizó para la radio abierta, entre otros.

Tanto la primera edición “29Ñ. Ñoquiada en La Plata!” como la “SEGUNDA ÑOQUIADA (¿y última?)”, se realizaron de 17 a 21 hs. en la Plaza Moreno, aunque se ocupó

en cada oportunidad un sector diferente teniendo en cuenta la circulación y el tránsito por las actividades que se iban retomando tras las vacaciones de verano. La convocatoria consistía en reunirse en torno a los tablonos dispuestos como una larga mesa de trabajo para armar la masa a partir del puré de papa, dar forma a los ñoquis, cocinarlos en las ollas y repartir un plato de comida a lxs asistentes y transeúntes aprovechando el intercambio informal para conversar y responder preguntas sobre la propuesta.

Durante la primera edición, la masa de personas reunidas alrededor de la mesa llegó incluso a ocultar visualmente la escena de la comida y las personas que paseaban por la plaza se tuvieron que acercar para preguntar de qué se trataba o escuchar un fragmento de la emisión de la radio abierta conducida por periodistas de Radio Estación Sur y Radionauta. Alianzas de este tipo fueron sumando capas de complejidad a la actividad: se alternan el uso del sonido entre las entrevistas a lxs damnificadxs, la lectura del texto que se había elaborado para convocar al evento, la presentación de lxs cantautorxs que tocaban en un micrófono rotativo y el cierre a cargo de una cuerda de tambores que recorrió toda la plaza hasta desembocar en el espacio ocupado. Esta primera experiencia permitió materializar visiblemente el poder de convocatoria<sup>52</sup> y la incidencia del sector cultural en la comunidad.

Como observa Blejmar (2020) a partir de la performance *Cuarto Intermedio*: "(...) esto es sujetos que no han participado directamente de la escena (traumática) pero están no obstante implicados por esas historias de violencia mediante una participación indirecta" (Blejmar, 2020: 3) forman una imagen de reunión de otrxs "en torno a los ñoquis" que lejos del temor a quedar "pegados" o confundirse con lxs trabajadorxs señaladxs, voluntariamente deciden conformar una masa para soportar el peso de atención.

---

<sup>52</sup> En este sentido, lxs artistas, gestorxs y trabajadorxs de la cultura reunidxs aluden a una capacidad de garantizar la escucha de ideas e influir en la opinión pública a partir de la circulación de "naciones que conciernen al orden social, a través de intervenciones públicas por las cuales ellos mismos (y no otros) se incluyen en la esfera ideológica y política." (Giunta, 2008: 264)

## **La mesa está servida: las fotografías que dejó la Ñoquiada**

La realización de dos acciones consecutivas permitió en el caso platense, tener la oportunidad de reflexionar sobre los recursos visuales y/o corporales a partir de la experiencia y las fotografías que fueron tomadas por fotógrafxs, fotoperiodistas, participantes, entre otrxs. En este sentido, la construcción de una cobertura colaborativa que se alentó desde las cuentas de *facebook*, permitió relevar distintos puntos de vista, encuadres, capturas de la primera jornada más allá de lo estipulado e imaginado por parte de la organización. Dentro de los encuentros de preparación de la segunda, se destinó tiempo especialmente a la discusión de distintas propuestas visuales y corporales para poner en juego significantes políticos más allá de la relación que se daba a través del diálogo. Se tuvieron presentes problemáticas específicas: la disposición de los cuerpos en relación a la mesa de trabajo; la escala del espacio y los distintos niveles de atención en simultáneo y la reformulación estética de las consignas.

Del conjunto de imágenes reunidas en el archivo colaborativo, se tomarán para el análisis cuatro fotografías de distintos autorxs en tanto las mismas presentan un recorte puntual que presentan los modos explorados en relación a las problemáticas mencionadas sin intención de establecer una relación de referencialidad entre el hacer efímero de lxs agentes y dichas imágenes sino como una rememoración o exploración de las reminiscencias a partir de las memorias fotográficas (Fortuny, 2014) del acontecimiento. De la primera edición, el díptico del fotógrafo Matías Adhemar ([Imagen 2](#)<sup>53</sup>) muestra primero una fotografía de una cucharada de ñoquis con pesto cocinados durante la jornada y a su lado, una de la intervención de las estatuas de la Plaza Moreno que llevó adelante Juan Manuel Fiuza.

En principio, resulta necesario mencionar que la proximidad entre ambas imágenes acorta la distancia física real entre las escenas en tanto el tablón donde se confeccionó el

---

<sup>53</sup> Matías Adhemar. Díptico s/t. Primera edición de la Ñoquiada, 2016, La Plata, Argentina. Imagen tomada de la *fanpage* 29Ñ. Gran ñoquiada La Plata.

plato no se estaba cerca del mascarón que emula una cabeza de fauno<sup>54</sup> en uno de los vasos ornamentales de la plaza. Es decir, sólo a partir de la imagen creada por Adhemar se puede establecer una relación de contigüidad produciendo efectos disímiles al de la contemplación de la obra en directo.

Por otro lado, la exposición opuesta de las fotografías crea un contraste entre la cocción que transcurre en la oscuridad mientras que el rostro de quien es “alimentado” con los ñoquis se ve a plena luz. En ambos planos, no están presentes las manos que sostienen los instrumentos mediante los cuales se “sirve” la comida concentrando la atención sobre el objeto que en el movimiento de una toma a la otra pone en evidencia la artificialidad de la pieza que se “traga” el fauno. Sin embargo, la mueca lasciva que tradicionalmente presenta este tipo de representación en este caso cobra un nuevo sentido: parece hacer a un lado los ojos del lugar en el que se cocinan los ñoquis. Mientras que el babero -algo desproporcionado para el tamaño del rostro- enmarca la expresión que, aunque presenta cierta satisfacción está siendo forzada por una “mano invisible” que le da de comer. La transmisión de esta sensación de ausencia de lxs autorxs materiales queda condensada entre las imágenes.

El relevamiento de esta intervención dentro del conjunto de propuestas de la primera edición, permitió imaginar para la segunda procedimientos de ocupación que más allá de la temática, se relacionen con las características del espacio y la producción de objetos que circulen durante el encuentro (vasos de telgopor intervenidos, etc.) En la segunda edición, se dispuso el tablón de trabajo en 51 y 12 para quedar a la vista de lxs conductorxs que circulan en auto y se detienen en el semáforo en la esquina. A diferencia del registro del primer encuentro, muchas fotografías tomaron la mesa en perspectiva con un punto de fuga hacia la calle 51 pero puntualmente en la fotografía de María Rodríguez Creimer ([Imagen 3](#)<sup>55</sup>) se produce un efecto en particular encuadrando deliberadamente sin márgenes los elementos. Por un lado, se ve en primer plano una caja con el afiche diseñado

---

<sup>54</sup> Vale aclarar que no fue la única estatua intervenida por Fiuza siendo el objeto de un futuro artículo esa intervención en particular de los monumentos.

<sup>55</sup> María Rodríguez Creimer, s/t. Segunda edición de la Ñoquiada, 2016, La Plata, Argentina. Imagen tomada de la *fanpage* 29Ñ. Gran ñoquiada La Plata.

por Dani Lorenzo, impreso en blanco y negro que dice: “#29Ñ. Yoñoquiero más despidos” y una fila de brazos detrás de los ñoquis enharinados. La fila de producción se pierde en un fuera de foco que alcanza a cubrir los *tuppers* y otros elementos al final de la mesa.

La precariedad de la escena montada de forma excepcional en el espacio urbano, se expresa en el nylon doblado, la cinta papel de los afiches, la harina caída en el suelo: no es el ambiente más cómodo en el que desempeñar ese trabajo y sin embargo, la producción colma la mesa por completo. Hay un empeño en mostrar la fuerza de los cuerpos reunidos, que lejos de convertirse en “desocupadx”, se exponen como trabajadorxs aún cuando fueron dejados en la calle. Por otro lado, la fotografía remite indirectamente a las tomas de las mesas de las elecciones en las que la urna (también de cartón) es colocada en primer plano. De algún modo y sin apelar a recursos técnicos de superposición, las imágenes conviven en la foto trazando una relación de contigüidad entre los escenarios.

Además, en el transcurso de la jornada, se llevó a cabo una performance en la senda peatonal en los segundos que el tránsito se detenía por la señal del semáforo. En dicho momento, un grupo trasladaba una persona sobre una “ñoquera” de aproximadamente 2 mts. que rodaba hacia el asfalto cuando el utensilio de cocina se ponía en posición vertical. Mientras tanto, otrxs llevaban en bandejas porciones de ñoquis a lxs automovilistas que a través de la ventanilla aceptaban junto a los recipientes descartables, un volante de la jornada con las consignas. La fotografía de María Rodríguez Creimer ([Imagen 4](#)<sup>56</sup>) muestra un fragmento de la secuencia desde el punto de vista de un conductxr sorprendidx por la situación. Entre dos autos, se ve el instante preciso en el que la persona es “echada a la calle”, el instante en el que el cuerpo impacta sobre el asfalto y queda por unos segundos tirado mientras lxs otrxs miran.

Como plantea Butler (2017) esta imagen plantea un problema para el que observa:

---

<sup>56</sup> María Rodríguez Creimer, s/t. Segunda edición de la Ñoquiada, 2016, La Plata, Argentina. Imagen tomada de la *fanpage* 29Ñ. Gran ñoquiada La Plata.

No podemos hablar de un cuerpo sin saber qué lo sostiene y qué relación mantiene con ese sostén (o falta de sostén). De este modo, el cuerpo no es tanto una entidad como un conjunto de relaciones vivas; el cuerpo no puede ser separado del todo de las condiciones infraestructurales y ambientales de su vida y de su actuación. Esta última está siempre condicionada, lo cual no es más que una muestra del carácter histórico del cuerpo. (Butler, 2017: 69)

Por último, la foto nos permite volver a pensar que si bien es cierto como sostiene Fotcuberta (2016) que “sabemos que hoy cada evento genera un flujo abrumador de imágenes” poniendo en tensión el acuerdo o la existencia de un momento decisivo (Fontcuberta, 2016: 174 y 175). La fotografía cumple, más que una misión comunicativa informativa de lo que aconteció en la jornada, y devela la impresión frente a la vulnerabilidad de un cuerpo en caída libre sin que nadie alrededor ofrezca una contención.

Por último y en contrapunto con el planteo anterior, las fotografías realizadas en el marco de la propuesta “Para saber diferencia entre un ñoqui y lxs trabajadorxs” que llevaron a cabo SeriAL junto al fotógrafo Oscar Lalanne, muestran cómo también es posible intervenir críticamente el flujo de la profusión de imágenes en las redes sociales, reactualizando las consignas desde una lectura crítica y poética. Esta colectiva de artistas, estudiantes, militantes y trabajadoras surge en el 2015 y apuesta a la serigrafía tanto como en otras técnicas de grabado como una posibilidad de producción en serie para “entre tanto medio masivo que nos confunde, entre tanta multiplicidad de imágenes cargadas de negatividad, buscamos una imagen con poder discursivo, que visibilice, que aclare y construya el cambio.” (SeriAL, 2015: en línea)

Convocadas para este encuentro, las artistas produjeron dos carteles: “Yo soy una trabajadora”, “Yo soy un trabajador” junto con otro con el dibujo de un ñoqui con una frase que afirma “esto es un ñoqui” ([imagen 5](#)<sup>57</sup>) con los cuales invitaban a las personas a posar ante la cámara. Esta modalidad de confección de consignas con las que ser retradx

---

<sup>57</sup> SeriAL + Oscar Lalanne. “Para saber diferenciar entre un ñoqui y lxs trabajadorxs”, Segunda edición de la Ñoquiada, 2016, La Plata, Argentina. Imagen tomada de la *fanpage* 29Ñ. Gran ñoquiada La Plata.

frecuente en las movilizaciones y encuentros de autoconvocadxs, en este caso, recuperó un lugar de reconocimiento del valor de la presencia de cada cuerpo singular dentro de la comunidad aun siendo conscientes de los riesgos que comenzaba a volverse palpable al momento de brindar la propia imagen en las manifestaciones.

Las denuncias recientes de persecución y revisión de la información disponible en los perfiles de las redes sociales, había abierto un campo de discusión sobre las políticas de cuidado en las que muchas personas, por ejemplo, habían optado por quitar los apellidos de su nombre de usuario o incluso habían borrado ciertas imágenes como medidas de precaución. En este sentido, el valor de los cuerpos retratadxs es doble: en tanto una forma de superación del temor y una forma de resistencia al efecto aleccionador que corría entre los cuerpos aun los que salían a la calle para sostener una versión alternativa a la que se esgrimía como un nuevo acuerdo social.

### **Reflexiones finales**

En uno de los documentales citados, un ex trabajador del programa Conectar Igualdad cuenta que aún hoy “no le cabe en el cuerpo la sensación de impotencia” por la falta de reacción del conjunto de la sociedad frente a la brutalidad de los despidos masivos que se realizaron en el primer trimestre del 2016. Menciona específicamente la sensación de impotencia, aún cuando fue uno de lxs tantxs que se movilizó, marchó y organizó junto a otrxs trabajadorxs para reclamar por la reincorporación y la reconsideración de su caso. En este sentido, el presente artículo abre la pregunta por las formas de contestación públicas relacionadas al acontecimiento comprendiendo las respuestas a las formas tradicionales de manifestación dentro de una economía afectiva signada por el odio en la que se produce un desplazamiento de la significación del daño más allá de los cuerpos que protestan.

En este sentido, las acciones como la Ñoquiada que crean un dispositivo performático no necesariamente logran sortear (siempre) estas “respuestas” preconfiguradas frente al otrx sino que inventan un tiempo y espacio para la interrogación de esos repertorios sensibles. Crean una sede del conflicto en el espacio cotidiano para

ensayar y explorar formas de relacionalidad que hacen de la capacidad de conmover el problema central de la práctica. En el caso específico de las ediciones realizadas en La Plata, la suma de recursos visuales y corporales para transitar la distancia con la persona que circula en la ciudad, llevó a pensar formas de ocupación multisituadas: el tablón con la producción de ñoquis en la vereda, la performance de la ñoquera en la senda peatonal, la circulación de las serigrafistas de Seri-AI entre las personas reunidas, entre otros. Por otro lado, cada una de estas decisiones de composición del encuentro, fue relevada por lxs fotografxs y participantxs que suman su aporte a una cobertura colaborativa que permite “volver a ver” el acontecimiento tanto por lxs organizadorxs como por lxs seguidorxs de las redes sociales.

A partir de esta memoria fotográfica, se desarrolló una exploración de las reminiscencias de la existencia de esta comunidad implicada como “una versión alternativa de la historia” que resiste junto a las demás expresiones a una tendencia al borramiento de los programas, las políticas y las narrativas tramadas en lo público. En esta línea, el salto afirmativo de las consignas que se produce de la primera edición con la frase “Yo ñoquiero” a las frases utilizadas en la intervención gráfica de Seri-AI, posibilitan que esa comunidad inespecífica disponga el cuerpo para redireccionar las miradas a lxs trabajadorxs como sujeto dejando de lado el estereotipo del ñoqui que aparece a un lado dibujado. La presencia de cada persona que se acercó para conformar esa comunidad es reconocida en esta acción fotográfica doblemente en tanto participante y voluntario soporte de la expresión del conflicto.

Por último, queda para profundizar en futuros trabajo, los alcances de la nominalización “afectadxs” que en este caso puntual se vinculaba a la comprensión en la subjetivación política de lxs participantes de una vulnerabilidad a partir del recorte de las oportunidades de acceder a ciertos derechos esenciales a partir del despido masivo de empleadxs públicxs. Pero que también sería posible indagar estableciendo relaciones con las significaciones que se formulan en otras propuestas activistas y micromilitantes que surgieron en el contexto de la implementación de medidas de ajuste de la Alianza Cambiemos.

## Bibliografía

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2014.

Anderson, Ben. *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Durham: Ashgate, 2014.

Blejmar, Jordana. "Cuarto intermedio: una comedia negra (e intermedial) sobre los juicios de lesa humanidad", en *Teatro XXI*, 2020, pp. 1-12. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/8797> (Consultado el 25 de octubre).

Blejmar, Jordana. "Imagen---momia e imagen---ruina: la mise---en---film de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina", en *Kamchatka: revista de análisis cultural*, N° 8, 2020, pp. 255-273.

Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.

Camezzana, Daniela y Capasso, Verónica. "Des(pliegue): cómo sacar afuera los debates más profundos de los feminismos" en *Revlát. Red de Estudios Visuales Latinoamericanos*, 1 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.revlát.com/single-post/2019/11/01/DESPLIEGUE-C%3%93MO-SACAR-AFUERA-LOS-DEBATES-M%3%81S-PROFUNDOS-DE-LOS-FEMINISMOS> (Consultado el 25 de octubre).

Carlón, Mario. "Individuos y colectivos en los nuevos estudios sobre circulación", en *Mediaciones de la Comunicación*, Vol. 14, N° 1, 2019, pp. 27-46.

Castellarnau, Aridana. "Listas negras", en *Revista Anfibia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/listas-negras/?fbclid=IwAR3AUuWZxwl6BxTDOKdVNTxPYjucMoZxu1q1bxir3PSrpgH-ITAFo57JJms> (Consultado el 25 de octubre).

del Mármol, Mariana, Magri, María Gisela y Saez, Mariana Lucía. "Acá todos somos independientes: Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata", en *El Genio Maligno*, N°20, 2017, pp. 44-64.

- Fernández, Clarisa. "Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017)", en *Sociohistórica*, N°45, e102. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18521606e102> (Consultado el 25 de octubre).
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg ed., 2016.
- Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La luminosa, 2014.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Losiggio, Daniela y Macón, Cecilia. *Política y afectos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- Maradei, Guadalupe. "Arte activista y academia. Memorias de la lucha contra el ajuste en ciencia en la Argentina", en *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, N° 20, 2020. Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/16864/pdf> (Consultado el 25 de octubre).
- Rancière, Jacques. "El teatro de las imágenes", en: Jaar, Alfredo (ed.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Chile, 2008, pp. 69-89.
- Slimovich, Ana. *La interfaz entre lo político y lo informativo en la mediatización televisiva y las redes sociales en las campañas argentinas de 2009 y 2011* (tesis doctoral inédita) Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, 2016.
- Wlosko, Miriam, Ros, Cecilia, Tupac Panigo, Demian, Letcher, Hernán, Strada, Julia, Neffa, Julio César y Rivero, Patricia. "Despidos masivos en Argentina: caracterización de la situación y análisis del impacto sobre la salud física y mental (2015-2016)", en Centro de Economía Política Argentina (CEPA), 2016. Disponible en [https://www.researchgate.net/profile/Julio\\_Neffa/publication/321596688\\_Despidos\\_masivos\\_en\\_Argentina\\_caracterizacion\\_de\\_la\\_situacion\\_y\\_analisis\\_del\\_impacto\\_sobre\\_la\\_salud\\_fisica\\_y\\_mental\\_2015-2016/links/5a284733a6fdcc8e8671b38b/Despidos-masivos-en-Argentina-caracterizacion-de-la-situacion-y-analisis-del-impacto-sobre-la-salud-fisica-y-mental-2015-2016.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Julio_Neffa/publication/321596688_Despidos_masivos_en_Argentina_caracterizacion_de_la_situacion_y_analisis_del_impacto_sobre_la_salud_fisica_y_mental_2015-2016/links/5a284733a6fdcc8e8671b38b/Despidos-masivos-en-Argentina-caracterizacion-de-la-situacion-y-analisis-del-impacto-sobre-la-salud-fisica-y-mental-2015-2016.pdf) (Consultado el 25 de octubre).

## **Plazas verdes. Estética y política en los activismos callejeros en torno a las demandas por aborto legal (Rosario, 2018)<sup>58</sup>**

---

lmbertolaccini@gmail.com

por **Luciana María Bertolaccini**

Lic. en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becaria doctoral de CONICET en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR (Argentina)

### **Resumen**

Este artículo procuró reflexionar en torno a las vinculaciones entre estética y política observando las protestas sociales de los feminismos alrededor de la demanda por el aborto en Rosario durante el 2018. Se puso especial atención en dos manifestaciones públicas específicas: los pañuelazos y martes verdes. Fruto de la utilización de un herramental metodológico empleado para la investigación social cualitativa se realizó una indagación en torno a la perspectiva de la estética de la protesta social. Se presentaron avances respecto a una lectura crítica de la temporalidad manifestante y sobre los productores estéticos que componen las políticas del aparecer mencionadas.

**Palabras clave:** feminismos, estética, política, protesta social, aborto

### **Green squares. Aesthetics and politics in legal abortion street activism (Rosario, 2018)**

#### **Abstract**

This article aimed to think about the links between aesthetics and politics through the study of feminist social protest around the right to abortion in the city of Rosario during 2018. The article focused on two public demonstrations: "pañuelazos" and "green tuesdays". By using qualitative social research methodological tools, the analysis was made using the perspective of the aesthetics of social protest. We presented conclusions regarding a critical reading about the temporality of social protests. Also, we presented conclusions about aesthetics producers that make possible the composition of appearance politics.

**Keywords:** feminist movement; aesthetics; politics; social protest; abortion.

---

<sup>58</sup> Este artículo es parte de una investigación en curso realizada en el marco de la beca doctoral otorgada por CONICET.

## **Plazas verdes. Estética y política en los activismos callejeros en torno a las demandas por aborto legal (Rosario, 2018)**

Nadie nos imaginó. Queremos vivir como árboles,  
sicomoros llameantes en el aire sulfúrico,  
moteados de cicatrices, pero floreciendo con exuberancia,  
con nuestra pasión animal enraizada en la ciudad.

*I Veintiún poemas de amor - Adrienne Rich*

(fragmento)

### **Consideraciones iniciales**

En este trabajo nos proponemos reflexionar en torno a las vinculaciones entre estética y política observando las manifestaciones públicas y los activismos callejeros de los feminismos alrededor de la demanda por el aborto legal, seguro y gratuito. Desde una perspectiva de la estética de la protesta social nos centraremos en las movilizaciones públicas en la ciudad de Rosario a lo largo del año 2018, poniendo especial atención en dos políticas del aparecer (Chávez Mac Gregor, 2015) cuya apuesta estética tiene especial densidad para el análisis que aquí proponemos, a saber, los denominados pañuelazos y martes verdes.

Los feminismos en Argentina han hecho de la presencia callejera una marca de su activismo político. Las dinámicas vinculadas a ocupar, apropiarse y encontrarse en el espacio público pueden pensarse como una forma de hacer política y, a la vez, como un territorio fértil que irradia hacia otras instancias de construcción de poder. Sin embargo, es a partir de los últimos años, sobre todo de 2015, que puede hablarse de una emergencia pública y masiva del movimiento, que es, sin embargo, una inflexión dentro de un proceso en el que se inscribe. El 2018 se inserta en ese tiempo que se trastoca a partir la primera marcha Ni Una Menos (NUM), pero expresa sus particularidades.

En este año se presenta por séptima vez en el Congreso Nacional la propuesta de ley de interrupción voluntaria del embarazo (IVE), pero es la primera vez que se logra su tratamiento en plenaria de comisiones. Se abre paso a un escenario inédito en el que a lo largo del país se sucedieron una inusitada cantidad de intervenciones públicas en apoyo

de la ley, y otras tantas, en contra. Las primeras contaron con una acumulación de años de militancia de los feminismos en torno a la consecución de este derecho que tuvo como gran dinamizadora a la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (en adelante la Campaña) surgida en 2005.

Esta propuesta de trabajo pretende situarse, primariamente, en el campo de estudios que indaga en las articulaciones entre estética y política, realizando un análisis desde la noción de estética de la protesta social. Para analizar esto, tomamos, en primera medida, los aportes de Jacques Rancière (1996, 2005, 2014) sobre la estética de la política como aquella dimensión estética inescindible de todo ejercicio de la política, en tanto “la acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière, 2005: 55). Nos valemos, también, de otras contribuciones que dirigen el análisis hacia las composiciones expresivas implicadas en protestas sociales y manifestaciones en espacios públicos, en tanto se pone en juego allí una densidad específica para deshacer y configurar ordenaciones sensibles (Chávez Mac Gregor, 2015; Di Filippo, 2017, 2018, 2019; Gutiérrez, 2018; Haber, 2020; Rovetto, 2015; Scribano y Cabral, 2009; Vich, 2015). Comprendemos a la estética como la posibilidad de un intervalo; como la propuesta de constituir campos de experiencia que modifican los marcos de aparición a partir de la composición y montaje de escenas de enunciación y manifestación en espacios públicos. Aquello que Marilé Di Filippo (2018) refiere como dimensión estética de la política, es decir “formas de aparición en el espacio público, dramaturgias, que reivindican por sobre el componente estético inescindible de toda acción política, un plus estético, un algo más que no es, empero, simplemente artístico” (p. 104).

Este escrito se subdividirá en una primera parte en la que plantearemos algunas consideraciones respecto a la temporalidad manifestante y a la posibilidad de pensar en otras líneas de tiempo o en una lectura crítica estas. En una segunda parte, nos propondremos indagar acerca de los productores estéticos que posibilitan la experiencia colectiva, las narrativas de la calle y la composición de determinadas formas de aparición en los activismos en torno al aborto legal, seguro y gratuito. Allí proponemos la

reconstrucción de tres estéticas callejeras a partir de las cuales interpretar las prácticas estético políticas en los feminismos en el espacio público desde 2015. Analizamos, también, las modulaciones de estas estéticas a partir de la inflexión en 2018 y de los activismos alrededor de la demanda por el aborto legal. Nos detenemos, finalmente, en los distintos recursos expresivos puestos a conjugar en estas manifestaciones.

### ***Apuntes para una lectura crítica de la temporalidad manifestante.***

Situamos al activismo de los feminismos durante el año 2018 en la secuencia que se abre en 2015, específicamente a partir de la primera marcha NUM, en la que se produce una interrupción del tiempo y una irrupción del orden. Ahora bien, para leer las palpitations de la calle queremos proponer una lectura de la temporalidad que complejice la concepción de una cadena secuencial de hechos, que signifique una historia con interrupciones y grumos rítmicos. Sugerimos, para ello, retomar la noción de temporalidad hojaldrada (Gago, 2014) mediante la cual se cuestiona la idea de la progresividad y continuidad de episodios en tanto el siguiente supera al anterior, lo reemplaza y permite el continuo avance y superación. El hojaldramiento temporal, en cambio, da cuenta de su ritmo revulsivo. Es un tiempo compuesto, disparejo, caracterizado por la pluralidad que se superpone y tensiona al presente al intercalarlo con aquello que lo preexiste en tanto territorio fértil que abre e impulsa trastocamientos.

De esta manera, en primera medida, las experiencias estético políticas del movimiento feminista en la ciudad que proponemos estudiar, siguiendo a Marilé Di Filippo (2017, 2018, 2019), se inscriben en el ciclo de protestas que inicia en el 2012, conformado centralmente por las movilizaciones surgidas en ocasión de homicidios a jóvenes de sectores populares de la mano de fuerzas policiales, organizaciones relacionadas con el mercado de drogas ilegales o por linchamientos. Surge, además, en estos años una nueva conflictividad social en la ciudad que coincide con el nuevo ciclo de protesta y con el cual está íntimamente ligado.

En este ciclo, la autora menciona que además de los repertorios señalados se pueden mencionar principalmente otros tres. En primer lugar, el universo de protestas

sociales que modifican la fisonomía de este ciclo hacia fines de 2015, momento en el cual se entrecruza con el ciclo que tiene lugar a nivel nacional. Nos referimos a las manifestaciones contra las políticas económicas, sociales, de derechos humanos y científicas llevadas adelante por la alianza Cambiemos<sup>59</sup>. En segundo término, señala las protestas de corte punitivista como aquellas bajo la consigna “Rosario Sangra”. Y, en tercer lugar, las manifestaciones del movimiento de mujeres, feminista y LGBTTTIQ, sobre las que inmediatamente nos detendremos. Asimismo, la autora no deja de mencionar las manifestaciones en oposición al gobierno de Cristina Fernández (mandato 2011-2015) y aquellas otras que proclamaron derechos para los uniformados. A las cuales podríamos sumarle, con mayor presencia en los últimos años de la década, las marchas por la protección del ambiente.

Retomamos las protestas sociales de los feminismos y, volviendo sobre la noción del hojaldramiento temporal, entendemos que a partir de 2015 en el activismo callejero del movimiento feminista algo se trastoca en la dinámica de un proceso que da lugar a variaciones dentro del movimiento feminista. Esto tendrá su expresión en la protesta social con el surgimiento y reconfiguración de los repertorios de expresión. La dimensión estética de las protestas sociales del movimiento feminista en Rosario adquiere en este periodo una densidad específica que, por un lado, evidencia la relevancia de las prácticas estético políticas en sus repertorios de protesta social y, por otro, se vincula con la variación que adquiere la dinámica de su activismo callejero.

Lo que se produce específicamente con la emergencia de la primera marcha NUM es un momento de inflexión dentro de un proceso en el que se inscribe como un catalizador. Es decir, como un punto de un mapa entrettejido que acelera las velocidades. Se trata de un tiempo que se enlaza con aquello que lo preexiste en un mismo devenir del movimiento, a la vez que debe comprenderse como algo distinto, con la emergencia de cambios en las condiciones de circulación de las prácticas y relaciones, la aparición de otras formas de protesta y la reformulación de las dinámicas en el activismo callejero del

---

<sup>59</sup> En las elecciones presidenciales de ese año asume como gobierno nacional la alianza Cambiemos cuyo candidato presidencial fue Mauricio Macri.

movimiento. El surgimiento de NUM en 2015 y la movilización realizada el 3 de junio de ese año constituyeron un acontecimiento político con repercusiones federales. En Rosario se realizó una marcha que partió desde la Plaza Montenegro hasta el Monumento a la Bandera, que funcionó como punto de encuentro masivo para todxs lxs convocadxs.

Comprender esto como un acontecimiento político implica considerar varios factores: su espontaneidad; la gran multitud de personas que se congregaron en distintas ciudades del país; la heterogeneidad en la convocatoria (organizaciones disimiles entre sí, que participaban del movimiento feminista junto a otras que no y una gran cantidad de ciudadanxs autoconvocadxs o no encolumnadxs en ninguna organización); la variedad de demandas, peticiones y reivindicaciones que se dieron lugar (atravesadas sin embargo por la consigna central) y la impronta popular que emerge entroncada con el carácter popular que ha caracterizado a muchos feminismos en Argentina (Tirelli, 2017). A partir de entonces, las marchas se empiezan a caracterizar por la masividad, por su proliferación, por el incremento de instancias asamblearias como herramienta central para la organización y por el gran componente creativo e inventivo de cada una. A ello, Tirelli (2017) agrega que se abre también una instancia de disputa por el sentido de construcción y organización de la política.

Ahora bien, debemos considerar que este acontecimiento al que nos referimos como un catalizador implica tener en cuenta las raíces que se hunden para encontrar ramificaciones que funcionan como tentáculos y que dan cuenta del flujo y reflujo de la historia, de su concepción hojaldrada. El tiempo que se abre aquí encuentra sus raíces enhebradas en ciertos elementos que la precedieron sin las cuales no puede pensarse la irrupción de estas alteraciones en la dinámica del activismo callejero feminista. Si seguimos esta línea tentacular en un escenario local podemos mencionar algunas preexistencias tales como la aparición de las primeras organizaciones que pugnaron por derechos de las mujeres (Unidas, Grupo de Reflexión Rosario y el Instituto de Estudios Jurídicos Sociales de la Mujer) hasta la conformación de la Multisectorial de Mujeres de Rosario o Mujeres Autoconvocadas de Rosario pasando por la emergencia de otros colectivos feministas que han sido centrales en la movilización de recursos para instalar el tema en la agenda

pública<sup>60</sup>. Igualmente, señalamos la ocurrencia de movilizaciones que se han sostenido año tras año como los festivales por el día de la visibilidad lésbica, las movilizaciones por el 8 de marzo, por el 25 de noviembre, las marchas del orgullo y las actividades por el 28 de septiembre. También mencionamos aquí el agendamiento público de casos de violencia machista que se volvieron de público conocimiento y generaron distintas movilizaciones para el pedido de justicia (Rosalía Benítez, Fernanda Serna, Aurora Arias, Paula Perassi, Sandra Cabrera) y los altos índices de femicidios en la provincia y en la ciudad.

En este mismo sentido, podemos fundir una serie de factores que confluyeron y explican este escenario, tales como la histórica lucha de los feminismos en el país; un conjunto de activistas, muchas de ellas periodistas, que supieron leer la coyuntura; las tres décadas de ocurrencia de los Encuentros Nacionales de Mujeres; un proyecto político que durante tres gestiones de gobierno permitieron nuevas discusiones y ampliaciones de ciertos derechos sociales; la gran capacidad de movilización del campo popular y la histórica genealogía de importantes movilizaciones del país (Tirelli, 2017).

Retomamos brevemente esto último para plantear que la primera marcha NUM fue una movilización que intentó interpelar, de manera más o menos organizada, al conjunto de la sociedad, es decir, a los medios de comunicación, organizaciones sociales, sindicales, al público en general, al poder legislativo, al poder judicial, al poder ejecutivo, entre otros. Es posible inscribirla en la serie de grandes movilizaciones del país (una secuencia en la que podríamos ubicar el 17 de octubre de 1945, el Cordobazo, el Rosariazo, la pueblada de Cutral-co y Plaza Huincul en 1996, 19 y 20 de diciembre de 2001) y cuyas condiciones de posibilidad incluso pueden leerse al calor de un clima no represivo de la protesta social que se consolidó en el marco de un gobierno nacional que, no sin contradicciones, habilitó una calle de cierto clima carnavalesco, de festividad a partir de la búsqueda por generar grandes acontecimientos públicos en este sentido (las fechas consideradas patrias fueron los momentos predilectos para esto, siendo la celebración del Bicentenario un momento

---

<sup>60</sup> Podemos nombrar a Malasjuntas (que nace en 2011 y es el antecedente directo para la creación de la Colectiva Mala Junta a nivel nacional en 2015), la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito de Rosario, Socorristas en Red, Voces en Rebeldía, Mumalá, entre otros.

paradigmático). Una calle en la que concluyeron una variedad de actores colectivos que pudieron tener profundas diferencias entre sí.

En ese conjunto es posible entrever, a modo de apertura de una línea de indagación posible de profundizar, una serie de plazas que, en sus continuidades y rupturas, se identifican por su representación popular, que en general se han asentado en la demanda o defensa de políticas de redistribución de la riqueza, de la ampliación de derechos sociales, de la defensa de derechos humanos y en las que quizá quepa vislumbrar algo de la cultura democrática de nuestro país. Una serie que después del 2015 permite incluso atar a los activismos callejeros feministas, en algunos de sus filos, con el de otros movimientos sociales, como el de la economía popular (que en los años de gobierno de Cambiemos junto con los feminismos marcaron los ritmos de la calle).

De la misma manera que pueden establecerse estas prolongaciones de movilizaciones, no es posible obviar otra secuencia que también podríamos hilvanar en una serie. Un tipo de ocupación de la plaza que se abre en el 2001 y cuyas condiciones de posibilidad también pueden ubicarse en aquel clima de apaciguamiento represivo posterior a 2003. Plazas que van a encontrar en 2008 su síntesis ordenadora que establecerá a su vez una relectura o una dislocación de aquel 2001. Una serie que pasará luego por los cacerolazos del 2012, 2013 y 2014, la llamada marcha del silencio de 2015 tras la muerte de Nisman, hasta la marcha de las 30 ciudades de la alianza Juntos por el Cambio en 2019, y que incluso puede llegar a las manifestaciones "ciudadanas" anti cuarentena del año 2020. Una secuencia que, con sus permanencias y sus diferencias, va a asentarse en otros mojones articuladores tales como la anti política, donde convergen y se entremezclan discursos punitivistas, reaccionarios, alusiones patrióticas vinculadas a la xenofobia, discursos meritocráticos que convergen en un arco liberal-conservador, por momentos antidemocrático y de autoproclamación como de derecha, y que ubican a la figura de Cristina Fernández como el eje contra quien protestar. No es posible reducir o plantear que las manifestaciones que ubicamos en esta serie se agotan en estos articuladores, pero sí establecen allí una arcilla que ordena ciertas sensibilidades.

Pensar en clave de estas continuidades no pretende plantear una llanura sin cortes, sino proponer una lectura que sistematice pero que a la vez complejice, que permita establecer una secuencia en un tiempo crispado, permeado de inflexiones y variaciones. Una suerte de ejercicio genealógico que actualice los eventos, que los recupere en el hilo siempre actual de ese algo que murió pero que todavía llora (Sontag, 1981).

### ***Temporalidades afectivas en torno a los activismos por la ley de IVE***

Si observamos de cerca los activismos callejeros relacionados a la legalización y despenalización del aborto, todavía podemos precisar algo más para comprender cómo es que el año 2018 y el tratamiento en la legislatura nacional del proyecto de ley de IVE encontró a las políticas de aparecer de los feminismos teñidas por ese reclamo, concentrando esfuerzos en esa dirección y utilizando la palabra aborto en una lengua compartida casi sin fisuras. Sin desconocer la irrupción de 2015, podemos establecer que en torno a estos activismos se erige una genealogía compuesta con sus propias intensidades.

Es posible rescatar en esta temporalidad tentacular, como un momento que contiene una determinada espesura, la creación de la Campaña en 2005, su accionar federal y su militancia sostenida a lo largo de todos los años de existencia. Podemos ir un poco más atrás todavía y ubicarnos en 2003, cuando se utiliza por primera vez de manera colectiva el pañuelo verde que luego pasaría a ser un emblema de la lucha por este derecho y que encuentra a Rosario como epicentro de este suceso. En el 18° Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) realizado en esta ciudad en agosto se organizó por primera vez el taller Estrategias para un aborto legal y seguro. Tuvo como objetivo salir de la discusión circular en la que año a año se veían envueltos los talleres sobre el tema y congregar a todas quienes ya estuvieran en un piso común de entendimiento para, a partir de allí, discutir, como su nombre lo indica, las estrategias en vistas a obtener su legalización. En ese marco, y como otra de las variaciones de este encuentro se realizó la Asamblea por el derecho al aborto organizada por la Comisión por el derecho al aborto en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Rosario, a partir de la

cual se propuso lo que se denominó un “Plan de lucha nacional por el derecho al aborto” (Bellucci, 2014).

Quizá el momento más significativo de este evento y que marca un precedente importante para pensar al pañuelo verde como recurso estético político puesto a circular como parte del repertorio de protesta transversal a distintos sectores del movimiento feminista, es la marcha que se realizó al finalizar el ENM. Tuvo como elemento distintivo a todos los años anteriores el hecho de que fue la primera vez que se portó el pañuelo, traído desde Córdoba por las Católicas por el Derecho a Decidir. Este pañuelo todavía no llevaba impresa la tríada “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir” ni el logo de la Campaña que serían amasados en reuniones y encuentros en los dos siguientes años, logrando condensarse con la conformación de la Campaña en un momento que se leyó como estratégico por circunstancias que hacían al contexto latinoamericano y argentino uno propicio.

Las acciones para instalar y visibilizar este tema han encontrado en el 28 de mayo y el 28 de septiembre dos días sustanciales. El primero se conoce como Día Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres instaurado en 1987 por la Red de Salud de las Mujeres Latinoamericanas y del Caribe y resignificado hasta comprender el día de acción por la salud de las mujeres, lesbianas, travestis y trans. El segundo es el día por la despenalización del aborto en América Latina y el Caribe. En ambas jornadas la Campaña realiza actividades de reclamo y sensibilización<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> En esta cadena de preexistencias hay dos casos destacables de mujeres sobre las que recayó el peso de la injusticia patriarcal; instancias en las que también intervinieron vectores de raza y clase. Ambas estuvieron relacionadas con experiencias de aborto y por sus características y las acciones militantes que se suscitaron alrededor lograron alcanzar la agenda pública en cada una de sus provincias y obtuvieron escala nacional, incluso internacional. El primero de ellos es el caso conocido como Belén. Pseudónimo de una joven de Tucumán acusada y sometida a prisión preventiva desde 2014 por un aborto espontáneo, arbitrariamente condenada a ocho años de prisión y finalmente liberada y absuelta. En el 2016, tras su condena, la abogada feminista Soledad Deza tomó el caso. A su vez, se logró la confluencia de organizaciones feministas en la Mesa Provincial para la Libertad de Belén, forma que encontraron para establecer estrategias comunes. En un tiempo acelerado el caso alcanzó instancias de organismos internacionales que intervinieron, tratándose de un momento en que el debate público sobre el tema no era amplio, no existía como estrategia transversal de organizaciones y fuerzas políticas y permanecía más en el orden de las convicciones individuales de las militantes (Correa, 2019). Toda esa construcción se cristalizó en la marcha federal del 12 de agosto de 2016 que contó con un fuerte apoyo y una declaración pública de la Campaña. Esta instancia en Rosario tomó la

De manera que la presentación por séptima vez de un proyecto de ley de IVE encuentra un terreno arado por años de militancias, estrategias colectivas, activismos callejeros que, a su vez, se enhebran con el tiempo que se impulsa desde 2015 logrando entretejer las distintas temporalidades<sup>62</sup>. Con las expectativas puestas en el tratamiento en la legislatura nacional del proyecto, a inicios de 2018 se convoca a un pañuelazo federal con la consigna Aborto legal ya. Esta acción en Rosario se realizó en el marco de una de las asambleas preparatorias para el 8M. A este primer pañuelazo le siguieron innumerables que se convocaron específicamente para tal acción o que se realizaron en el marco de movilizaciones como la del 3 de junio. A las fechas del calendario del movimiento de mujeres, feminista y LGBTTTIQ (tales como el festival por el día de la visibilidad lésbica, las movilizaciones por el 8 de marzo, 3 de junio, 25 de noviembre, la marcha del orgullo y las actividades por el 28 de mayo y el 28 de septiembre) se le sumaron una cantidad enorme de intervenciones públicas en el marco del debate público de la ley en tratamiento, tales como los martes verdes, declaraciones públicas, firmas de documentos, mateadas, un estudiantazo federal, intervenciones artísticas y las vigiliadas durante las jornadas de tratamiento en las cámaras. Fue un año particularmente agitado para los feminismos que culminó con la convocatoria a un nuevo paro nacional en el marco de la absolución de los acusados por el femicidio de Lucía Pérez y con la denuncia de Thelma Fardin a Juan Darthés

---

forma de una concentración en la Plaza Montenegro donde la consigna Libertad para Belén fue central. El otro caso que podemos mencionar, con especial significación en Rosario por ser de la Provincia de Santa Fe, fue el de Ana María Acevedo, una joven a la que en 2007 se le negó el derecho a una interrupción legal del embarazo por lo que no pudo acceder al tratamiento de quimioterapia que necesitaba para el cáncer que padecía. Razones por las que finalmente falleció ella y el bebé al que supuestamente se buscó preservar. Su madre, Norma Cuevas ha persistido desde entonces buscando justicia para los responsables de la muerte y el nombre Ana María, además de nominar a la plazoleta ubicada delante del Hospital Iturraspe en la ciudad de Santa Fe donde le negaron sus derechos, ha sido recogido por las organizaciones feministas que dan la batalla por el aborto legal.

<sup>62</sup> Es posible mencionar en este camino de puntos saltados los activismos incansables ejercidos por las redes socorristas y por la Red de profesionales de la salud por el derecho a decidir. También pueden referirse mojones tales como el fallo F.A.L (una histórica sentencia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación en 2012 que procuró poner fin a la judicialización y el entorpecimiento del acceso al aborto legal), y el "Protocolo para la Atención Integral de las Personas con Derecho a la ILE" que el Ministerio de Salud de la Nación publicó en 2015. Por su parte, Rosario es reconocida como una ciudad pionera en la circulación de protocolos y guías oficiales para garantizar la interrupción legal del embarazo.

por violación, que tuvo alcance nacional y agitó las aguas en torno al debate de la violencia machista.

Como vemos, existen múltiples temporalidades en los feminismos. La idea del hojaldre que plantea Gago nos permite ver la simultaneidad de capas en las que el tiempo se superpone, descomponerlas y centrifugarlas para observar cómo las palabras coaguladas pueden empezar a crujir, desempolvar historias y reponerlas en un mapa que a su vez tiene muchos pliegues posibles para desdoblarse y ampliarse.

De allí que quizá podamos introducir la noción de temporalidad afectiva o afectividad temporal (Chamberlain, 2016) para comprender de qué manera estas temporalidades compuestas se trenzan, condensan nuevos tiempos, adquieren nuevos bordes y generan muescas en las formas en que la historia cuenta. Chamberlain utiliza esta idea para referir a una reconceptualización de la narrativa en la que el feminismo relata su propia historia. Sobre la noción de las olas propone la noción de temporalidad afectiva para estudiarlas como descriptivas de momentos relevantes del activismo feminista, pero necesariamente envueltas en una comprensión de su alcance histórico, es decir, en un movimiento histórico más amplio que las excede a la vez que contiene.

De esta manera, la concepción de la temporalidad adquiere otro matiz, ya no se entiende a las olas como generacionalmente divididas donde cada una intentará rectificar el fracaso de la anterior o se asentará en sus logros ampliando las demandas y adaptándolas de manera lineal a una sociedad cambiante. Pensar en otras posibilidades del tiempo implica también discutir la lógica acontecimental con la cual lo leemos, pudiendo encontrar en los pliegues no el condimento de ese entre tiempo sino los elementos que permiten combinar las temporalidades, leerlas como un continuum espiralado donde hay momentos álgidos, pero donde el pasado, el presente y el futuro están actualizándose en permanencia. Lo contemporáneo es en este sentido problemático (Chamberlain, 2016) y, por ello, invita a discutir la idea de los feminismos habitando siempre una vanguardia teórica y política (Hemmings, 2011) y a reponer constantemente las preguntas por los activismos de hoy.

Las composiciones expresivas y las militancias de la consecución del derecho a la IVE plantean este lazo problemático con una lectura progresiva del tiempo, por ejemplo, alrededor de la idea del aborto como una “deuda de la democracia”. Allí cabe, por un lado, una lectura que habilita su comprensión como un pendiente, una frustración. Por otro, permite, por el contrario, la posibilidad de conectar, trenzar temporalidades. Tiempos que no se abren y se cierran en una totalidad, sino que, a partir de sus ramificaciones, de lo pendiente como esos hilos que cuelgan de un tejido siempre por armar, se unen. No solo porque haya reivindicaciones todavía por cumplirse sino porque son tiempos que se reconocen como parte de un mismo retazo de la historia: “las historias se pueden tocar unas a otras” (Cvetkovich, 2003: 49 en Chamberlain, 2016:3).

En esta textura háptica de la temporalidad podemos pensar determinados anacronismos como vectores que dislocan y enlazan los tiempos en distintos movimientos, es decir, demandas e imágenes que contienen elementos de lo pendiente que interpelan el presente y producen agencia. Esta mirada interesa para reflexionar acerca de los recursos expresivos, las prácticas estético políticas alrededor de los activismos por el aborto como anacronismos que componen variadas maneras de aparecer en el espacio público, que permiten una circulación afectiva de los tiempos. Sobre esto nos detendremos en el próximo apartado.

### ***Estética y política en las composiciones expresivas por el aborto legal, seguro y gratuito***

Ya señalamos que los activismos callejeros en torno a la demanda por el aborto que se suscitan a lo largo de 2018, y los recursos expresivos que compusieron formas de aparecer en la calle son parte del tiempo que se abre en 2015, sin embargo, guardan aristas que le son propias de este momento. El estudio de los repertorios de protesta social de los feminismos desde el 2015 en Rosario nos permiten plantear que en ese momento se introduce una interrupción a partir de la constitución de una emergencia pública y masiva.

En función de la construcción de una serie de herramientas expresivas se reconfiguran y combinan repertorios de diverso origen que irán imprimiendo

configuraciones específicas en la morfología, espacialidad, temporalidad, corporalidad y subjetividad manifestante dando lugar a la constitución estéticas-en-la-calle (Scribano y Cabral, 2009). Si bien estas formas de aparición en el espacio público deben ser pensadas en función de su superposición, fragmentación y coexistencia, entendemos que es posible distinguir en el movimiento feminista de rosario tres estéticas en la calle (Bertolaccini, 2020).

Una primera estética luctuosa y doliente cuya apuesta está directamente ligada al lugar de la víctima de violencia de género y a las expresiones dolientes que a ella se relacionan, en donde la figura del femicidio resulta un elemento central que puede pensarse como piedra angular. Se trata de una escenificación en la que se conjugan lugares de sufrimiento, angustia, indignación y donde la muerte y las estrategias colectivas de duelo adquieren significaciones políticas y poéticas (Vich, 2015). Las consignas Ni una Menos y las marchas a las que dio origen y las instancias de duelo público y colectivo para casos de femicidios como fueron los de Lucía Pérez y los de Micaela García condensan las producciones estéticas que aquí mencionamos (Imagen 1<sup>63</sup>).

Una segunda estética guerrera que se orienta a exaltar la capacidad de acción política de los cuerpos en un sentido combativo. Aparece, así, un llamamiento a la lucha para resignificar la indignación y dolor. Hay un foco puesto en generar los lazos propicios para elaborar una respuesta ante el avasallamiento que produce la violencia en el cuerpo social, no para encontrar soportes que permitan tolerarla sino para construir estrategias que se interpongan y que interpelen a esas prácticas feroces. La consigna Vivas nos queremos y las estrategias expresivas que se desplegaron en las protestas sociales construidas al calor de la configuración de los paros nacionales e internacionales de mujeres, lesbianas, travestis y trans fueron en el sentido de esta estética. Si en la anterior uno de los propósitos podía pensarse sobre la base de generar un piso común a partir de significar determinadas muertes como femicidios, en este caso se trabajó para, sobre la

---

<sup>63</sup> Paro Nacional de Mujeres. Movilización y duelo público y colectivo por el femicidio de Lucía Pérez en Rosario. Foto: Agencia Sin Cerco/ Julián Miconi, 2016.

instalación de aquel apoyo, hilvanar otras formas de las violencias y desigualdades de género, por ejemplo, con cuestiones ligadas a la economía y al trabajo (Imagen 2<sup>64</sup>).

Una tercera estética festiva que podríamos identificar por el carácter festivo que adoptan las protestas sociales en cuestión. Quizá las consignas que centralizan el significado de esta estética sean “vivas y libres nos queremos” y “nos mueve el deseo”. Es una estética constituida en torno al despliegue de una narrativa del disfrute y del goce en la apropiación del espacio público, en la disposición de los cuerpos y en el ejercicio mismo de la lucha y la militancia. Coagulan esta estética la profusión en las distintas movilizaciones de intervenciones artísticas vinculadas a lo teatral, lo musical, la literatura o la danza; las protestas que tomaron la forma de festivales y ferias y la centralidad que adquirió la dimensión creativa en las formas de aparición (Imagen 3<sup>65</sup>).

Comenzado el 2018 estas tres estéticas no dejan de marcar el pulso de las producciones expresivas de los feminismos, pero a partir de este año el reclamo por el aborto legal, seguro y gratuito y las estéticas que desde allí se disparan van a teñir las calles de los feminismos. Retomamos aquí a Magalí Haber (2020) quien entiende que el 2018 fue un segundo momento de inflexión e intensificación para el movimiento feminista y LGBTTTIQ, luego del 2015. La apuesta estética de los repertorios de protesta de los feminismos a lo largo de 2018 va estar signada por algunos elementos y circunstancias que van a traccionar algunas variaciones en las formas de circulación de las protestas y sus estéticas. Estos elementos son, por un lado, índices de femicidios que no ceden, por otro, la aceleración y profundización de una crisis económica en el país y la vuelta a establecer un endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional. Un último elemento es el mencionado tratamiento en el Congreso del proyecto de IVE.

De la variedad de instancias de manifestación pública que mencionamos en el apartado anterior, dos de ellas tienen una densidad específica en cuanto a la apuesta

---

<sup>64</sup> Marcha durante el 1° paro internacional de mujeres, lesbianas, travestis y trans en Rosario. Foto: Emergentes, 2017.

<sup>65</sup> Marcha durante el 1° paro internacional de mujeres, lesbianas, travestis y trans en Rosario. Foto: Emergentes, 2017.

estética en sus repertorios. Se trata de las políticas de aparición que fueron denominadas como pañuelazos y los martes verdes. Los primeros implicaron la convocatoria a una acción que consistió en el despliegue masivo de pañuelos verdes ([Imagen 4](#)<sup>66</sup>). Por su parte, los martes verdes fueron jornadas que consistieron en una convocatoria realizada por la Campaña en distintos puntos del país, que en Rosario tuvieron lugar en la Plaza San Martín. Verde es el color de los pañuelos de reclamo por el aborto y verde, también, es el color que utiliza la Campaña como sello identitario. Ha sido, a su vez, un color adoptado por los feminismos que, asentado en el reclamo por este derecho, logra generar un espacio de subjetivación más amplio.

Durante los martes verdes se constituyó un espacio compartido para mirar el debate en plenario de comisiones de la legislatura. Se intentó hacer de las exposiciones de los cientos de ponentes que pasaron por ambas cámaras, un debate público ampliado creando en la plaza un espacio para extender esas discusiones y compartir con la sociedad. La disposición implicó la instalación de una pantalla grande para que quien quiera pudiese confluír a escuchar. A la par se desarrollaron una multiplicidad de acciones vinculadas con la temática como programas de radio en vivo, intervenciones callejeras, muestras fotográficas y convocatoria a músicas y escritoras de la ciudad para que hicieran presentaciones. Además, estas jornadas fueron aprovechadas para la convocatoria de colectivos de mujeres de distintos ámbitos para congregarse, hacer un pañuelazo o para firmar las cartas públicas en exigencia del derecho ([Imagen 5](#)<sup>67</sup>).

Nos detendremos a continuación en algunas puntadas de los recursos expresivos que configuraron la apuesta estética de estas políticas de aparición y que trazaron algunas coordenadas a partir de las cuales comprender el material sensible que organizó formas de acción, percepción y pensamiento.

---

<sup>66</sup> Pañuelazo durante la movilización del 3 de junio en Rosario. Foto: Cooperativa de Comunicación La Brújula, 2018.

<sup>67</sup> Martes verde en Plaza San Martín, Rosario. Foto: Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito – Rosario, 2018.

En primer lugar, destacamos al pañuelo verde como un recurso estético que tiene una centralidad distinguible dentro del instrumental del movimiento feminista. Las modulaciones que este pañuelo fue adquiriendo contribuyen a pensarlo a partir de las distintas estéticas-en-la-calle que antes mencionamos, en tanto su potencia significativa no permite encasillarlo en ninguna sino pensarlo en función de todas aquellas.

Así, decimos que el pañuelo verde puede analizarse a partir de su contribución a la estética luctuosa. La consigna que plantea “ni una menos por aborto clandestino” o “sin aborto legal no hay ni una menos” permite entretener las significaciones de Ni una menos con las del pañuelo verde. Existe un diálogo entre los lugares del vacío y la presencia a través del cual se visualizan las muertes. El pañuelo verde escenifica la ausencia de aquellos cuerpos gestantes que han muerto producto de abortos practicados en condiciones de clandestinidad e inseguridad. A la vez, marca la presencia de quienes lo portan que, desde la capacidad de agencia para ejercitar el reclamo, ensayan estrategias en el tejido de la memoria (Imagen 6<sup>68</sup>).

Por otro lado, el uso del pañuelo encuentra matices que se relacionan con la forma guerrera de estetizar la protesta social. Aparece en algunas oportunidades tapando parte del rostro, no tanto como medida de seguridad, sino como forma de remitir a una épica de lucha. De igual forma, el pañuelo atado en las muñecas permite modulaciones ligadas al gesto del puño en alza o al de levantar el bíceps como símbolo de fortaleza (Imagen 7<sup>69</sup>).

Por último, podemos marcar la inflexión del pañuelo verde en torno a la estética festiva. Este pañuelo que se ubicó principalmente en los cuellos como lugar de portación, pronto se fue colando por todos los resquicios de la protesta. Apareció colgando de bolsos, carteras, mochilas, pero, sin embargo, fue el cuerpo el locus central elegido para llevarlo. En el puño, como vincha, como accesorio para sujetar el pelo, como gargantilla, atado a la cintura, en la parte superior del brazo y en el pecho. También como instrumento de arenga, agitándolo con la mano, suplantando el pañuelo en danzas folklóricas. Un

---

<sup>68</sup> Pañuelazo durante la movilización por el 3 de junio en Rosario. Foto: Cooperativa de Comunicación La Brújula, 2018.

<sup>69</sup> Pañuelazo durante la movilización por el 3 de junio en Rosario. Foto: Enredando, 2018.

pañuelo como símbolo de rebeldía que expresa el anhelo de un proyecto de vida basado en la autonomía -sobre el cuerpo- y la libertad –de elección en las trayectorias vitales que se deseen (Imagen 8<sup>70</sup>).

Asimismo, la potencia estética y política de este pañuelo reside en la genealogía en la que se inscribe, una densa trama que ha atravesado distintas luchas y movimientos sociales. Esto no solo implica la posibilidad de historizar su utilización, sino que es en esa inscripción que entendemos tiene lugar su elección, apropiación y profusión. Una genealogía que recupera la idea de lo contemporáneo como problemático en el sentido de una temporalidad crítica en la que podemos pensar la aparición de ciertos anacronismos como expresividades que dislocan el tiempo actual reconectando tiempos, espacios, historias, memorias y acciones. Es posible, entonces, señalar algunos encadenamientos entre el pañuelo verde y otras tradiciones de lucha. Seguir las pistas del camino rugoso que ha transitado este elemento permite alejarnos de versiones que construyen sobre el pañuelo verde una novedad, una copia, o que lo reducen a un artificio en donde se maximiza su condición utilitaria de momento, como algo pasajero o momentáneo, despojado de todo el legado que en él se coagula.

Entre estos encadenamientos, es posible mencionar en primer lugar el pañuelo blanco de las Madres y Abuelas Plaza de Mayo que fue un símbolo de desobediencia simbólica (Vich, 2015) que marcó su aparición pública como madres de hijxs desaparecidxs subvirtiendo el lugar que, desde una lógica de identificación (Rancière, 1996) debieron estar ocupando. En este pañuelo según Ileana Diéguez Caballero (2007) es posible ver, por un lado, una doble presencia, la de las madres y sus hijxs desaparecidxs, y por otro, los pañales guardados de aquellxs y que ahora las madres llevan en sus cabezas.

También podemos inscribir en este linaje al pañuelo blanco utilizado por las mujeres organizadas en torno al reclamo por el sufragio femenino hacia la década del 40, que orientaron su militancia a la consecución del voto de las mujeres y portaron este objeto en la cabeza como símbolo, siendo también blanco el color optado para ello. En tercer lugar,

---

<sup>70</sup> Pañuelazo en el Día Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres, lesbianas, travestis y trans en Rosario. Foto: Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito – Rosario/Paula Sarkissian, 2018.

y, por último, podemos referirnos a la tradición en la que se inscribe el pañuelo piquetero, sobre todo en las inflexiones que toma a partir de los movimientos post 2001 que retoman la narrativa que trazan los pañuelos zapatistas (Di Filippo, 2018).

Un hecho central a destacar, sin el cual no terminan de comprenderse los pañuelazos y las formas en las que el pañuelo circula y se reedita, es la manifestación que tuvo lugar en mayo de 2017 conocida como 2x1, en donde varias plazas del país se colmaron en protesta por la implementación de la ley N° 24.390 que, reavivando las llamas de la impunidad, pretendió reducir la condena a genocidas. En Plaza de Mayo de Buenos Aires esta manifestación tuvo un elemento particular. Se dio el llamado a levantar los pañuelos blancos por encima de la cabeza formando un triángulo a partir de sostenerlos desde dos de sus tres puntas. El pañuelo blanco de las madres cuyo uso se presenta casi unívocamente atado a las cabezas, como fue portado desde el momento de su nacimiento se desató, en un gesto liberador, para ser dispuesto de una nueva manera, “condensando otra parte de la historia” (Di Filippo, 2017: 75) (Imagen 9<sup>71</sup>). Esta forma que le imprimieron a la protesta tuvo sus resonancias en el pañuelo verde que, en el anudamiento con aquella plaza, cobró otra proyección.

Los pañuelazos que se sucedieron insistentemente durante el 2018 tomaron esa forma en su disposición y los pañuelos verdes afloraron por todas partes. Algo en esa coreografía que proponen los pañuelazos tensa con el dinamismo y heterogeneidad de su entorno manifestante: se propone un momento estático, tensar los pañuelos en una única dirección. Se lo suele realizar con el coro de la lectura de una proclama o la repetición como mantra de la consigna Aborto legal ya. Es una exigencia, una composición en masa pero que tiene destinatarios, es a la sociedad en su conjunto con la intención de que algo del reclamo se cuele por todos los recovecos, pero es también un reclamo al Congreso. Que lxs legisladorxs escuchen. Inclusive, es posible detectar cómo los pañuelazos que se sucedieron entre la aprobación de la media sanción en Diputados y la votación en Senado

---

<sup>71</sup> Pañuelos blancos en Plaza de Mayo. Foto: El cohete a la luna/Eitan Abramovich.

estuvieron dirigidos al senador Omar Perotti específicamente, dado que de los tres senadores por Santa Fe era el único que no se conocía como sería su voto<sup>72</sup>.

Una dinámica que caracterizó a la mayoría de las manifestaciones feministas de aquel año, quizá con mayor contundencia durante los pañuelazos y los martes verdes, fue la entrega y venta de pañuelos verdes por parte de la Campaña. Filas larguísimas se conformaron para que cada quien pueda obtener su pañuelo. Y si este objeto ya había pasado de estar en el cuello como uno de los principales lugares de colocación, para ubicarse en las cabezas, en las muñecas y en el pecho, fue ahora atado a las mochilas casi como una clave de circulación por la ciudad. También, fue pintado en la calle, en colectivos, en paredes, en el cuerpo, en carteles, en banderas, ilustraciones y en objetos de muy diversa índole.

Esta diseminación reticular que logran algunas prácticas estéticas no es solo contagio o copia. Atraviesan todas estas prácticas cierto aprendizaje político que consolida una memoria común entre distintas luchas y movimientos. Se retoma la historia para apropiarla y producir con y a partir de ella. No solo están diciendo que con el uso de determinado recurso se inscriben en un linaje, sino que en ese mismo entrelazamiento crean un propio linaje, lo continúan, se construyen articulaciones entre estas luchas y movimientos.

Siguiendo la paleta de las prácticas expresivas desplegadas podemos indagar sobre la utilización de imágenes o carteles con la forma de una mano. La utilización de esta imagen tiene su trayectoria en el instrumental de las protestas feministas. Como parte de lo que llamamos estética luctuosa, se han utilizado en las distintas protestas manos, ya sea dibujadas en carteles o con la construcción de pancartas que simbolizan el sintagma "Basta", el gesto de hartazgo que busca reclamar el ni una menos de muertas por femicidios o travesticidios. También, han circulado figuras de manos con una lágrima en la palma o manos dibujadas sobre rostros que figuran los trazos de la violencia machista sobre

---

<sup>72</sup> Se conocía que María de los Ángeles Sacnun votaría a favor y Carlos Alberto Reutemann lo haría en contra o se abstendría. Por su parte Perotti había anunciado que mandaría un proyecto alternativo lo cual fue interpretado como una estrategia de evasión para votar en contra o abstenerse, como finalmente sucedió.

los cuerpos (Imagen 10<sup>73</sup>). Por su parte, como parte de la estética guerrera se han producido manos que no se muestran abiertas en señal de detención como veíamos antes, sino que se reproducen en forma de puño representando una actitud más combativa (Imagen 11<sup>74</sup>).

En las movilizaciones populares que trabajamos aquí aparece una inflexión más en la utilización de este recurso. Se utiliza como uno de los elementos identificatorios de las acciones de la Campaña. Sobre todo, se pudo ver en los martes verdes la circulación de carteles con formas de mano que fueron puestos a disposición para que lxs asistentes a la jornada pudieran sacarse fotos. Estos carteles llevaban la inscripción Yo voto por el aborto legal, por lo que las manos en estos casos son el gesto democrático del voto, alzar la mano para apoyar una moción, para ejercer el voto en la asamblea, en el ágora y, también, en la legislatura (Imagen 12<sup>75</sup>).

Las manos como imagen, como puño, como cartel, como sostén de pañuelos en lo alto se inscriben en la tradición del movimiento feminista, según Haber (2020) como una política del cuerpo y del gesto que evocan lo háptico y la circulación de afectos sin limitarse a la copresencia corporal.

En este sentido, la utilización de este recurso nos remite a la tradición de las intervenciones públicas del movimiento de derechos humanos en Argentina, específicamente en torno al reclamo por lxs detenidxs desaparecidxs durante la última dictadura cívico militar. Entre los distintos dispositivos utilizados para demandar su aparición se utilizaron las manos y sus siluetas, tal como fue en el caso de la campaña "Dele una mano a los desaparecidos". A partir de allí, por medio de los cuerpos que se prestaban para marcar las siluetas de sus manos se tejió un lazo entre lxs desaparecidxs y quienes lxs buscaban, un "movimiento pendular entre quienes están y quienes ya no están" (Haber,

---

<sup>73</sup> Pañuelazo durante la movilización por el 3 de junio en Rosario. Foto: Agencia Sin Cerco/ Joaquín Martínez, 2018.

<sup>74</sup> 1° Paro Nacional de Mujeres. Movilización y duelo público y colectivo por el femicidio de Lucía Pérez en Rosario. Foto: Cooperativa de Comunicación La Brújula/Edson Hudson, 2016.

<sup>75</sup> Martes verde en Plaza San Martín, Rosario. Foto: Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito – Rosario/Ana Isla, 2018.

2020), entre ausencia y presencia, lo cual dialoga con la estética doliente y luctuosa que antes mencionábamos, hilvanando los modos de aparición y sus estrategias expresivas.

Otro de los recursos que sería interesante señalar es la marca intergeneracional que fue central en la textura de estos activismos. Con lo que se dio a llamar como “la revolución de las pibas” se hizo alusión a la irrupción de una generación de muchachas jóvenes en la política a través del feminismo. Una incorporación como agentes políticos en la esfera pública que se hilvanó con un vínculo con las llamadas “históricas”, mujeres consideradas como precursoras en la lucha por el derecho al aborto, reconocidas en su trayectoria y militancia. Un vínculo que también hace referencia a todas las generaciones que fueron armando la cadena que permite esos encuentros. Por un lado, generaciones que crecieron al calor de las reformas educativas introducidas con el programa de Educación Sexual Integral, nacidas íntegramente en democracia y, por otro, generaciones que experimentaron las épocas oscuras de la dictadura y cuyo registro corporal tiene, entonces, otras experiencias. Nada de lo cual implica la recuperación de un pasado espectral sino una presencia viva que teje un lazo a partir de un reconocimiento mutuo. Los feminismos en sus apariciones públicas construyen también sus lazos con la historia, discutiendo con aquella que sucede en pequeños estallidos y narrando, en cambio, proyecciones a largo plazo.

Por último, interesaría indagar acerca de los relatos en primera persona de experiencias de aborto ([Imagen 13](#)<sup>76</sup>). Los testimonios en primera persona de experiencias de aborto realizados en un marco de enunciación colectiva guardan en el movimiento feminista su propia trayectoria<sup>77</sup>. En el marco de los activismos del 2018 estas voces estuvieron presentes, los testimonios circularon profusamente a lo largo de todo el año en

---

<sup>76</sup> Pañuelazo durante la movilización por el 3 de junio en Rosario. Foto: RosarioPlus, 2018.

<sup>77</sup> Podría mencionarse como un antecedente icónico internacional el Manifiesto de las 343 *salopes* en 1971 en el que un grupo de artistas feministas de Francia testimoniaron haber abortado. En el caso argentino su itinerario se remonta hacia 1994 en el marco de la Reforma Constitucional. Ante la posibilidad de otorgar rango constitucional a la prohibición del aborto, en la revista *La Maga* se escribió una nota en rechazo y se dio lugar a la voz en primera persona a actrices, escritoras y políticas. En 1997 en la revista *Tres Puntos* se elabora otro informe donde mujeres testimoniaron bajo el título de “Por primera vez veinte mujeres se atreven a decir: Yo aborté”. Introduciéndose en este legado, en el año 2004 desde la coordinación en Rosario de la Red Informativa de Mujeres se organizó la campaña *Yo aborté* que convocaba a narrar su relato de aborto.

redes sociales, en las discusiones en plenario de las cámaras legislativas o como confesiones en reuniones familiares, amistosas o de militancia, incluso en algunas manifestaciones se pudieron ver carteles con la consigna Yo aborté. La colocación en el espacio público de lo que suele no decirse o que circula en espacios íntimos y herméticos estuvo relacionado con la composición en la calle de un espacio de legitimidad que dio lugar a la posibilidad de verdad de los testimonios.

Dispuesto en ese espacio de enunciación común y a través formas de performatividad corporeizada y plural (Butler, 2017) el cuerpo no es solo el cuerpo individual que se conjuga en el ejercicio de protesta con instancias más o menos organizadas, es un cuerpo colectivo, expansivo que se extiende entre los cuerpos territorios que allí se encuentran y por aquellos que se congregan. Un ejercicio de acuerpamiento que propicia un estado de acompañamiento, que pasa el dolor ajeno por el propio cuerpo y que predispone a la generación de potencia política, de la energía necesaria para la actuación política. Esta posibilidad de ejercitar una voz pública y legítima estuvo dada por un trabajo político que llega a un 2018 donde el debate del aborto se coló e impactó transversalmente en todas las estructuras políticas.

### ***Consideraciones finales***

Para concluir este artículo, nos detendremos en algunas consideraciones que dejan el terreno de indagaciones abierto para continuar profundizando en torno a las vinculaciones entre estética y política, retomando lo trabajado hasta aquí.

Como vimos, las narrativas que se componen en torno a las movilizaciones estudiadas fueron virando desde una idea centrada en las víctimas de femicidios y la violencia machista, es decir, de Ni una menos hacia una ampliación de los significados de la desigualdad y violencia, hacia el entrelazamiento de violencias y hacia la comprensión de cómo se intersectan las opresiones. De esta misma manera, las discursividades en torno al aborto también fueron modificándose al calor de este ritmo.

De hablar del aborto solo desde un lugar de la salud vinculada a las muertes evitables a considerar la idea de una salud integral que implica múltiples esferas. De

acuerdo a lo que se fue produciendo en torno a las consignas Vivas y libre nos queremos, Vivas y desendeudadas nos queremos, Nos mueve el deseo, entre otras, es decir, en torno a la búsqueda por mayores libertades y autonomía se llega a los pañuelazos y a los martes verdes vinculando el derecho al aborto con la idea de una ciudadanía ampliada y de la necesidad de un Estado que dé respuesta a la situación de clandestinidad en la que se resuelven las prácticas de aborto. De igual forma, encontramos en las composiciones expresivas una escritura vinculada a la posibilidad de una vida sexual libre y autónoma y a la oportunidad de planificación de las propias trayectorias de vida<sup>78</sup>.

Estas transformaciones en los marcos de aparición colectiva, en las que el ejercicio de la autonomía sobre los cuerpos se instala en el centro, plantean que existe una exposición diferenciada de determinados cuerpos a sufrir violencia o a morir, así como también a experimentar los soportes económicos, sociales y políticos necesarios para vivir una vida digna de ser vivida (Butler, 2010, 2017).

Las espacialidades configuradas en las protestas permiten enunciar las angustias de manera colectiva, como rasgaduras que se pasan por el propio cuerpo individual para percibirla como una rotura en el cuerpo común. Heridas que se hacen visibles y que buscan ser comprendidas y recompuestas a partir de la regeneración de un tejido de afección colectiva.

De similar manera, podríamos decir que se van a ensayar colectivamente otras solidaridades y afecciones comunes como territorios sensibles que restauran y que funcionan como terrenos fértiles para alzar nuevos modos de hacer. Se reclama una vida vivible no en referencia a vidas en abstracto, sino a cuerpos concretos que se entienden en composición con otros. Vulnerables e interdependientes, cuerpos que dependen tanto de relaciones sociales como de apoyos infraestructurales que hagan la vida vivible, y esta es siempre una tarea política común (Butler, 2020).

---

<sup>78</sup> Existe un debate, sobre el que aquí no nos extendemos, en torno al cisexismo con el que generalmente se abordan las discusiones de la ILE. El activismo trans masculino ha puesto en discusión las repercusiones que esto tiene en términos de una jerarquización de los sujetos e identidades ante este derecho. Para profundizar en este debate se puede ver Montenegro, Ese. *Desandar el cisexismo en el camino a la legalización del aborto*. Buenos Aires: Puntos Suspensivos Ediciones, 2020.

La construcción de una estrategia de acción política que entienda que el aborto debe ser legal, pero que también son necesarias la educación sexual integral y los anticonceptivos que permitan ejercitar cierta soberanía reproductiva, que habiliten la sexualidad como una garantía igualitaria para todos los cuerpos, va en la dirección de una búsqueda por la comprensión cabal de estos mecanismos de interdependencia para una vida vivible. Supone, también, situar a la lucha por el aborto legal seguro y gratuito, es decir, a los derechos reproductivos en un marco más amplio de conflictividad social; asociado a problemáticas como la vivienda, la alimentación, el trabajo, los sistemas de cuidados, que en definitiva buscan ubicar la discusión sobre el derecho individual a decidir en otro terreno: “para ser verdaderamente emancipatoria, cualquier política de género necesita pensar más allá de la reproducción biológica y prestar mayor atención a la reproducción social” (Hester, 2018: 116).

Así es que en este esfuerzo por indagar en las articulaciones entre estética y política hemos puesto el foco en el trabajo político de configuración estética que se juega en las manifestaciones. Es posible esbozar cómo desde la perspectiva de las prácticas estético políticas que posibilitan la composición de formas de aparición se conforman y abren campos de experimentaciones políticas. Territorios de enunciación y manifestación productores de estéticas en la calle que intervienen en la producción y distribución de saberes, lugares, visibilidades y racionalidades.

Las tensiones y contradicciones que caracterizan estas composiciones estético políticas nos permiten transitar los senderos de las preguntas que permanecen agitando la marea. Problemas que invitan a escarbar en un terreno de politicidad permanente para detectar, por un lado, qué se normaliza en cada cimbronazo, qué corre el riesgo de homogeneizarse, de reproducir formas de la violencia, de reestablecer jerarquías. Por otro, se trata de una politicidad que, a su vez, permita ciertas estabilizaciones en el reconocimiento de derechos, en la distribución de los placeres, las riquezas y los espacios.

## Bibliografía

Bellucci, Mabel. *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual, 2014.

Bertolaccini, Luciana. "Política de las corporalidades: placer, dolor y memoria en protestas sociales feministas de Rosario (2015-2017)", en: *Revista Perspectivas*, enero-junio, 2020, pp. 8-31. Disponible en: <https://doi.org/10.35305/prcs.v0i9.148> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2010  
——— *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2017

——— *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2020.

Chamberlain, Prudence. "Affective temporality: towards a fourth wave", en: *Gender and Education*, Volume 28, 2016, pp. 458-464. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/09540253.2016.1169249> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Chávez Mac Gregor, Helena. "Pese a todo, aparecer", en: *Revista Re-visiones*, N°5, 2015, pp. 1-19. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6829453.pdf> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Correa, Ana. *Somos Belén*. Buenos Aires: Planeta, 2019.

Diéguez, Ileana. *Escenarios liminares. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007.

Di Filippo, Marilé. "Des-anestesiarse la época", en: *Revista Boba*, N°4, 2017, pp.73-76. Disponible en: <http://www.boba.com.ar/04-bla-bla-bla/> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

——— "Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004-2012)" en *Revista Izquierdas*, N°43, 2018, pp. 102-130.

Gago, Verónica. *La razón neoliberal*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón, 2014.

Gutiérrez, Laura. "Tortillar el paro. Imágenes y visibilidades lésbicas en el Primer Paro Internacional de Mujeres", en: *IX Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política*

Contemporánea "Resistencias y alternativas políticas en el capitalismo neoliberal", Universidad Nacional de Rosario, 2018. Disponible en: [https://www.academia.edu/38458102/Tortillar\\_el\\_paro\\_Im%C3%A1genes\\_y\\_visibilidades\\_l%C3%A9sbicas\\_en\\_el\\_Primer\\_Paro\\_Internacional\\_pdf](https://www.academia.edu/38458102/Tortillar_el_paro_Im%C3%A1genes_y_visibilidades_l%C3%A9sbicas_en_el_Primer_Paro_Internacional_pdf) (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Haber, Magalí. "Aproximación y diferimiento: resonancias afectivas en el cuerpo político feminista, en: *Revista Diferencia(s)*, N°10, 2020, pp. 101-114.

Hemmings, Clare. *Why Stories Matter*. Durham: Duke University Press, 2011.

Hester, Helen. *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

——— *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

——— *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

Rovetto, Florencia (2015). "Violencia contra las mujeres: comunicación visual y acción política en 'Ni Una Menos' y 'Vivas Nos Queremos'", en: *Revista Contratexto*, N°24, 2015, pp. 13-34. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5774309> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Scribano, Adrián. y Cabral, Ximena. "Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas", en: *Convergencia*, Septiembre-Diciembre, 2009, pp. 129-155. Disponible en: <http://ref.scielo.org/rnjmfd> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Tirelli, Florencia. "NiUnaMenos y el sentido histórico de la lucha feminista" (Trabajo de tesis para obtener la Licenciatura en Ciencia Política, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2017). Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/13967> (Consultado en línea: 20 de octubre 2020).

Vich, Víctor. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

# **Tribuna Abierta**

## ***Imágenes y espacios de la desaparición en la guerra contra las drogas desde Guadalajara (México)***<sup>79</sup>

---

isaac.varglez@gmail.com

por Isaac Vargas

Research Fellow en el Programa de Política de Drogas del CIDE (México)

### **Resumen**

Este texto analiza la manera en que las fotografías de los desaparecidos en medio de la guerra contra las drogas dejan el espacio privado para ir al público con el ánimo de sociabilizar su ausencia. Desde un enfoque antropológico, dos preguntas servirán para centrar nuestro análisis: ¿cuál es el proceso mediante el que las fotografías dejan el espacio privado para ser llevadas al público?, y, ¿de qué maneras se hacen visibles en lo público las fotos de los ausentes? Para responder a esta segunda interrogante nos concentraremos un espacio intervenido mediante el ritual político en la ciudad de Guadalajara.

**Palabras clave:** desaparición, fotografías, esfera pública, ritual político.

### ***The Images and Spaces of the Disappearance amid the War on Drugs from Guadalajara (Mexico)***

#### **Abstract**

The present article inquires in how the photographs of the disappeared transit from the intimate space to the public sphere with the intention to socialize the absence. From an anthropological approach two questions will serve to articulate the analysis: how is the process through which the photos go from the intimate space to the public one? And in which way the images take the public sphere? To answer these questions, especially the second one, we will focus our reflection on an intervening space situated in Guadalajara city.

**Key words:** disappearance; photographs; public sphere; political ritual.

---

<sup>79</sup> He cambiado los nombres de mis interlocutores por seguridad y respeto a sus procesos de búsqueda.

## **Imágenes y espacios de la desaparición en la guerra contra las drogas desde Guadalajara (México)**

### **Introducción**

El 3 de enero de 2007, a menos de un mes de haber tomado el cargo, el entonces presidente Felipe Calderón llegó a una de sus primeras actividades públicas enfundado en una chamarra y gorra militares con el propósito de rendir homenaje a las fuerzas del estado (Imagen 1<sup>80</sup>). Esa mañana estuvo acompañado por más de 250 soldados en la entidad de Michoacán (Herrera y Martínez, 2007: en línea), en donde puso en marcha un operativo militar con la finalidad de acabar con el crimen organizado vinculado al tráfico de drogas en dicha demarcación. Con el paso de las semanas se desplegaron más operativos en estados como Guerrero, Baja California, Sinaloa, Nuevo León y Tamaulipas. En palabras de Farfán (2019), se conformó paulatinamente la militarización de la seguridad pública. A la par, la narrativa presidencial fue cambiando también. Calderón comenzó a utilizar palabras como batalla y enemigos comunes (los criminales) en sus discursos oficiales que proclamaban una guerra nacional contra las drogas (Calderón, 2007: en línea).

Sin embargo, conforme fueron implementándose los operativos en cada entidad, la violencia comenzó a elevarse. De acuerdo con Atuesta (2017), al contrastar datos del gobierno mexicano, en los municipios en que se registró un mayor número de enfrentamientos entre supuestos criminales y las fuerzas armadas, también se incrementaron los índices de homicidio. En palabras de Treviño (2018), la puesta en marcha de la guerra contra las drogas creó una desestabilización del sistema de cárteles al fracturar las relaciones dentro de ellos, entre ellos y con el estado, a diferencia del siglo XX, cuando el Ejecutivo jugó un rol de "árbitro" debido a los acuerdos que concretó con el *narco*.

Lo cierto es que la guerra calderonista, a falta de una estrategia bien cimentada junto a la corrupción del sistema político mexicano y otras variables que exceden los propósitos de este artículo, terminó por dotar de mayor capacidad armamentística y poder

---

<sup>80</sup> Sin autor. *Calderón como militar*, 2006. Archivo fotográfico del periódico El Informador.

a los cárteles que se multiplicaron rápidamente en sus ánimos por controlar el mercado de drogas. A decir de González (2014), en sus proyectos de expansión territorial, las redes del narco han encontrado en la población una reserva humana de víctimas potenciales, expoliada monetaria, material y humanamente por medio de la extorsión, el secuestro, la desaparición, el robo y el empleo (de manera frecuente a través del reclutamiento forzado).

Una vez que Calderón dejó la presidencia en 2012, los mandatarios Enrique Peña Nieto (2012-2018) y Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), se han encargado de continuar con la guerra contra las drogas, aunque con modificaciones en su discurso. El primero evitando hablar de ello en sus actos oficiales (Treviño, 2018), y el segundo incluso asegurando que la guerra ha terminado, aun cuando 2019 fue el año más violento en la historia contemporánea de México (Beauregard, 2020)<sup>81</sup>. En casi trece años de guerra el país acumula más de 250 mil asesinatos y 60 mil desapariciones (Pardo, 2019: en línea). Organizaciones como Amnistía Internacional (2016) han advertido que la guerra contra las drogas ha traído una grave crisis de derechos humanos que ha estado en parte fundada por un desdén hacia las víctimas por parte del estado. El ejemplo paradigmático, y que mostró la manera en la cual buena parte de la clase política trataría a quienes han muerto, o desaparecido, se remite al momento en que Calderón arguyó que las víctimas eran daños colaterales de la guerra (Hernández, 2015: en línea). Saldos necesarios para alcanzar la paz. Muy probablemente fueran miembros del crimen (Sin Embargo, 2020: en línea); por ende, enemigos comunes de la sociedad mexicana.

### ***Guadalajara y la guerra***

Sin duda la violencia es multifactorial y no podemos acotarla únicamente a la guerra contra las drogas. Pero en el caso de Guadalajara (capital de Jalisco), así como en buena parte de México, es innegable que la referida guerra ha causado diversos impactos que han

---

<sup>81</sup>Cuando se hace alusión al México contemporáneo, la fecha de partida es 1940; momento en que comenzó a forjarse el proyecto de nación moderna e industrializada.

trastocado la vida individual y colectiva de la población por los efectos de una violencia en gran escala.

En Guadalajara, quizá uno de los primeros eventos que hizo latente que la ciudad atravesaba por eventos directamente ligados a la desestabilización del sistema de cárteles, fue en noviembre 2011, cuando se localizaron tres camionetas abandonadas en Lázaro Cárdenas a su cruce con Mariano Otero; uno de los puntos viales con mayor tránsito vehicular en la metrópoli. Dentro de los vehículos había 26 cuerpos sin vida. “El primer hallazgo masivo de cadáveres en la entidad desde que Felipe Calderón declaró la guerra” (Cobián y Osorio, 2011: en línea), reportó el semanario *Proceso* (Imagen 2<sup>82</sup>).

En los diarios locales comenzaron a difundirse diversas historias sobre asesinatos y desapariciones posiblemente relacionadas con el narco. Fue notorio que había un problema severo cuando en 2015 se publicó, por parte de la organización no gubernamental Centro de Justicia para la Paz y el Desarrollo (Cepad), que Jalisco tenía 2 mil 29 reportes por desaparición ante el gobierno, colocándose con ello en el cuarto lugar con más casos en todo el país (Cepad, 2017: en línea). No obstante, la escalada de violencia se ha expandido a niveles históricos en el territorio. Para 2019, la entidad tenía un registro de 8 mil 735 víctimas por desaparición, colocándose con ello en el estado con más casos en todo México (López, 2020: en línea).

Si bien, no hay cifras exactas por municipios, Guadalajara ha jugado un papel central en medio de la crisis de seguridad por ser la capital de Jalisco; en ella se concentran la mayor parte de las marchas y otras expresiones públicas realizadas por los colectivos compuestos por los familiares de desaparecidos. El escenario de guerra y violación sistemática contra los derechos humanos en Jalisco, me llevó a realizar un trabajo etnográfico durante buena parte de 2018 para conocer de cerca los procesos de búsqueda desplegados por familias que demandan el regreso de quienes hoy faltan en casa. Pero en el camino traté de ir más allá de las cifras, para conocer justo las historias detrás de los números de la guerra. En ese sentido, al hablar con las familias pude reflexionar sobre

---

<sup>82</sup> Sin autor. *Los cuerpos de los Arcos*, 2011. Archivo fotográfico del periódico El Universal. Imagen tomada de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/811339.html>

cómo la imagen tiene un fuerte peso tanto en el espacio íntimo como en el espacio público, esto con el propósito de sociabilizar las ausencias. Para presentar los hallazgos en los siguientes párrafos iremos primero al espacio íntimo para conocer lo que representa la foto en el hogar de quien ha desaparecido y las relaciones que se condensan entorno a la imagen, después analizaremos cómo se trasladan las fotos hacia lo público, y qué efectos se pretenden producir al hacerlas públicas.

### ***El espacio íntimo: la ausencia y la imagen***

“Aquí está siempre a mi lado”, dice Karina de la foto de su hijo que carga en su bolso para tenerlo cerca, pero también como evidencia cuando plática sobre el caso con sus cercanos, las autoridades, o periodistas y saca la imagen para mostrarla mientras relata cómo desapareció Alfonso. Esa misma imagen está en la sala de Karina, sobre una mesa, “para que todos la veamos”. En esa área común de su hogar, en donde ella recibe visitas, él está siempre presente. No hay otra foto, solo la de Alfonso al lado de una lámpara. Le pregunto por qué le gusta tanto esa imagen, “no sé, solo me gusta. Me recuerda a mi hijo”.

La presencia de Alfonso en la bolsa de su madre y en la sala de su casa es debido a la reproductibilidad de la imagen, elemento que emerge como una de sus fortalezas al usarla como testimonio y una prueba de la desaparición (Del Castillo, 2017). Nora, al igual que Karina, también tiene una foto de su hija en la sala. Me hace saber de su presencia. De la importancia de que esté ahí: “mira, aquí está Juliana”, me dice mientras señala una de las paredes del recibidor. A estas mujeres la desaparición les ha trastocado el sentido de la vida (Robledo, 2017). Nora refiere que todos los días son complicados, pero el ver a Juliana le recuerda por qué debe pararse de la cama y seguir con su búsqueda.

Según Stepputat (2014), la desaparición genera una crisis por la imposibilidad de situar al desaparecido en el mundo de los vivos, o en el de los muertos. Se relega al ausente a una liminalidad, a una no-existencia debido a que la falta del cuerpo deviene en ruido, en cotidiana incertidumbre para los familiares del ausente. “Al tenerla aquí (a su hija a través de la foto), la veo, le hablo, le lloro”, arguye Nora. Así, la foto ayuda a subsanar, en un cierto grado, el vacío de esa no existencia a la cual se refiere Stepputat.

A Nora la conocí en una marcha mientras cargaba una lona con sus brazos abiertos. En gran formato una imagen de su hija, con la leyenda: “te queremos viva, te queremos de regreso”. Esa lona la utiliza cada que sale a marchar el Día Internacional contra la Desaparición (30 de agosto), u otra protesta convocada por sociedad civil (Imagen 3<sup>83</sup>). Después, vuelve a guardar ese tejido de plástico en un cajón de su casa. Nora mencionó en un punto de nuestra charla que le daba algo de pesar esa lona, ella quisiera mostrarla siempre, salir con ella a donde quiera que vaya. Gabriel, padre de Joaquín desaparecido hace cuatro años, me habló también de la necesidad de visibilizar la desaparición de su hijo. Para ello creó volantes que ha pegado en distintas partes de la ciudad por si alguien sabe el paradero de *Joa*, como le llaman en casa. En esos volantes aparece la foto de Joaquín, un teléfono de contacto, y datos de identificación: 25 años, 1.75 mts., 77kgs (Imagen 4<sup>84</sup>).

Los testimonios de los familiares de los desaparecidos me hicieron ver la importancia de la fotografía ante la desaparición de un ser querido, pero con sus palabras abrieron una reflexión sobre la necesidad de hacer pública la imagen; difundirla por todos los medios (incluidos los digitales). Las ocasiones en que se visualiza la foto del ausente ante el público suele ser en marchas, o en volantes como en el caso descrito por Gabriel. Han existido pocos espacios en los que estén de manera prolongada. En dicho sentido, como veremos enseguida, la Glorieta de los Desaparecidos abrió la posibilidad de que las fotografías salieran del espacio íntimo y de las publicaciones en redes sociales, para en gran formato, cotidianamente hacerse presentes en la esfera pública.

### ***La Glorieta de los Desaparecidos***

“Cuando estoy ahí los siento, es como si estuvieran conmigo por esos momentos”, Natalia expresó estas palabras sobre su sentir cada que acude a la glorieta. “Cuando lo necesito,

---

<sup>83</sup> Dalia Souza. *La marcha y las fotos*, 2020. Archivo fotográfico de Zona Docs. Imagen tomada de: <https://www.zonadocs.mx/2020/04/23/madres-convocan-a-marcha-virtual-por-sus-hijas-e-hijos-desaparecidos-en-jalisco/>

<sup>84</sup> Isaac Vargas. *La sociabilización de la desaparición*, 2019. Archivo personal.

cuando quiero estar cerca de ellos como en las tardes en que salíamos “. Natalia habla de sus amigos y compañeros de aula, tres jóvenes estudiantes de un centro de estudios audiovisuales que desaparecieron en marzo de 2018; entorno a ese caso se tejió un movimiento de exigencia de justicia al cual se sumaron colectivos y familiares de personas desaparecidas.

Luego de que los tres chicos desaparecen, sus compañeros y maestros decidieron movilizarse para reclamar el regreso con vida de Salomón, Marco y Daniel. El primer paso fue hacer un video para difundir en redes sociales la demanda a las autoridades del estado para conocer el paradero de los desaparecidos. Fue entonces “que salió a flote la idea de hacer una marcha, y apoyar a los padres de los tres chavos”, me relató uno de los profesores del centro universitario. Cuando salieron a la calle no esperaron que llegaran a unirse tantos alumnos de otras universidades de la ciudad. Entre los jóvenes decidieron crear una asamblea interuniversitaria que congregó a las distintas casas académicas. En una de las sesiones se propuso el establecer un espacio de memoria para todos los desaparecidos de Jalisco. Optaron por la Glorieta de los Niños Héroe, lugar en que habían concluido sus marchas anteriores y que se localiza en la misma zona en que se encuentra el centro de estudios audiovisuales. Los estudiantes decidieron contactar a más familiares de personas desaparecidas para invitarles a sumarse. “La respuesta fue mejor de lo que esperábamos”, indicó Natalia.

El 24 de marzo de 2018 cerca de tres mil personas asistieron a una protesta que incluyó el renombramiento de la Glorieta de los Niños Héroe, como la Glorieta de los Desaparecidos (El Informador, 2018: en línea). Entre los estudiantes y los familiares comenzaron a colocar pancartas con las fotos y los datos de los ausentes. Como los volantes de los que habló Gabriel en el apartado anterior, pero ahora a gran escala. Mientras unos amarraban las pancartas, el resto de los participantes seguía coreando diversas consignas: “ni uno más” y “vivos se los llevaron, vivos los queremos”, resonaban debido a la voz colectiva de los presentes. La protesta terminó entrada la noche a las afueras de la Fiscalía General del Estado.

Cuando le pregunté a Silvia, madre de Eunice, sobre qué significa para ella este suceso en la búsqueda de su hija desaparecida hace cinco años, me respondió: “tengo sentimientos encontrados, porque nunca habíamos tenido un espacio para nosotros (los familiares de los desaparecidos)”. Las palabras de Silvia recuerdan que las víctimas han tenido que luchar por espacios de visibilización, especialmente cuando la narrativa oficial ha criminalizado a los desaparecidos de la guerra.

De acuerdo con Veena Das (2008), en tiempos violentos la comunidad del habla ligada con la esfera pública resiente los efectos de la violencia, ya que no a todos se les reconoce por igual el derecho de participación, en especial cuando el estado tiene una presencia directa, o ambigua, en el desarrollo de la violencia. Asimismo, el renombramiento de la glorieta arroja luz para reflexionar si el dolor destruye la capacidad de comunicar, o si, por el contrario, crea una comunidad moral a partir de quienes han padecido el sufrimiento, y los espacios que dicha comunidad pugna por abrir u ocupar en la esfera pública (Das, 2008).

El caso de la glorieta ilustra el argumento de Das. Aquel 24 de marzo, entre consignas, letreros y pancartas con grandes fotografías, las familias y amigos de los desaparecidos, acompañados por miles de personas, fusionaron lo público, lo político, lo privado y lo familiar (Regueiro, 2010), para llevar a cabo su intervención en la Glorieta, que a su vez puede leerse como un ritual político debido a los sentidos y sentimientos que los ahí presentes pusieron en interacción para desplegar una acción política de reclamo al estado. En palabras de Antonio, cuyo hermano desapareció hace un año en Guadalajara, “estamos aquí porque los queremos de regreso con vida, a todos, que no falte ni uno. Queremos que los políticos nos escuchen, que trabajen por encontrarlos”.

Como indica Plotkin (1993), los rituales políticos se apropian de símbolos que son resignificados, y el caso de la glorieta ejemplifica este argumento. Basta mirar de frente la construcción para darse cuenta del mensaje. Si alzamos nuestra cabeza hacia la cima del monumento en medio de la glorieta veremos a una mujer de facciones duras que contempla el paisaje hacia el norte; ataviada en una delgada túnica larga, entre sus manos sostiene una guirnalda de rosas que cae a sus pies justo en donde se ha posado un águila

que devora una serpiente. En las faldas de la gran columna en que ella posa regiamente, están seis jóvenes: cada uno sostiene una bayoneta. Parecen resguardar a esa mujer. A excepción de uno, el semblante del resto es sereno. Lucen inmóviles: al estilo militar. Sus trajes están casi impecables, solo un poco mancillados por marcas blancas desperdigadas a lo largo de su atuendo debido a unas regordetas palomas que gustan acompañarles de vez en cuando durante su eterna guardia ([Imagen 5<sup>85</sup>](#)).

Los seis jóvenes se encuentran parados en una elevación que tiene escrita la frase “*Murieron por la Patria*”. A unos pasos, sobre el barandal que los rodea, pende una gran lona blanca en que se lee: *Glorieta por las y los desaparecidos*. A sus costados cuelgan amarradas diversas pancartas con fotografías en gran formato de mujeres, niños y hombres que miran todos los días, fijamente, en compañía de los Niños Héroes y la *patria*, el trajinar de la apresurada avenida Chapultepec ([Imagen 6<sup>86</sup>](#)).

Así, arguyo, el ritual político ha confrontado ahí la metanarrativa del estado y la narrativa que las familias de los desaparecidos han creado a lo largo de los últimos diez años. Cuando hablo de la metanarrativa me refiero a ese relato totalizador que cuenta la historia de quiénes somos. En palabras de Londoño (2010), a esa narrativa usada para mirar al mundo con pretensiones justificatorias y explicativas. Una narrativa usada para leer y entender a la comunidad política; la formación de México en tanto estado-nación.

La Glorieta de los Niños Héroes nos muestra una de las imágenes simbólicas de México, los jóvenes cadetes que defendieron a su país ante el Ejército estadounidense. En la cima, por supuesto, *la patria*, esa figura femenina-maternal a la que todos pertenecemos, y que condensa las relaciones sociales bajo un mismo territorio, una misma historia, una lengua compartida, una raza común –el mestizo – (Lomnitz, 1993). En este ejemplar del acervo patrimonial, que es un referente material y simbólico de los mexicanos, se traslapa otra narrativa, una que las familias de los desaparecidos han creado desde sus emociones y los vacíos que en ellos ha dejado la violencia de la guerra ([Imagen 7<sup>87</sup>](#)).

---

<sup>85</sup> Isaac Vargas. *Los Niños Héroes en guardia*, 2019. Archivo personal.

<sup>86</sup> Isaac Vargas. *Los desaparecidos y la patria*, 2019. Archivo personal.

<sup>87</sup> Isaac Vargas. *Las víctimas de la guerra*, 2018. Archivo personal.

Dicha narrativa se opone a la violencia, e interpela a la patria, a quien le pregunta si acaso es este el destino que buscaba para sus hijos, si acaso los desaparecidos son una suerte de niños héroes que debieron ser los “daños colaterales” del actual proyecto de estado; de una guerra que redefine a la comunidad política bajo rasgos autoritarios. Natalia, la compañera de los tres estudiantes desaparecidos, me respondió lo siguiente mientras hablábamos de la intervención en la glorieta: “de inicio no teníamos claro lo que significaba hacer todo esto, fue después que caímos en cuenta sobre lo que simbolizaba el intervenir ese lugar tan representativo de nuestra ciudad, es un grito de ¡ya basta!”.

### ***La Glorieta como protesta sostenida***

Las luces de la glorieta se encienden. A nuestras espaldas se erigen las estatuas de los Niños Héroes. Comienza a caer el sol y algunos relámpagos aparecen. En silencio, con la familia de Elizabeth al centro, hacemos un semicírculo. Inmóviles por casi una hora; callados. El silencio como dolor del duelo por una mujer que murió víctima del incendio intencional a un autobús del transporte público el 21 de mayo de 2018, dentro de una serie de atentados cometidos en la lucha por el territorio entre grupos criminales en Guadalajara. Cerca de las nueve de la noche las veladoras se colocan al centro para formar una cruz que honre a Elizabeth y a Tadeo, su hijo, también víctima del atentado ([Imagen 8<sup>88</sup>](#)).

Con el paso de los meses la Glorieta de los Desaparecidos fue cobrando autonomía. Es decir, otras protestas como la arriba descrita, se realizaron ahí, así como otros familiares acudieron a colgar la manta, o lona de su desaparecido. Aquello se convirtió en una exhibición pública permanente del horror, una protesta sostenida que grita un “ya basta” ante el público de la urbe.

Como lo arguyen Poole y Rojas (2011) en su análisis sobre la exposición fotográfica de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú, estas imágenes sugieren un vocabulario visual de dolor, y aunque no estén todas las fotos, de todos los desaparecidos, se crea una relación con el observador que está de cerca con las ausencias que ahí se hacen

---

<sup>88</sup> Isaac Vargas. *Velatorio por Elizabeth y Tadeo*, 2018. Archivo personal.

presentes por medio de las fotografías y puede dimensionar lo que representa la desaparición de un ser querido. No es extraño, como lo dice Fernanda, “sentir la piel chinita cuando ves todas las imágenes, el solo pensar en los tuyos, ¿sabes?, en lo que se debe sentir”.

### ***Limpiar es borrar. Reflexión final***

En un bello texto sobre los usos y abusos de la imagen, Ulfe (2013) evoca a Jelin para decir que en tiempos de violencia la memoria es más que nunca un campo de batalla, y agrega que las luchas por la memoria viven una serie de episodios para lograr una posición hegemónica; en el caso de los agentes estatales utilizan su posición privilegiada para borrar, omitir, o colocar su verdad. De manera reciente, en abril 2020, la Glorieta de los Desaparecidos vivió un episodio más de lucha cuando el Gobierno de Guadalajara mandó limpiar el espacio.

La acción de “limpiar” borró, de manera literal, las pintas feministas realizadas sobre el monumento durante la marcha del 8 de marzo de 2020 (Día Internacional de la Mujer). Borró también la construcción de memoria colectiva de las víctimas y otros movimientos sociales que se han congregado ahí con anterioridad. Se borra asimismo la dignidad de los desaparecidos, a la par que se silencia a esa protesta sostenida que una tarde de marzo 2018, miles de personas ayudaron a formar, con sus manos, con su presencia y consignas de solidaridad.

Y si bien es necesario decir que el gobierno de Guadalajara, junto a uno de los colectivos tomaron la decisión de “limpiar”, esta acción levantó críticas por parte de otros familiares de desaparecidos. Desde hace tiempo existen conflictos entre los colectivos, los cuales hasta ahora parecen irreconciliables. Dichas disputas recaen en el entendimiento de cada colectivo respecto a cómo debe ser su relación con las autoridades. El hecho de que el Gobierno local aprovechara esta situación fragmenta la posibilidad de que la glorieta pueda fungir como un lugar de memoria sin intervención estatal sobre un presente atroz que le ha dado a México mote como “país de fosas”, “narco-estado”, e incluso “país feminicida”. Se mira de este modo complicada la reconstrucción de la comunidad política

y de ello los desaparecidos son testigos permanentes. No menos importante, es notable cómo el gobierno aprovecha las circunstancias para “limpiar” la memoria en pro de la estética urbana<sup>89</sup>.

## Bibliografía

Amnistía Internacional. *Un trato de indolencia. La respuesta del estado frente a la desaparición de personas en México*. Amnistía Internacional Publicaciones: México, 2016.

Atuesta, Laura. “Las cuentas de la militarización”, en: *Nexos*, 1 de marzo, México DF, 2017.

Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=31552>

Beauregard, Pablo. “2019 se convierte en el año más violento en la historia reciente de México”, en: *El País*, 21 de enero, México DF, 2020. Disponible en:

[https://elpais.com/internacional/2020/01/21/mexico/1579621707\\_576405.html](https://elpais.com/internacional/2020/01/21/mexico/1579621707_576405.html)

Calderón, Felipe. “Declaratoria de la XXXI Reunión de la Conago”, en: *Conago*, 2007.

Disponible en: <https://www.conago.org.mx/reuniones/2007-02-16-tlaxcala-tlaxcala>

Cepad. *Frente a la desaparición forzada y la desaparición por particulares en Jalisco: la lucha por la verdad y la justicia*. Informes Cepad: Guadalajara, 2017. Disponible en:

<https://cepad.org.mx/wp-content/uploads/2017/09/FDFDP.pdf>

Claudio, Lomnitz. “Hacia una antropología de la nacionalidad mexicana”, en *Revista Mexicana de Sociología*, 1993, pp. 169-195.

Cobián, Felipe y Alberto Osorio. “Ligan al Cártel del Milenio-Z con hallazgo de 26 cuerpos en Guadalajara”, en: *Proceso*, 24 de noviembre, Guadalajara, 2011. Disponible en:

<https://www.proceso.com.mx/289106/abandonan-23-cadaveres-en-guadalajara-la-vispera-de-la-fil>

---

<sup>89</sup> Por la demanda vía redes sociales de la sociedad civil, ante la imposibilidad de salir por la contingencia sanitaria provocada por el COVID-19, el gobierno aclaró que se volverían a colgar las mantas y lonas después de la limpieza. Aunque un grupo de mujeres sí salió para plasmar de nuevo las consignas en la glorieta en recuerdo de Nayeli y Karla, desaparecidas el 1 de mayo de 2019.

Das, Veena. "El acto de presenciar. Violencia, conocimiento envenenado y subjetividad", en: Francisco Ortega (ed.). *Veena Das: sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia – Pontificia Universidad Javeriana: Colombia, 2008.

Del Castillo, Alberto. *Fotografía y memoria. Conversaciones con Eduardo Longoni*. FCEA – Instituto Mora: Colombia, 2017.

El Informador. "Renombran Glorieta de los Desaparecidos", en: *El Informador*, 24 de marzo, Guadalajara, 2018. Disponible en: <https://www.informador.mx/jalisco/Renombran-Glorieta-de-los-Desaparecidos-miles-se-suman-a-marcha--20180324-0069.html>

Farfán, Cecilia. "Más allá de la guerra contras las drogas: violencia y seguridad en México", en: Klopee, Gema y Alexandra Abello (eds.). *Seguridad humana y violencia crónica en México. Nuevas lecturas y propuestas desde abajo*. ITAM, Porrúa: México, 2019, pp. 71-98.

Hernández, Priscila. "Daños colaterales", en: *Sin Embargo*, 19 de marzo, México, DF, 2015. Disponible en: <https://sinembargo.mx/danoscolaterales/introduccion/>

Herrera, Claudia y Ernesto Hernández. "Vestido de militar, Calderón rinde tributo a las Fuerzas Armadas", en: *La Jornada*, 4 de enero, México DF, 2006. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2007/01/04/index.php?section=politica&article=003n1pol>

Londoño, Olga. "Las narrativas desde la hipertextualidad. Características, modelo y metodología a partir de la inteligencia sintiente", en: *Revista de Investigaciones UNAD*, 2010, pp. 55-74.

López, Denisse. "Jalisco, el hoyo negro de México: el estado con más desaparecidos", en: *Infobae*, 21 de enero, Guadalajara, 2020. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/01/21/jalisco-el-hoyo-negro-de-mexico-es-el-estado-con-mas-desaparecidos/>

Plotkin, Mariano. "Rituales políticos, imágenes y carisma: La celebración del 17 de octubre y el imaginario peronista 1945-1951", en: *Anuario del IEHS*, 1993, pp. 171-217.

Poole, Deborah e Isaías Rojas. "Memorias de reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la postguerra", en: *Emisférica*. Disponible en: [https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1621\\_digitalizacion.pdf](https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1621_digitalizacion.pdf)

Regueiro, Sabina. "Política y ritual. Reflexiones etnográficas sobre un juicio oral y público: el caso de Poblete Hlaczik", en: *Lex Humana*, 2010.

Robledo, Carolina. *Drama social y política del duelo. Las desapariciones de la guerra contra las drogas en Tijuana*. El Colegio de México: México, 2017.

Rodríguez, Sergio. *Campo de Guerra*. Anagrama: México, 2014.

Stepputat, Finn. "Governing the dead? Theoretical aproches", en: Stepputat, Finn (ed.). *Governing the dead*. Manchester University Press: Manchester, 2014, pp. 11-32.

Treviño, Javier. "Silencing grievance: Responding to Human Rights Atrocities in Mexico's War on Drugs", en: *Journal of Human Rights*, 2018, pp. 1-17.

Uffe, María. "Dos veces muerto: la historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o Edmundo Camana", en: *Memoria y Sociedad*, 2013, pp. 81-90.

# Reseñas

## **¿Qué podemos decir del arte? Aportes teóricos y prácticos sobre Estudios sociales del arte**

---

julianadiaz345@gmail.com

por **Juliana Díaz**

Lic. y Prof. en Sociología / Becaria doctoral de CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Verónica CAPASSO, Ana BUGNONE y Clarisa FERNÁNDEZ (coords). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. Edulp: La Plata, 2020, 193 páginas.

El libro *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*, es el resultado de años de trabajo colectivo en investigación y docencia de las coordinadoras de la publicación: las Dras. Verónica Capasso, Ana Bugnone y Clarisa Fernández. Un equipo compuesto por tres mujeres de variada formación disciplinar (Sociología, Historia del Arte y Comunicación Social con orientación en Periodismo) ha posibilitado esta publicación académica que articula y sintetiza de manera teórica y práctica una propuesta metodológica *transdisciplinaria* (Bugnone y otros/as, 2019) para estudiar y comprender eventos, prácticas y fenómenos artísticos. Además, los distintos recorridos académicos de las coordinadoras que han estado dialogando y construyendo en conjunto son articulados con las perspectivas de los/as otros/as autores/as de disciplinas como Antropología, Filosofía y Letras.

Desde el prólogo, las coordinadoras del libro explicitan el objetivo de la publicación y a quiénes está dirigida. Se trata de un texto que revisa aportes teóricos-prácticos de investigadores/as y docentes de la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina (cuya editorial es la que realiza esta publicación). Entre los/as distintos/as autores/as encontramos aportes de la Dra. Ornela A. Boix, Dra. Verónica Stedile Luna, Mg. Rodolfo Iuliano, Prof. doctorando Leopoldo Rueda y Prof. doctoranda Tatiana Staroselsky.

El objetivo principal del libro es brindar a alumnos/as en formación herramientas metodológicas y conceptuales para indagar estudios sobre obras, prácticas, experiencias y/o trabajadores/as del arte. Este objetivo logra cumplirse a partir tres aspectos: 1- el modo en el que se explican y problematizan los conceptos teóricos y prácticos desde las trayectorias investigativas de cada autor/a (comentadas al final del libro entre las páginas 191 y 193), 2- la coherencia interna y argumentativa de todos los capítulos que dialogan constantemente (en muchos de ellos aparecen referencias a los aportes de otros) y 3- las decisiones sobre el lenguaje a utilizar. Esto último es central dado que se entiende al lenguaje como una práctica social y política, cuyo debate se ha potenciado en espacios académicos institucionales en los últimos años (Corda y Tello, 2017). Así, en la primera página del libro se hace mención explícita al contexto de debate actual entorno al lenguaje inclusivo que atraviesan las prácticas profesionales de los/as autores/as como el propio marco institucional desde el cual escriben (en el que se incluyen gran parte de los/as lectores/as a quienes se dirige el libro).

El primer capítulo llamado *Estudios sociales del arte: un campo en construcción* fue escrito por las coordinadoras del libro y funciona como un mapa teórico explicativo de los distintos enfoques y perspectivas analíticas que han permitido abordar estudios sociales del arte. De esta manera, las autoras presentan varios focos desde los cuales se puede estudiar al arte: atendiendo a la obra en sí misma, la práctica de los/as artistas, sus modos de producción, circulación y consumo, el público y la recepción de las obras, las presentaciones y reproducción de las obras, el mercado del arte, su relación con el Estado y los espacios públicos y privados que puede habitar, las instituciones artísticas, el rol de las mujeres en el arte, entre otras. Además, en ese capítulo se revisan algunos paradigmas teóricos que estudian a los fenómenos artísticos de forma reduccionista (ya sea considerando al arte como algo externo de los procesos sociales o como un producto cuasi reflejo de lo que sucede en el entorno social). A partir de los/as autores/as revisados/as, logran detectar los principales obstáculos que frecuentemente aparecen en estudios sociales de arte y desafíos pendientes en torno a los métodos por utilizar.

El capítulo dos, *El campo y el mundo del arte*, escrito por las Dras. Ana Bugnone y Verónica Capasso, se propone explicar dos perspectivas centrales en los estudios sobre Sociología del arte: por un lado, la perspectiva de Pierre Bourdieu y por el otro, la perspectiva interaccionista del pensador posbourdiano Howard Becker. La convivencia en un mismo capítulo de dos autores que se posicionan desde distintos paradigmas metodológicos y contextos disímiles permite comprender la perspectiva epistemológica que supone la coexistencia de múltiples paradigmas dentro de las ciencias sociales (Vasilachis, 2009: 47). En este sentido, se entiende que una perspectiva no reemplaza la otra, sino que ambas ofrecen aportes para estudiar de una forma completa y fehaciente los fenómenos sociales, superando la dialéctica entre estructura y acción social. De esta manera, las autoras logran presentar y explicar las teorías de ambos autores por separado, resumiendo finalmente puntos de encuentro y desencuentros entre cada uno de ellos.

El capítulo tres, denominado *Los caminos de los productos artísticos: circulación y recepción*, escrito por las tres coordinadoras del libro, atraviesa algunos aspectos centrales para comprender los fenómenos artísticos inmersos en un contexto cultural, económico y social específico. Cada uno de los focos a estudiar, ya sean los espacios de circulación y recepción en el mercado artístico privado, estatal o en el espacio público, se analiza desde fenómenos artísticos concretos. Esto es, se recupera la teoría con casos empíricos que describen las líneas difusas entre los circuitos privados, estatales y autogestivos, especificando las particularidades de cada uno y sus posibles puentes de contacto. Además, se comentan y articulan estudios clásicos de recepción en Argentina, sus aportes y limitaciones en la temática. Finalmente, terminan explicitando algunas claves sobre los/as receptores/as de las obras en base a la teoría de dos pensadores franceses: uno de ellos trabajado en capítulos previos, Pierre Bourdieu; mientras que el otro será trabajado con mayor profundidad en el capítulo siguiente, Jacques Rancière.

En el cuarto capítulo del libro *Tres miradas críticas en los Estudios sociales del arte* escrito por Clarisa Fernández y Ana Bugnone, se trabajan tres autores centrales desde distintas disciplinas sociales: el inglés Raymond Williams (sociología), el francés Jacques Rancière (filosofía) y el argentino Néstor García Canclini (antropología). No es casual que

el último de los autores a trabajar sea el caso de un argentino que reside en México y dedica la mayor parte de su trabajo en estudios culturales inmersos en el contexto latinoamericano. De esta manera, las autoras logran recuperar de manera articulada y concisa los aspectos centrales de las largas y complejas teorías recuperadas. Este apartado funciona como guía orientadora para ordenar las lecturas de los autores. Ofrece, entonces, claves de lectura fundamentales para quien desea indagar y experimentar los aportes de estos autores internacionalmente reconocidos.

En el capítulo cinco, *Antoine Hennion: música y gusto en una sociología de las mediaciones*, la Dra. Ornela Boix comparte algunos aspectos claves de la teoría de Hennion para comprender el sentido social de la música y del arte en general. Así, la autora recupera la perspectiva posbourdiana del autor que permite realizar estudios sociales sobre arte, superando los reduccionismos trabajados en otros capítulos de este libro: esteticismo y sociologismo. Para eso, se concentra en la categoría de *mediación*, donde el sentido que cada sujeto construye sobre la obra artística que consume (en este caso, la música) se vincula a objetos mediadores del entorno. Esto último permite comprender el gusto como un lazo entre sujeto consumidor y objeto artístico. Estos aportes que recupera y discute de lecturas clásicas en estudios sobre arte como en Theodor Adorno, Pierre Bourdieu y Howard Becker, funcionan para proponer una perspectiva en la que se registre y problematice las relaciones entre sujeto-objeto, reflexionando sobre la propia actividad del/a investigador/a en el campo social. Dicho en palabras de la autora, Hennion "(...) nos invita a relativizar nuestro lugar privilegiado como analistas, a la vez que pensar la posibilidad de unas Ciencias sociales que se hagan con las personas y no contra ellas" (2020: 115).

El capítulo siguiente es *Socioantropología de los mundos literarios: nuevos objetos y enfoques*, escrito por el Mg. Rodolfo Iuliano, y se propone estudiar los lazos construidos entre los libros como objetos, los/as lectores/as en tanto sujetos y sus lecturas como aquello que surge del vínculo entre ambos. De esta manera, el autor propone desnaturalizar el sentido común que asocia al ejercicio de la lectura con productos reconocidos por el *canon* hegemónico, a partir de un análisis concreto en el que intervienen

editoriales, editores/as, libros, librerías, libreros/as, lectores/as y sus propios sentidos, sobre los cuales construyen la práctica de lectura. Es un modo de ejercitar una perspectiva específica que el autor denomina *socioantropología* de los mundos literarios, poniendo énfasis en la perspectiva de los actores con la que dan sentido a su propia acción social.

Los/as Profesores/as Leopoldo Rueda y Tatiana Staroselsky escriben, desde la filosofía, el capítulo siete, titulado *Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin*. Allí se recuperan los aportes de John Dewey y Walter Benjamin a partir de un mismo concepto utilizado por ambos: *la experiencia*. Rueda y Staroselsky analizan desde la filosofía a dos teóricos que parecen disímiles, poniéndolos en diálogo. Así, consiguen encontrar puntos de encuentro entre ambas teorías y comprender sus aportes a los estudios sociales del arte a partir de la articulación entre las dos perspectivas. Los/as autores/as se ocupan de revisar las teorías abordadas sin caer en simplificaciones que reduzcan su complejidad. De esta manera, Benjamin y Dewey son leídos en diálogo como expresiones que resultan de un impulso transformador y comprometido con el entorno social.

*La crítica y el espesor (a)social de la literatura*, es el último capítulo del libro escrito por la Dra. Verónica Stedile Luna. Desde su formación de grado y posgrado en Letras, la autora nos presenta los aportes de tres críticos literarios que ella define como “más relevantes del siglo XX” (2020: 162). Teniendo en cuenta nociones de múltiples disciplinas como de la historia y la filosofía con Walter Benjamin, la antropología con Georges Bataille y la teoría literaria con Roland Barthes, Stedile Luna logra comprender articuladamente las teorías de los autores acerca de los vínculos entre la literatura y lo social. Se define a la crítica y se problematiza a partir de las contribuciones de cada uno de los autores trabajados. Siguiendo este escrito, se puede observar el modo en que la crítica literaria puede realizar un análisis dialéctico problematizando el vínculo entre la literatura y lo social: así sea teniendo en cuenta el momento de espesor que separa a la obra artística de la idea de reflejo social (2020: 172), la desmitificación del arte como bien simbólico privilegiado en el entorno social mientras que posibilita superar los límites de lo real y observable (habilitar lo irrepresentable) (2020: 182), como una metodología de análisis donde “el

espesor de lo social en el arte no es entendido como un mecanismo de representación de las desigualdades, sino en tanto materialidad conflictiva, indeterminada y refractaria” (2020: 184).

En síntesis, se trata de un libro que resume y articula algunas teorías centrales dentro de los estudios sociales del arte. A lo largo del texto se observa el modo en que cada autor/a ha recuperado la teoría teniendo en cuenta su trayectoria académica personal (por su disciplina y/o tema de investigación específico), como casos empíricos de hechos, fenómenos y sujetos intervinientes en las obras de arte. Se trata de un libro articulado, donde cada capítulo complementa al anterior, de modo que ofrece un punto de vista transdisciplinar sobre los mundos del arte, abarcando una diversidad suficiente para guiar y orientar a cualquier estudiante de grado y posgrado que desee incursionar y revisar estas temáticas. Para quienes estudiamos fenómenos sociales en los que participan sujetos intervinientes en las obras de arte, este libro proporciona claves de lecturas fundamentales para organizar y desarrollar un análisis que contemple las complejidades de los mundos del arte en relación con otros mundos de la realidad social (el trabajo, la educación, entre otros).

Su aporte resulta central porque se enfoca en una mirada transdisciplinar que incluye análisis de la filosofía y la crítica literaria, además de estudios sociológicos, antropológicos y de la historia del arte. Esta ampliación de miradas permite problematizar la experiencia de aquellos/as que participan en una obra de arte, teniendo en cuenta las perspectivas de los sujetos intervinientes, tanto como las especificidades y discusiones sobre la obra de arte en sí misma.

Finalmente, podemos mencionar que este libro es una muestra del trabajo que han estado haciendo cada uno/a de los/as autores/as desde su particularidad y en conjunto, principalmente el equipo de trabajo construido entre las coordinadoras del libro.

## Bibliografía

Bugnone, Ana, Fernández, Clarisa, Capasso, Verónica. y Urtubey, Federico. "Estudios sociales del arte: una propuesta para su abordaje". En *Revista Electrónica de Ciencias Sociales UNAM*. Vol. 13 N° 26, 2019.

Corda, María Cecilia y Tello, Samanta. "Evaluación de descriptores temáticos para adecuarlos a la concepción de un lenguaje inclusivo y no discriminatorio: la política en FLACSO Argentina". En VI Encuentro Nacional de Catalogadores, 15 al 17 de noviembre, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Teoría vs. Práctica en la organización y el tratamiento de la información. EN: Actas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", 2017. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9678/ev.9678.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9678/ev.9678.pdf)

Vasilachis, Irene (coord.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa: Barcelona, 2009

## ***Tristes por diseño: las redes sociales como ideología***

---

federico.e.fernandez@gmail.com

por **Federico Fernández**  
Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

Geert LOVINK. *Tristes por diseño: Las redes sociales como ideología*, Bilbao, Editorial Consonni, 2019, 253 páginas.

*"Teenage angst has paid off well. Now I'm bored and old."*  
Kurt Cobain

En la década de los 70, Gilles Deleuze y Félix Guattari describen una ciudad del futuro en donde cada sujeto puede moverse por su departamento, su barrio, su trabajo, sus bares y bibliotecas gracias a una tarjeta electrónica individual. Estas tarjetas no solamente identifican a los sujetos, sino que al mismo tiempo los sitúan y posicionan en lugares específicos. Los autores llamaron a estas ciudades sociedades de control. Hoy, los *smartphones*, los perfiles de *Instagram* y de *Google* no se alejan demasiado de esta fábula teórica. Geert Lovink realiza una lectura crítica acerca de la actualidad de las redes sociales y traza un panorama poco esperanzador. Los diez ensayos que componen esta obra recorren un ambiente tecnológico que altera la realidad cotidiana de cada uno de nosotros. En *Tristes por diseño...*, podemos leer que los sujetos parecemos *replicar*, a partir de fotos de perfil, historias de *Instagram* y perfiles de *Tinder* o *Grindr*, un modo de vida signado por la artificialidad. Realizado este diagnóstico Lovink busca actantes claves, recorre modos de representar al sujeto y lo real, ahonda acerca de los intereses que coexisten con la popularización de la hiperconectividad; e historiza las nuevas formas de violencia y control constitutivas de las *redes*. A su vez, pone en discusión a los *memes*, las *selfies*, los algoritmos y las *plataformas* solapándolos con discursos artísticos, teorías críticas y culturas populares. Es ante todo más una propuesta política contra el neoliberalismo del siglo XXI

que una mera descripción del papel de las nuevas tecnologías en el mundo contemporáneo.

Los ensayos de Lovink logran poner en la superficie aquellos discursos políticos que operan en el diseño de las plataformas. Por consiguiente, las redes sociales se nos presentan como evidentes, se nos aparecen como la única posibilidad de comunicación y de socialización. Lo que se da en estas situaciones no es otra cosa que relaciones de subordinación y de dominación en donde los sujetos no solamente procesan toda una cantidad de datos de los que son despojados, sino que, en simultáneo, son constantemente monitoreados.

Este libro se enmarca en un contexto donde los discursos y textos ligados a la meritocracia y la cultura *start up* cobran alta relevancia. La empresa emergente nacida en el *garage* californiano que luego se transforma en un gigante tecnológico comenzó a signar la ficción del sueño americano de manera categórica. La irreverencia de Lovink se presenta para desencantar esta ficción. Es por eso que *Tristes por diseño...* también problematiza acerca del auge de los llamados populismos de derecha y la *alt right* en gran parte del mundo y su relación con la popularización de las redes sociales como percepción principal de la vida cotidiana.

En otro de sus ensayos, Lovink traza un recorrido genealógico de los listados y los ordenamientos en relación con las máquinas. Ordenar, clasificar y recopilar no son axiomas que surgieron con *La Big Data* y los algoritmos. El autor detecta que estas tendencias a taxonomizar e individualizar fueron tácticas llevadas a cabo por el nazismo gracias al diseño de bases de datos. Así, en una sociedad con un desarrollo tecnológico como la actual, en donde la mayor parte de la información pasa por unos pocos canales; los dispositivos de control y de ejercicio del poder han mutado a formas mucho más sofisticadas. Desde una perspectiva foucaultiana, Lovink abandona la idea de pensar que el poder solo está en manos de instituciones administrativas como el gobierno, las corporaciones, la policía o el ejército. E insiste en que su ejercicio se performa antes que nada en espacios cotidianos que parecen ser independientes de cualquier implicación política pero que no lo son. Estos espacios son las redes sociales.

Resulta entonces que el diseño de estos dispositivos no es neutral: sino que lo que se intenta construir son espacios de homogeneización de prácticas y consumos. Somos conscientes de que pretendemos reproducir el estilo de vida de los famosos; consumimos sus productos, hablamos su lengua; sabemos que le damos acceso a nuestra privacidad a las grandes corporaciones y sin embargo las redes sociales se volvieron el elemento constitutivo de nuestras relaciones. Escándalos informáticos como los de Facebook o Cambridge Analytica no parecen haber modificado esta dinámica. En palabras de Slavoj Žižek, lo que parece intervenir en este fenómeno es el cinismo como forma ideológica: sabemos muy bien lo que hacemos, pero aún así, lo seguimos haciendo.

La consecuencia directa de este problema ideológico no es otra que el agotamiento y la angustia del yo. En Lovink, la tristeza ya no está ligada al sentimiento melancólico del romanticismo alemán que suponía una reflexión profunda y creativa. Al contrario, la tristeza surge en el momento en que el sujeto se agota del mundo *on-line*; luego de vivenciar una experiencia vincular gestada por una máquina y no por un *otro humano*. Para el autor, este sentimiento de vacío que supone el uso de las redes mutila la creatividad del yo. Ya que, luego de lo agotador que resulta navegar por un collage saturado de *historias, selfies, memes, twits y likes* no viene una reflexión problemática sino una búsqueda por un entretenimiento efímero. Se entrama entonces una lógica perversa en donde el uso de las redes se transforma en una frustrante satisfacción. Así, la tristeza tecnológica parece estar atrapada en el perpetuo ahora.

En el siglo XXI, el esteticismo de los medios tecnológicos culmina no necesariamente en la guerra, pero sí en un desmantelamiento de la psique y el sujeto. Esta desarticulación se da en la superficie; es decir en las vivencias cotidianas que experimentamos en primera persona. Lovink ahonda en los problemas de las nuevas formas de autorrepresentación en la era de las plataformas digitales. De este modo, *Tristes por diseño...* redacta cómo la *selfie* se perpetúa a la manera de una construcción esquematizada de *uno mismo* que exige una reactualización constante. Las sonrisas, las muecas, las expresiones faciales se convierten así en mercancías. El estadio del espejo lacaniano se derrumba: el cuerpo se fragmenta y pareciera no haber diferencias entre el yo

y los otros. La persona se desdibuja y las representaciones estéticas del yo se replican. Así, esta construcción artificial (siempre mediada por discursos hegemónicos) de un sujeto en goce permanente irremediablemente se consume en la emergencia de un yo angustiado.

Lovink llama a dismantelar este *shock* que supone la experiencia tecnológica del presente perpetuo. Es decir, un presente signado por relaciones entre los sujetos que se manifiestan como precarias, efímeras y contingentes. Una vez reveladas las características perversas del diseño tecnológico surgen las preguntas: ¿Será a través de un grito desencantado catalizado por la propia angustia, el que impugne las formas naturalizadas de violencia, discriminación y mercantilización de la vida cotidiana, que se quiebren y redefinan por completo las tecnologías a favor de la emancipación del sujeto? ¿O la problematización política de las redes terminará siendo, acaso, otro ladrillo en la pared que perpetúe la construcción de individuos *Replicantes* y mutile las posibilidades de ser sujetos? Al estilo de Walter Benjamin, *Tristes por diseño...* propone una politización de las redes. No suspendiendo sus usos o a través de la denuncia conspirativa, sino dismantelando las lógicas que signan su componente ideológico. Esto requiere destruir los monopolios, controvertir las tendencias individualistas subrepticias de estas corporaciones, resignificar los *memes* como signos políticos de contenido vacío, romper los algoritmos, anonimizar los perfiles, proponer otros modos de representar. Estas aparecen como tareas para una praxis política de las redes sociales. Tareas primordiales, pero no suficientes.

Por lo tanto, promover una vanguardia artística que recupere las experiencias compartidas, que re-organice nuevas redes en donde los discursos y las prácticas no sean fijados previamente por algoritmos empresariales, se vuelve fundamental. Más precisamente, Lovink promueve la construcción de *Comunes*: espacios en donde se promueva la participación de distintas facciones y la discusión. Espacios que no operan necesariamente bajo una lógica habermasiana ligada al consenso, sino signados por la alteridad, el conflicto y la contradicción. Se describe como una infraestructura que es accesible al público y está puesta en manos comunes. De este modo, la propuesta política del autor atenta contra la privatización y el monopolio productos de un sistema neoliberal

que moldea y normaliza los discursos. *Tristes por diseño...* es una propuesta por otros modos de comunicarnos y de construir lo *real*.

## **Miradas plurales, perspectivas globales: cruces disciplinares en el campo de la visualidad**

---

elenaluce@hotmail.com

por **María Elena Lucero**

Doctora en Humanidades y Artes, mención Bellas Artes, profesora y directora del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Heidrun KRIEGER OLINTO, Karl Erik SCHØLLHAMMER, Danusa DEPES PORTAS (orgs). *Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura*, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018, 390 páginas.

*Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura* es un volumen que compila diversos enfoques en torno a la visualidad en sus complejas facetas. Con un amplio recorrido que incluye a numerosos/as autores/as de gran trayectoria académica, el libro nos propone un panorama renovado que abarca problemáticas ligadas a la visualidad, la filosofía, la literatura y las artes plásticas. Una figura de referencia para este conjunto de ensayos es la de W. J. T. Mitchell, autor del cual se ha traducido aquí -por primera vez al portugués- el emblemático texto "¿What is an Image?" de 1986. Sin duda, el pensamiento de Mitchell constituye una clave teórica insoslayable para los Estudios Visuales y su discurso es inaugural para reflexionar sobre el denominado "giro pictórico" (*pictorial turn*) que ha caracterizado gran parte de los imaginarios culturales en las últimas décadas. Sus reflexiones procuran desentrañar las diferencias entre palabras como idea, imagen e imagético, y de este modo clarifica y profundiza el arsenal de instrumentos con los cuales abordamos el estudio de las imágenes. En una contemporaneidad donde el protagonismo de las imágenes es intenso y copioso se torna necesario estudiar la incidencia de lo visual en la vida social a partir de su inscripción política, cuestión que emerge en el análisis que propone este investigador. Sin duda, su posición transformó y cuestionó la mirada que tradicionalmente ha sostenido la historia del arte acerca de las representaciones visuales (pictóricas, gráficas, escultóricas)

a través del tiempo y conlleva a una reevaluación de los marcos teóricos que utilizamos para examinar las imágenes en general. Cabe destacar que los compiladores Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schøllhammer y Danusa Depes Portas han efectuado una selección minuciosa y a la vez variada de temas que cruzan preocupaciones estéticas, sociales y conceptuales, razón por la cual no podemos encasillar el conjunto de propuestas en categorías específicas. Si bien existe un foco importante en la dimensión visual, es más bien la heterogeneidad, la porosidad de los límites disciplinares y la intermedialidad lo que atraviesa todo el *corpus* de escrituras críticas. Las presentaciones están atravesadas sin duda por aspectos nodales de los Estudios visuales, los que recorren de una u otra manera las escrituras, las configuraciones poéticas a partir de formas, escenarios, superficies, movimientos, cuerpos, voces y miradas críticas que a su vez se tensionan con la semiótica, la iconología y la etnografía. Autores como Walter Benjamin o George Didi-Huberman están presentes en varias páginas del libro, hecho que marca un direccionamiento estético y político en muchos de los ensayos a partir de las referencias a los imaginarios cotidianos y sus interacciones en la literatura, el arte, el cine, la gráfica y la comunicación visual.

El artículo de Andres Michelsen, “Transvisuality: on visual *mattering*”, se inicia desde el hecho de preguntarse si una imagen vale más que mil palabras, tal como en general se afirma, y se refiere a las interacciones entre las imágenes (pictóricas y fotográficas) desde la transvisualidad. Para Michelsen la transvisualidad es un término productivo en tanto cruza la visualidad y el lenguaje, y resulta interesante desde varias dimensiones: conlleva a resultados (hallazgos teóricos aplicables) más allá del concepto mismo, se lo puede concebir en la acción misma y profundiza la comprensión de las prácticas visuales al incluir aspectos ligados a la terminología de Gilles Deleuze tales como la fluidez o la sutileza. Uno de los ejemplos directos para explorar este fenómeno y sus vínculos en el interior del espacio simbólico es el estudio que Michel Foucault realiza en 1967 sobre *Las Meninas* de Diego Velázquez, constituye la activación de un proceso discursivo que incluye los códigos culturales e históricos de la época. De esta manera Michelsen propone una dinámica de análisis que va de la visualidad a la transvisualidad y que explora la materia (visual) dentro la materia, el discurso y las estrategias de la imagen dentro del contexto social. Bruno

Guimarães Martins estudia los dispositivos ópticos que oficiaron como modelos privilegiados para la comunicación y como referentes pre-cinematográficos. El texto “Marmotas em vista (1849-1864)” es una investigación sobre las *marmotas*, artefactos que mediante diferentes recursos visuales creaban la ilusión de un espectáculo de imágenes. A partir de observar una serie de periódicos con grabados que se referían a estas cajas (las que contenían en su interior estampas y un espejo donde se reflejaban) Guimarães Martins traza un recorrido que se inicia en el siglo XIX, donde se advierte la producción de imágenes impresas. Su circulación crece en la segunda mitad de ese siglo con los talleres de grabados y la proliferación de ilustraciones gráficas. El surgimiento de las *marmotas*, estos pequeños teatros mecánicos, generaba curiosidad e interés en el público. También en los periódicos podían leerse descripciones en formato de “vistas”, escrituras polémicas redactadas con un lenguaje efectista y satírico y que visibilizaban muchas veces distintas problemáticas sociales. El juego de reflejos (visuales y escritos) que se despegan de estos objetos construye un tipo de mediación entre el observador y lo observado, mecanismo que posibilita la ficción y la imaginación. En “Imagens mi(g)rantes”, Danusa Depes Portas concibe a las imágenes como puntos de encuentros entre diferentes disciplinas. Se trata de una pesquisa que tiende a establecer posibles diálogos entre las imágenes y el lenguaje y los efectos que producen en los observadores, hipótesis fundamental sobre la cual se sustentan los Estudios Visuales. Así la producción de visualidad es un espacio de *praxis* y de conocimiento teórico que constituye un campo de interés fundamental para la cultura contemporánea. De ahí las diferencias con el abordaje tradicional de la historia del arte que ha privilegiado determinadas manifestaciones visuales por sobre otras. Depes Portas destaca además la existencia de canales editoriales que se han ocupado del tema (entre ellos la conocida *Revista de Estudios Visuales* vinculada a la Universidad de Barcelona) y que acompañaron este proceso de relevamiento sobre los mecanismos visuales, sus dimensiones culturales y su implicancia en la formación de opinión crítica. El citado “giro pictórico” de Mitchell es recuperado en este texto para referirse a la obra de Paulo Nazareth, quien en *Noticias de América* documenta su viaje a pie por la región latinoamericana en fotografías. Es necesario ir más allá de la imagen tangible: otros artistas

como Ole Ukena o Luis González Palma habilitan, de acuerdo a la investigación de la autora, múltiples percepciones que reenvían a significaciones de mayor complejidad, hecho que requiere de otras lecturas basadas en lo transdisciplinar o in-disciplinar.

Desde otra perspectiva Elisa Maria Amorin Vieira en “Literatura e fotografia: entre conceito e representação” plantea diálogos posibles entre las imágenes y la escritura tomando como epicentro la práctica fotográfica como comprensión de lo real. Iniciada en el siglo XIX, la imagen fotográfica irrumpe como una nueva modalidad óptica que quiebra con los modelos clásicos del ver. Al acoplarse la escritura el rol perceptivo se incrementa y funciona en una doble vía, tal como ocurre en las fotografías con comentarios que Elena Poniatowska publica en *La noche de Tlatelolco*. Otro tanto ocurre con la fotografía que el chileno Sergio Larraín toma de una pareja y se le obsequia a Julio Cortázar, quien a partir de la imagen escribió *Las babas del diablo*. Esta interacción magnética y fructífera entre la imagen y la literatura marca uno de los principales aportes de Amorin Vieira en relación a la cultura visual: si el texto provoca y transforma a la imagen fotográfica expandiendo sus límites, ésta a su vez impulsa la experimentación de nuevos materiales literarios. Por su parte Eneida Leal Cunha indaga en “Ver para ler: Cícero Dias e Mário de Andrade” los vínculos entre plástica y literatura, tomando dos referentes insoslayables del modernismo brasileño. La obra pictórica de Cícero Dias desencadena formas y juegos cromáticos que fueron interpretados por el mismo Mário como portadores de un tiempo fluido, una “simplificação tão deslumbrante” que difícilmente pueda clasificarse de un modo unívoco. De este modo se teje una comunicación aguda entre la visualidad que emerge en las acuarelas del artista pernambucano y las cartas escritas del poeta paulista, entre las que se destaca su descripción de la experiencia del carnaval de Rio (“uma aventura curiosíssima”). De hecho, el *Carnaval carioca* (1923) de Dias entabla un intercambio sensible con el texto, lo que determina un hilo conductor entre imágenes, gestos, gozo, alegría y palabras escritas. Un tesoro desconocido y poco difundido lo constituye la carta con ilustraciones que el pintor Cícero envía en 1930 desde Río de Janeiro. Allí queda expresada la reciprocidad que se había entablado entre ambos, a partir del conjunto (inaudito) de figuraciones visuales que aluden al paisaje brasileño, al sol, la vegetación, las aves y a una

maravillosa negra dibujada por Cícero que condensa *Os poemas da negra* de Mário de Andrade. Sin duda el arte brasileño de finales de los años sesenta e inicios de los setenta ha sido fundamental para comprender cómo la cultura visual latinoamericana ha generado efectos radicales, múltiples y proteicos en medio de una dictadura militar. Frederico Coelho nos propone en “Waly Salomão: entre el olho fóssil e o olho míssil” un acercamiento al trabajo del gran poeta bahiano cuya producción no puede comprenderse sin pensar en el contexto cultural de aquel momento. El eje de la vida artística de Salomão se inscribe en una suerte de acronología que, al trascender los límites temporales que imponen disciplinas académicas como la historia de la cultura, desemboca en una enérgica libertad (por momentos caótica pero fértil) para manifestar sus ideas. Compañero de ruta del artista carioca Hélio Oiticica, Waly asumía el cuerpo como un soporte performático, dinámico y delirante. Su poesía sensorio-visual es recuperada por Coelho en este artículo a partir de expresiones en las que interactúan la escritura, la fotografía, el cine y la poesía. Palabras e imágenes se articulan mediante una “energía propulsora” según los términos del mismo Waly y conllevan a posicionamientos estéticos donde se tensionan la contracultura carioca, los anhelos idealistas, la ruptura juvenil y la política.

En “Escrita-imagen-teoría. Encuentros”, Heidrun Krieger Olinto describe los embates del discurso poético respecto a la hegemonía de la razón, estableciendo conexiones entre las artes visuales, la teoría y la poesía. Considerando el pensamiento de Niklas Luhmann en relación a la sociología crítica, Krieger Olinto rescata la idea de explorar en las brechas y en los intersticios que trascienden los binarismos, las demarcaciones formales o las categorías estancas. De ahí que la noción de “arquitectura sistémica” de Luhmann resulte una expresión útil para abordar estudios que incluyan la normativa, pero también el desvío, la variante que contamina la ortodoxia. La separación entre imagen y escritura corresponde a una dualidad (tal como cuerpo y mente, perceptible e inteligible) que es discutida por el autor en este ensayo. En el caso de Siegfried J. Schmidt (uno de los ejemplos que menciona Krieger Olinto), los cruces entre arte y ciencia caracterizan las intersecciones de sus proyectos artísticos, teóricos y literarios, resaltando una dinámica de producción que actúa como un movimiento pendular. Justamente se trata de pensar la cultura desde una posición

experimental y desde la mediación, más allá de los límites y de las polaridades. João Queiroz y Pedro Atá abordan en “Tradução intersemiótica, ciborgues e inferencia abductiva” la figura del ciborg cognitivo y el acoplamiento del cuerpo-mente mediante una serie de artefactos que alteran la percepción. A partir del recurso a distintas herramientas es posible alterar y transformar nuestro entorno, en el cual se originan patrones de acción semiótica. Esta concepción subraya la importancia de los sistemas cognitivos y de los flujos de información que circulan en nuestras maneras de interactuar con otros (sujetos, objetos). El Sistema Cognitivo Distribuido (SCD) puede identificarse, de acuerdo a Queiroz y Atá, en los fenómenos estéticos. Un ejemplo de ello aparece en la poesía concreta surgida en São Paulo en la década del cincuenta, con escritores como Augusto y Haroldo de Campos o Décio Pignatari. De esta manera la cognición distribuida articula el arte y la literatura al enfatizar el aspecto científico, sistemático y razonado de la creatividad artística. La traducción intersemiótica citada por estos autores alude al estudio de las acciones de los diferentes signos y es aplicada en el campo cultural respecto al arte, la literatura, la poesía, la música, el video. Estos entrecruzamientos tienen antecedentes en el siglo XX, como en la labor de Gerturde Stein al teorizar sobre el cubismo o Paul Klee en su traducción de la música polifónica, en Brasil Oswald de Andrade evoca en su escritura aspectos del montaje en el cine o Augusto de Campos traduciendo a Webern. De esta manera la cognición se apoya en la creatividad y la semiosis, como formas conceptuales de crear conocimiento. En “Escrevendo realidades: estratégias de presença e inscrição na cultura brasileira”, Karl Erik Schøllhammer cita el pensamiento de Jean Baudrillard en los años setenta para situar un panorama global en el cual las relaciones productivas se descentralizan, dando lugar a un régimen social semiocrático, concepto que incluye la noción de semiosis como eje central. Como campo expandido, el crecimiento y visibilización del *grafitti* como expresión visual urbana cobraron en Brasil una presencia notoria. Así el objeto de las reflexiones de Schøllhammer se enfoca en estos actos de escritura contemporánea en tanto construcciones gráficas y visuales que se insertan de manera performativa en el contexto social. Para ello analiza ejemplos de *grafittis* de São Paulo y Río de Janeiro como superficies dibujadas que albergan textualidades y temporalidades, y que a su vez presentifican

distintas problemáticas sociales actuales. Como zonas que integran el espacio público, las intervenciones escritas anudan imágenes, poéticas y manifestaciones culturales de alto poder simbólico, y propugnan una atmósfera de interactividad entre las visualidades, las ideologías comunitarias y el público. Kelvin Falcão Klein narra en “Afinidade e morfologia em W. G. Sebald” los vínculos posibles entre el trabajo del escritor alemán y las imágenes que emergen en sus textos e instituyen una representación visual paralela y simultánea, enriqueciendo el trabajo en su conjunto. La reunión de diferentes recursos como fotografías o recortes construye una referencia a autores (pintores o filósofos) que pivotan en el relato. Las experiencias oculares o la aparición de los “espectros nocturnos” forman parte de las vivencias que Sebald describe, superponiendo puntos de vista. Casi a la manera benjaminiana la práctica del movimiento y del desplazamiento reorganiza los pasajes y propone la unión de la representación y la performatividad en tanto testigo móvil que va identificado y narrando las imágenes, mirada y acción a la vez.

En “Lygia Pape: entre a geometría e a etnografía” Luiz Camillo Osorio plantea la trayectoria de la conocida artista brasileña desde el giro cultural y la etnografía. Con una intensa formación dentro del concretismo vinculado al grupo Frente, Lygia direccionó sus prácticas artísticas hacia la transformación social y colectiva, y tal como lo señala Osorio recordando al poeta ruso Maiakóvsky, “uma arte revolucionária demanda uma forma revolucionária”. Para ello la artista se apoya en principio en configuraciones geométricas, una elección que sostendría con firmeza hasta mediados de los sesenta cuando inicia tanto sus colaboraciones con directores como Glauber Rocha o Paulo Saraceni, o sus intervenciones performáticas como *Divisor* de 1968. Su conmovedora instalación *Carandiru* de 2001 se emplaza sobre un muro pintado de rojo que se encuentra por detrás, y plantea una analogía entre los presidiarios asesinados en el penal de Carandiru en 1992 y el genocidio indígena perpetrado durante el período colonial en Brasil. Desde diversos ángulos, el itinerario plástico de Lygia Pape expone problemas ligados al dominio colonial y a los conflictos entre centros y periferias, hecho que de acuerdo a Osorio inscriben su obra en una tensión entre la institucionalización y la resistencia. Miguel Jost en “*Nem estética nem cosmética: um debate sobre o cinema contemporâneo a partir de la revisão*

da sua relação com a fome” menciona la labor de realizadoras brasileñas que producen sus films a partir de subvertir la idea de periferia canonizada. Para ello selecciona los largometrajes *Branco Sai Preto Fica* de Adirley Queiroz o *Ela Volta Na Quinta* de André Novais, entre otros, los cuáles encarnan abordajes estéticos actuales para reflexionar sobre la pobreza, el hambre, las favelas y los procesos migratorios. Una referencia insoslayable de estas producciones es sin duda el célebre manifiesto *Estetyka da Fome* (1965) de Rocha, texto seminal que marcó una posición ideológica clave dentro del *cinema novo* y que desaprobó decididamente las influencias extranjerizantes en la cultura latinoamericana. Proyectos utópicos, articulados con una vocación multiculturalista harían del cine brasileño una práctica importante para la democracia racial. Los aportes de Stuart Hall o Homi Bhabha cuentan entre los aspectos teóricos que pivotaron en estas producciones. Los diálogos entre pasado y presente imprimieron en esta nueva cinematografía otras sensibilidades y modos ficcionales que enfatizan los afectos, los cuerpos y las posibilidades culturales de establecer críticas políticas a las sociedades contemporáneas. En “O contador de histórias como imagen: sobre vanguarda e tradição nos contos de Walter Benjamin” Patrícia Lavelle establece relaciones entre el plano pictórico y las reflexiones benjaminianas, haciendo foco en las primeras décadas del siglo XX y las transformaciones sociales. El proyecto de *passagen-werk* sobrevuela el artículo a medida que la autora recupera ejemplos de las ficciones de Benjamin, redactadas entre los años veinte y treinta. De esta manera se inaugura un tipo de género literario que articula textos e imágenes de manera exponencial: encuentros con máscaras africanas, escenas que cobran vida o visiones oníricas integran el arsenal visual que cruzan los cuentos. Así se perfila una modernidad radical que, lejos de adentrarse en los mundos intimistas y románticos, exacerba las relaciones entre cosas, objetos, personas y tiempos distantes, construyendo una estructura literaria generadora de nuevas experiencias sinestésicas. En “Rastros de Babel: do texto às telas da pintura e do cinema” Renato Cordeiro Gomes conecta distintas expresiones visuales ligadas a la pintura y al cine para establecer denominadores comunes en relación a temáticas y preocupaciones estético-políticas. Nombres como Pieter Brueghel, Kafka, Salvador Dalí, Vladimir Tatlin, Nam June Paik, Goran Hassanpour, Cildo Meireles, Marta

Minujin o Alejandro González Iñárritu forman parte de este conglomerado cultural alrededor del cual gira el concepto de "Babel" y todas sus implicancias simbólicas, religiosas e ideológicas. Se trata de prácticas artísticas donde la convivencia caótica, la simultaneidad de voces y sonidos, las historias paralelas que se entremezclan, el cosmopolitismo, el anacronismo y cierta dosis de distopía impregnan las memorias culturales que cita Cordeiro Gomes. Un interrogante queda pendiente en ese sentido, se trata del preguntarse si es posible mirar con palabras, una hipótesis presente en las reflexiones de los Estudios Visuales.

Rosana Kohl Bines nos presenta "Ver: desaparecer", donde se detiene en la estrategia benjaminiana de mirar juguetes antiguos para revisar la obra del artista plástico Christian Boltanski. A partir de la contemplación de estos artefactos es que la autora plantea los nexos entre el ver los objetos, relacionados con el mundo infantil, y el desaparecer, es decir, el entorno desde donde se los observa. La instalación *Parcours d'ombres* de Boltanski consta de un conjunto de siluetas hechas en cobre de brujas, gatos negros, murciélagos y calaveras, que fueron instaladas en diversos lugares de Vitteaux, Francia. Entre la fantasmagoría y la curiosidad, estos móviles que pendían de hilos generaban experiencias visuales que oscilaban entre el ver-mirar y el desvanecimiento. Crean un juego perceptivo que recuerda aspectos de lo ominoso freudiano, lo desconocido y que a su vez remite a cierta dimensión lúdica e infantil. Juegos ilusorios, juegos de significados, memorias de la niñez y a su vez vulnerabilidad. Recuperando aspectos conceptuales del Neoconcretismo de 1959, Sérgio B. Martins nos propone en "A "polpa da cor": a persistência do dispêndio na teoria neoconcreta de Ferreira Gullar" una nueva perspectiva sobre la obra de este conocido poeta brasileño. En 1954 Ferreira Gullar había escrito *A luta corporal*, donde quiebra con la narrativa característica de la Generación del '45 y provoca lo que Martins denomina una "pulverización" del lenguaje. Su poesía establece nexos a su vez con posteriores escritos ligados al movimiento neoconcreto y colocan al cuerpo como tópico fundamental, como eco de la filosofía de Merleau-Ponty y del peso de las capacidades sensoriales en las manifestaciones artísticas. La temporalidad se torna una dimensión que se sostiene en el propio lenguaje y conlleva a un alto grado

de experimentación literaria. Algo similar ocurre con su lectura sobre la obra plástica del período neoconcreto de Aluísio Carvão, cuya exterioridad es descrita por el mismo Ferreira como una “pulpa de color”, una condensación de efectos cromáticos impactantes y de gran pregnancia visual. Silvia Dolinko analiza en “Gráfica expandida: sobre algunas relaciones entre espacio público, imágenes y textos” manifestaciones visuales que articulan imagen y texto. Haciendo foco en la noción de gráfica expandida (concepto que recuerda los aportes de Rosalind Krauss en relación al “campo expandido” dentro de la producción artística contemporánea) Dolinko despliega la importancia del grabado como técnica privilegiada de reproducción múltiple. Desde esa perspectiva, señala la presencia de este tipo de imágenes en revistas especializadas, tales como aquellas que se inscriben en las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX, en manifiestos, en afiches temáticos o intervenciones gráficas urbanas de tinte político. En el caso argentino, cabe destacar la importancia del artista Juan Carlos Romero, cuya emblemática instalación *Swift en Swift* de 1970 habilita un análisis crítico y profundo por parte de la autora, quien ha subrayado no solo las múltiples proyecciones simbólicas y las articulaciones entre palabras y visualidad, sino su re-significación a lo largo del tiempo. Vera Lúcia Follain de Figueiredo en “Práticas literárias e exercícios do ver: a revolução dos suportes” recupera algunos términos benjaminianos sobre la reproductibilidad técnica y sus consecuencias en el ámbito creativo. Así las imágenes suponen una modalidad de representación y formación de pensamiento (y conocimiento) a partir de los encadenamientos de sentidos. Entre los aportes de W. J. T. Mitchell, también citado por Follain de Figueiredo, aparece la idea de que la imagen resulta del mirar, un mirar que es cotidiano y que modifica el proceso de percibir y ver. Así la visión es fundamental en tanto lenguaje de mediación, y por ende participa de las prácticas simbólicas colectivas. Las relaciones entre los textos y las imágenes se sostienen en los distintos soportes materiales (visuales) que conllevan a esas cadenas de sentido, y que en este trabajo se interrogan por la existencia de una crítica política y ética. Por último, Vinicius Mariano de Carvalho en “O olhar e os olhares de um artista brasileiro na Segunda Guerra Mundial: o “Caderno de Guerra” do Pracinha Carlos Scliar” desarrolla las crónicas de guerra como expresiones literarias reveladoras de

episodios históricos que adquieren connotaciones visuales. A partir del cuaderno del artista Carlos Scliar en el frente de combate, el autor examina los aspectos gráficos de sus registros, en los que imagen y palabra se articulan de manera continua. Coetáneo de Flávio de Carvalho, Cândido Portinari o Burle Marx, Scliar fue citado en 1943 a participar de la Fuerza Expedicionaria Brasileña (FEB) en Italia, durante la segunda guerra mundial. Retratos de soldados o autorretratos componen una galería de figuras que se destaca por el virtuosismo expresionista y los trazos ligeros y precisos, de lo cual deducimos la capacidad de documentación del dibujante -en medio de un clima bélico- y la articulación que construye entre las palabras y la visualidad.

En síntesis, *Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura* resulta un conjunto de temáticas apasionantes que en muchos casos rodean la cultura de Brasil, y donde se entremezclan textos, poemas e imágenes en un todo diverso y multifacético que contribuye a la comprensión de la cultura visual contemporánea.

**Lo visto y lo leído**

## ***América: la imagen al límite***

---

depesportasdanusa@gmail.com

**Por Danusa Depes Portas**

PhD por el Programa de Postgrado Literatura, Cultura e Contemporaneidade, (PUC-Rio), docente e investigadora, FAPERJ, PUC-Rio (Brasil)



[América.2013](#)

En 2007, el dúo de synth-pop inglés Pet Shop Boys lanzó el video musical [Integral](#). La gran sorpresa es que, en el video, se insertaron muchos códigos QR. Lo que se escondía en ellos eran enlaces a varios sitios web y blogs que abordan el tema de la privacidad y la libertad en un momento en que el tema de la vigilancia constante aún se discute poco. En la portada de estas notas adjunto en código QR la vida y los tiempos de un ícono cultural: América. En 2016, un logo para América sorprendió a los brasileños que navegaban la red *Facebook* para propinarles un sacudón potenciado con una inesperada inflexión geopolítica: los EEUU no son América, venía a anunciar Miss Bum Bum Miami 2013 en una [imagen de su perfil](#). América es el nombre de todo un continente. La foto venía a (tras)tornar tiempo e imagen. *Link-se!*

La iconografía de América es larga y remonta a la [Alegoría del descubrimiento de América](#) (1587-89), un grabado de Theodor Galle con dibujo de Jan van der Straet para la serie *New Inventions of Modern Times* [Nova Reperta] editada por Philippe Galle, hacia 1600. El juego infinito de las semejanzas que inspiró Jan van der Straet se complica en la

versión homóloga de 2016 con nuevas mediaciones y sutiles pliegues visuales, lingüísticos, culturales y políticos. La imagen, para empezar, no es una figura alegórica dibujada con esmero, sino un mapa. Con la economía publicitaria de un logo (y sus efectos subliminales), la foto realiza a su manera el sueño imposible de isomorfismo entre dos formas irreductibles y anticipa quizás una inesperada reconfiguración geopolítica.

Es importante observar dos cosas. La primera es que toda iconografía presentada por el catálogo de Galle habla de la operación esencial de la alegoría: vaciar un objeto de su significado original e insertar otro nuevo, y es inseparable de su dimensión temporal. Lo que ocurre es que la distancia temporal que nos separa de los fragmentos apropiados borra su función semántica pretendida originalmente y los convierte en un objeto históricamente concreto susceptible de un ejercicio de contemplación dialéctica. La segunda observación es que todas estas imágenes exhiben un *punto cero* que hace invisible la actividad de representación del observador. Además, la naturaleza de este régimen representativo es facultarles encarnaciones involuntarias. Así que en un breve recorrido podemos montar una serie rara de imágenes que alinee las dos primeras a iconografía de Venus, la serie taxonómica de naturalezas muertas y retratos de los habitantes de Brasil en el siglo XVII realizados por [Albert Eckhout](#), la inolvidable figura blanca de Sharon Stone en el detector de mentiras de *Basic Instinct* (1992), la *sex symbol* Jessica Rabbit de *Disney Corporation*, la [Musa Verão](#) de la campaña publicitaria de cerveza Itaipava en el carnaval de Brasil desde 2015, y así sucesivamente entre tantas otras imágenes.

Mientras tanto, vale retomar algunas preguntas fundamentales. ¿Qué es una imagen? ¿Qué pueden las imágenes? ¿Qué quieren las imágenes? Estos temas claves de los estudios visuales componen la trilogía teórico-crítica de W.J.T. Mitchell y disparan un recorrido capital por tres campos que se fecundan mutuamente. A ver, la *cultura visual* nos ofrece uno de los principales canales para la circulación de las imágenes, constituyendo el dominio primordial (que no es exclusivo) de su aparición y desaparición en un régimen representativo dado, y especialmente exhibe la construcción social del campo de visibilidad y la construcción visual del contexto social. Aunque este sea un campo reciente, hay una larga genealogía en las reflexiones filosóficas sobre el espectador como sujeto

ejemplar de la epistemología, desde el mito de Platón a la óptica de Descartes, o hasta la tradición que Martin Jay (1993) ha llamado *ocularcentrismo*. La *estética de los medios* ofrece, por su parte, un marco contextual para la consideración más amplia del reparto del sensible al tiempo que constituye un campo que pone toda su atención en la innovación técnica y la obsolescencia de los medios de comunicación. Finalmente, el campo de la *iconología* entendida como el estudio transmediático de las imágenes, la interfaz entre el lenguaje y la representación visual, y que en la era post-Panofsky (1939) abre la frontera de la imagen. Mitchell llamó *iconología crítica* a lo que ha comenzado a hacerse cargo de materias tales que las *metaimágenes* (*metapictures*) o las formas reflexivas y autocríticas de las imágenes; las relaciones de las imágenes con la lengua, el estatus de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria; el estatus teológico y político de las imágenes en el fenómeno de la iconoclastia y la iconofobia; la interacción entre las imágenes virtuales y materiales, las imaginarias y las reales, que refleja la distinción en inglés vernáculo entre *image* y *picture*.

Con el ejemplo de la imagen en código QR, encontramos a menudo imágenes materiales en las que aparece la imagen de otra imagen material, una suerte de *anidación* de una imagen en otra, como cuando Diego Velázquez se pinta a sí mismo en [Las meninas](#) (1656) o cuando Michel Foucault la describe en el capítulo uno de su libro *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (1966). Se trata de una *metaimagen* (*metapicture*) en la cual una imagen en un medio (pintura o libro) que encuadra a una imagen en otro (pintura). Las *metaimágenes* no son rarezas. Aparecen cada vez que aparece una imagen dentro de otra imagen, cada vez que una imagen (*picture*) presenta una escena de descripción (*image*) o aparición de una imagen (*picture*), como cuando una pintura aparece en una pared en una película o un televisor se presenta como un elemento del decorado en un programa de televisión. No hay por qué duplicar el medio en sí mismo: se puede *anidar* un medio dentro de otro cualquiera.

Cabe señalar un sentido en el que cualquier imagen puede convertirse en una *metaimagen*: cada vez que se emplee como un dispositivo para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes. El mito de la caverna de Platón es una *metaimagen* filosófica

extremadamente elaborada, que provee un modelo de la naturaleza del conocimiento como un complejo ensamblaje de sombras, artefactos, iluminación y cuerpos perceptivos. En *Iconology*, W.J.T. Mitchell (1986) se refiere a estos tipos de metáforas verbales, discursivas, como *hiperíconos* o *pictures teóricas* que a menudo emergen en los textos filosóficos como analogías ilustrativas (por ejemplo, la comparación de la mente con una tabla de cera o una cámara oscura) que dan a las imágenes un papel central en los modelos de la mente, la percepción y la memoria. Las *metaimágenes* que él describe en *Picture Theory* (1994) puede pensarse como una forma del *hipericono* realizada de manera visual, imaginativa o material.

Como sugiere el mito de la caverna, la descripción del cuadro de Velázquez, una *metaimagen* puede funcionar como una metáfora o analogía fundacional de todo un discurso. No son meros ornamentos del discurso, sino analogías estructuradoras que dan forma a epistemes enteras, a lo que en *Picture Theory* se define como *giro pictorial*. Sin embargo, para Mitchell, el *giro* hacia lo *pictorial* no se reduce a cultura visual contemporánea. Se trata de un *tropo* o *figura de pensamiento* que reaparece numerosas veces en la historia de la cultura, normalmente en momentos en los que alguna nueva tecnología de la reproducción o algún conjunto de imágenes asociadas a nuevos movimientos sociales, políticos o estéticos ha llegado a la escena. Todavía en el *giro pictorial*, que es exclusivo de nuestro tiempo, la imagen (y no solo las imágenes visuales sino también las metáforas verbales) se ha convertido en un tema de especial urgencia, no solo para la política y la cultura de masas sino también para las reflexiones más generales de la psicología humana y el comportamiento social, así como la estructura del conocimiento en sí mismo.

El aporte crítico de Mitchell exhibe una teoría donde la noción de medios puramente visuales es incoherente; punto de inflexión presente ya sea en *Picture Theory*, o en *What do Pictures Want?* (2005) o en *Image Science* (2015). Los medios siempre son el resultado de la mezcla de elementos sensoriales y semióticos y los así llamados *medios visuales* son formaciones mixtas o híbridas que combinan el sonido y la vista, el texto y la imagen. Incluso la visión no es puramente óptica, por ende, no hay hechos –u objetos, o fenómenos,

ni siquiera medios– de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales etcétera) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera. Así que es fundamental remarcar en los *actos de ver* no solo el más activo mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las, y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control que todo ello conlleva (Brea, 2005).

La *metaimagen* que se exhibe en la portada de estos breves apuntes proyecta la impronta de un momento histórico identificado por antinomias irreconciliables: el contemporáneo sin distinciones, la memoria de escaparate, la cosificación de los patrimonios, el sistema de tiempo dominante instaurado por el período colonial. Como el tiempo que evade el señuelo del tiempo universal, no logra encajar la posibilidad de que el tiempo posea muchas dimensiones y texturas. Todavía la textura del pasado se hilvana considerando la recepción de la imagen en un presente cuyo significado cambia si tenemos en cuenta el encuentro anacrónico con otros horizontes históricos, a fin de entender la heterogeneidad histórica estructural del régimen de *visibilidad* y *decibilidad* en Latinoamérica. No solo no es posible *el ver* fuera de un marco de precogniciones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos, sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas siempre en un ámbito de sociabilidad, de interacción, participan efectivamente en su (de)construcción dinámica.

Me gustaría, para concluir, marcar dos planos de consistencia. El primero se refiere a los procesos de subjetivación y el papel que en ellos desempeña, justamente, la producción y el consumo de imaginario –como registro de plasmación, o impresión, de lo escópico. El segundo, defendería aquí también el carácter inherentemente intersubjetivo de las imágenes en su darse en el mundo y cómo ellas son siempre inscriptoras de la

presencia del *otro*, cómo ellas registran inexorablemente el proceso de la construcción de identidad en un ámbito socializado, comunitario. Es esta naturaleza inexorablemente social del campo escópico. Es decir, el engranamiento de lo que es visible –como de lo que es pensable y cognoscible– con la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un *orden del discurso* dado, de una episteme.

## Bibliografía

Brea, José Luis (ed). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Oakland: University of California Press, 1993.

Mitchell, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986

Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, William John Thomas. *What do Pictures Want? En The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Mitchell, William John Thomas. *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

Panofsky, Erwin (1939) *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York. Oxford University Press.

# La entrevista

## Investigar, colaborar, compartir

---

matiasdlopez@yahoo.com.ar; vcapasso@fahce.unlp.edu.ar

### Por Matías David López y Verónica Capasso

Docentes e investigadores, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales -  
Universidad Nacional de La Plata / Conicet (Argentina)

[Iconoclasistas](#) es un proyecto argentino conformado por Julia Risler y Pablo Ares que comenzó definiéndose como un Laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación, vinculado al activismo artístico, y que fue virando a partir de apelar al recurso del [mapeo colectivo](#). Así fue que empezó a articularse con otros espacios y otras comunidades y territorios desde la pedagogía popular, la utilización de herramientas visuales, gráficas, artísticas o lúdicas como formas de poder dinamizar un [espacio de investigación colaborativa](#) y colaborar en la construcción de “narrativas compartidas”. En el año 2013 editaron [Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa](#) y también los cuadernillos [Taller de mapeo colectivo: Santa María La Ribera](#) (2016) y [Mapeando el territorio](#) (2019), entre [otras publicaciones](#).

### Entrevista a Julia Risler y Pablo Ares / Iconoclasistas

-¿Qué es el colectivo Iconoclasistas y cómo surgió?

-Colectivo jamás, dúo. Empezamos como un proyecto de pareja. Sí, sobre todo influenciados por las prácticas que vos (Pablo) ya traías. Y la práctica tuya (Julia), también. Mezclábamos las dos prácticas. Muy pretenciosos siempre, nos autodenominamos laboratorio. Estaba de moda la palabra. Laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación. Nos permitía no definirnos. Un laboratorio, probamos, estamos viendo qué podemos hacer, pero sí claramente nos posicionábamos

desde el ámbito de la comunicación. Nosotros nos basamos siempre en la página web, es nuestra guía. Es quien nos va guiando. Vamos armando y vamos diciendo "no, esto es otra cosa". Uno puede tener una idea, pero después lo ve y no le parece. Uno trata de encajar en una categoría como hicimos con lo del laboratorio. Pero muchas veces ponemos nombre y te los cambian. En el año 2008 cuando empezamos con la gira del mapeo colectivo nos hizo salir de nuestro laboratorio de investigación dentro de nuestra casa y empezar a articular con otros espacios y otras comunidades y territorios. A partir de eso se empieza a afirmar la práctica que tiene que ver con la pedagogía popular, la utilización de herramientas visuales, gráficas, artísticas o lúdicas como formas de poder dinamizar un espacio de investigación colaborativa. Ahí empezamos a experimentar.

**-¿Qué tipo de recursos o herramientas visuales les sirven para el tipo de práctica que llevan adelante?**

- Son herramientas que pueden venir del mundo de la educación, del arte, de la política, de donde haga falta para generar esos espacios de taller donde trabajamos realmente con actores sociales, políticos y culturales muy diferentes, porque hay espacios que son muy activistas, después hay espacios más académicos, otros más de la educación popular. O espacios más institucionales. Y además el objetivo de esos talleres muchas veces es diferente. Hay talleres de formación en herramientas, hay talleres que se postulan como de investigación colaborativa para obtener un recurso visual que después vuelve a esos participantes. Es muy variado.

- Y hay que tener en cuenta que lo participativo tuvo un boom para arriba, entonces nos han llamado de muchos lugares participativos, porque lo participativo tapa todo. Nunca aceptamos propuestas del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Elegimos con quiénes trabajamos y a veces tenemos mucha suerte porque nos convoca gente que admiramos o con quienes tenemos afinidades.

- Los temas siempre son muy políticos y la convocatoria es a las organizaciones con las que los organizadores articulan. En 2019 hicimos un taller en Paraguay, organizado por espacios de lucha socioambiental de Argentina y Paraguay y realizamos [un mapa sobre la república transgénica](#), donde participaron personas de cinco países (Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay), desde movimientos sociales, pasando por académicos. Una variedad interdisciplinaria. Fue un encuentro y allí había un espacio para el taller de mapeo y estuvo muy bueno. Después de eso lo que hacemos es sistematizar la información, construir ese

relato colectivo en líneas generales consensado con los participantes del taller. Darío Aranda fue el periodista que ayudó muchísimo y editó el atlas de toda la región, donde estaba incluido el mapa colectivo. Está libre para bajar.

**- ¿Qué piensan sobre los cruces entre la investigación colaborativa y el uso de los recursos de la comunicación, del arte o de los recursos estéticos?**

- Para nosotros son como los ingredientes que tiene que tener nuestra receta para llevarla adelante. Me acuerdo que lo primero que incorporamos fue la iconografía en los talleres. Nos permitía este marco de trabajo. Después, fueron variando los temas y las perspectivas desde las cuales trabajamos que intentan matizar un poco la denuncia, pero también la visibilización de toda la trama de resistencia y de organización popular y comunitaria. La iconografía dio paso a la pictogramación. Después, incorporamos estas dinámicas lúdicas orientadas a generar confianza, a romper el hielo, presentarse. Muy influenciados por nuestras fabulosas escuelas latinoamericanas de aprendizaje, de nuestro contacto con [Pañuelos en rebeldía](#), y con distintos equipos que trabajan mucho las metodologías participativas con los cuales fuimos aprendiendo a partir de participar en espacios que ellos brindaban. Y que nos invitaban a hacer nuestra práctica, y nosotros no conocíamos tanto porque veníamos de una práctica comunicacional, del arte político, digamos.

**-¿Cómo son sus talleres de mapeo y el trabajo en ese marco?**

- Nosotros somos muy barrocos. Somos recargados. Siempre nos burlamos de los nombres pretenciosos que les poníamos a trabajos gráficos, que eran "cosmovisión rebelde de la ciudad posmoderna". Si vas a la página y lees cuál es nuestra bajada, tiene como 50 palabras. Yo creo que es una búsqueda permanente que nosotros tenemos. Estamos siempre a la búsqueda de cosas nuevas. Por eso no nos gusta encerrarnos en algo. Solemos tener esta pretenciosidad de abarcar y demás, porque es divertido también. Como dar los talleres. Nunca pensamos que íbamos a dar talleres para médicas. Cuando hicimos el manual en 2013 lo pensamos para los movimientos sociales todavía, y de repente con los años nos escribió gente de la escuela primaria, secundaria. Si hubiéramos tenido en mente ese interlocutor, obviamente que el manual hubiera sido totalmente diferente a como lo hicimos.

- Donde mejor trabajamos es con las comunidades organizadas, politizadas, o sino en talleres donde lo que hacemos es construir herramienta y socializar esos métodos con gente que está en el territorio. Esos son los mejores talleres donde fluye y demás. Si a nosotros nos llaman para ir a un barrio que no conocemos y para tratar que la gente reflexione, o sea que nosotros hagamos ese proceso comunitario... eso lo tiene que hacer la gente territorialmente... Ahí el taller no funciona, porque nosotros venimos de afuera, no nos conocen. Tampoco conocemos tanto lo que pasa. No solemos hacer ese tipo de talleres, pero nos ha pasado de alguna cosa puntual y cuando eso ocurrió realmente no salió bien. La gente no se enganchó. No se construyó la "transferencia" que solemos construir en ese tipo de talleres. Y la verdad que en estos años nos hemos tirado mucho a la formación o a estos talleres que tienen una resolución gráfica, que son talleres con sectores militantes, académicos que investigan el tema y demás. Son espacios muy nutritivos para trabajar y muy estratégicos también por el tipo de información que se comparte, que nos permite a nosotros diseñar después estos desplegados que hacemos y ponemos a circular. Nos encantan esos talleres, porque hay mucho aprendizaje. Está muy bueno el proceso de investigación que se desarrolla.

**- Hay una potencia en lo visual. ¿Qué recursos visuales utilizan? ¿Los tienen catalogados? Si es el mapeo, si es el flyer, si es la gigantografía...**

- Los recursos visuales son pedagogías... Ahora estamos haciendo muchos esquemas abiertos. - Me resulta difícil de explicar cuál es la manera en que nosotros entendemos metodológicamente cómo se produce conocimiento en los talleres que nos gustan a nosotros. Que es algo que detona desde una sensorialidad que nosotros la brindamos desde este diseño de dispositivos lúdicos, gráficos, etc, y que te permite la emergencia de un conocimiento que no sabías donde estaba. Que estaba en algún lado, pero que detonó no desde una palabra o desde una pregunta, sino de repente de ver una imagen, de resonar con alguna cuestión visual y eso genera una memoria emotiva que detona esto. A veces no sabemos de dónde vienen las ideas, pero es obvio que estamos influenciados por nuestro propio recorrido biográfico, donde estuvimos leyendo un montón de cuestiones y demás, que en algún lado de nuestra subjetividad y de nuestro cuerpo han quedado y que han ido emergiendo y detonando a partir del contacto con contextos diversos, con las comunidades diversas, y demás. Y que después con el paso del tiempo, posterior a esa detonación, fuimos al texto porque alguien nos dijo "¿esto no lo sacaron

de acá?". Y ahí vuelvo sobre eso y de alguna manera reafirmo o subrayo algo. Otra cosa que nos funcionó muchísimo fue la línea que traía Julia de cultura libre, de compartir todo. Eso le dio mucho valor a la página. O sea que todo estaba ahí de libre circulación. La gente es entusiasta. El mapa era una cosa nueva. Hasta lo usa la derecha, aunque no de forma colectiva. De hecho se lo robamos a ellos, hacemos un uso desde otro lugar.

- Como el [mapa de la inseguridad](#). Esto de compartir en la web formó parte de un momento específico, como las páginas que te proponían que compartas, que tomes sus recursos y los hagas circular.

- Muy clima de época, pero incluso esto viene de antes. Si uno piensa en los años 90 con la cultura indie o alternativa... se posicionaba muy desde ese lugar 'do it yourself'. Quizá más orientada hacia la música o a la producción artística y demás. Pero sí también a la autogestión y a la auto-organización. Y es como un mundo que viene también a mezclarse o a dialogar a partir de la eclosión del 2001. Buena parte de esa gente se politizó, trajo esa cultura de la autogestión y la auto-organización para pensar proyectos más políticos. Ahí se trabajaba mucho el tema de la cultura libre, los primeros sellos independientes de música, los primeros fanzines online. La mezcla entre las nuevas tecnologías y esta mirada que también era un clima de época.

- Me acuerdo cuando en el 2006 empezamos a laburar con Pablo, nos preguntaban por qué hacíamos esto. En ese momento pensábamos encontrar una voz propia dentro de lo que era el contexto del 2006 ya con una política de derechos humanos asentada desde el gobierno nacional y la dispersión que había habido de compañeros que se sumaron al proyecto y demás. Y de repente nosotros tratando de buscar un lugar desde dónde producir y desde dónde tener voz propia. Lo que se nos ocurrió en ese momento era... Decíamos esto: "nos pensamos como un laboratorio de comunicación desde el cual diseñamos estos recursos gráficos de libre circulación para que los movimientos sociales los puedan retomar". Porque veíamos un vacío ahí en cuanto a lo que era la imagen gráfica y la visualidad, de alguna manera. veíamos un vacío a ocupar. Se acordarán de esa época y del tipo de imágenes más tradicionales, de una izquierda más tradicional. Faltaba un poquito más de sal, más pimienta. Era toda una búsqueda de ver qué hacer. Todavía el mapeo no existía. Nosotros hacíamos mapas, pero mapeo en esa época no existía.

- Recién hablaban de las metodologías lúdicas, de esos dispositivos gráficos y lúdicos. ¿Ha habido conflictos o tensiones cuando utilizan esas metodologías gráficas en los momentos de taller?

- Pueden pasar ese tipo de cosas. Siempre los talleres tienen como esta cajita de herramientas con las cuales nosotros vamos y generamos el espacio, pero hay mucho espacio para la improvisación. Cuando hablamos con los organizadores, les decimos esto y no les gusta nada. Ellos quieren algo estructurado, sobre todo cuando es más institucional. Nosotros improvisamos mucho, realmente, si no funciona la herramienta. Sobre todo si son varios días. Nos pasa de acomodarnos mucho a la situación. Y obviamente que las herramientas que sí permanecen como puede ser la utilización del mapa... Hemos ido puliendo la metodología muchísimo. Hay precauciones en la construcción de mapas. Cuando vamos dialogando y pensando este relato común, ponemos en escena por ejemplo esta cuestión de señalar o no las resistencias en un mapa. Siempre ponemos en cuestionamiento esto. Todo se conversa mucho, porque se trata de trabajar la ambigüedad que toda herramienta tiene.

- ¿Cómo ven que se articulan los distintos recursos visuales con situaciones sociales complejas?

- Tenemos suerte que trabajamos con gente que está empapada del tema. Igual si hacemos memoria seguro nos van a aparecer esas situaciones más complejas, pero comúnmente trabajamos con gente que es consciente de lo que vamos a hacer. Quizás no de todo el detalle, pero sí de cómo trabajamos.

- De lo que va a quedar después de ese taller. En general la gente conoce nuestro trabajo o sino nosotros lo presentamos.

- Ya se me ocurrió el ejemplo complejo. Fuimos a hacer un mapa con los cirujas en la quema de José León Suárez [[La república de los cirujas](#)]. El CEAMSE es una montaña de basura. Un lugar horripilante. Lectura Mundi de la [Universidad Nacional de San Martín](#) nos invita. Y nosotros fuimos. Y vimos que la gente trabaja seis horas con la basura, no tiene ganas de hacer un taller de mapeo, quiere salir y tomarse un vino o hacer otra cosa. Está harta. No puede más. Y ahí nos dimos cuenta que no podíamos hacer el mapeo. Aparte va mucha gente a hacer papers para después presentarlos en la universidad y olvidarse de los cirujas. Tuvimos la suerte que trabajamos con un referente de ahí, Ernesto Paret, que está en la

extensión de la universidad, que nació en ese barrio, que fue cartonero. Nos llevó y nos abrió las puertas. Entonces íbamos a tomar mate, a hablar de aparecidos, de fantasmas, de lo que sea. Sacamos datos, después los corroboramos, sacamos fotos. Al final sacamos un material que volvió a ellos, y les sirvió. Todavía lo siguen usando los cirujas.

- Yo creo que pensándolo así, el tema de los recursos visuales presentan el taller, presentan el marco temático, presentan obviamente los temas sobre los cuales vamos a trabajar, porque es la iconografía que sirve para señalar dentro del mapa. Y por otra parte, representan, porque después cuando esa información es sistematizada y toma forma en un desplegable, está representando parte de lo que se trabajó como relato colectivo, como imaginario. Cuando armamos un desplegable siempre se piensa en esos términos. Una imagen potente, algo que represente. en el caso de los cirujas fue [la imagen de Diego Duarte](#), que fue un adolescente que desapareció en la montaña de basura cuando estaba cirujeando fuera de hora. Se dice que una de estas máquinas lo tapó. Nunca apareció el cuerpo. Es un ícono del barrio, como un símbolo de lucha. Un montón de espacios populares llevan su nombre. Fue una imagen bastante mística la que armó Pablo en relación a eso. Estos talleres siempre se arman con los organizadores que están en el territorio o están en contacto con la temática. Nosotros entramos dentro de ese proceso de organización para aportar una herramienta específica, que es un taller. Una vez que nos retiramos del taller, son las compañeras, les compañeres que siguen ese proceso.

- Y que en el taller emergen no solamente marquitas en el mapa.

- Hay todo tipo de relatos y de vivencias en relación a eso. Siempre decimos lo mismo, son herramientas que se corren un poco del poder de la palabra, y que se basan más en el dibujo, en el relato breve, en la simbología y demás. Entonces, conecta mucho con algo muy íntimo, muy vivencial, que se pone en escena colectivamente y que después resuena subjetivamente, y se va armando ahí. Por eso la presencialidad era tan importante, y siempre renegamos de los mapas online. No buscamos en nuestra práctica la acumulación de información, sino construir conocimiento situado. Para mí esa es la potencia que tiene poder utilizar este tipo de herramientas, porque realmente detona otro tipo de saberes. No van desde la racionalidad únicamente. También, hay un recordar vivencial y racionalidad.

- Pero básicamente la mayoría de los talleres es con gente que sabe muy bien adonde va. Y son los más ricos. Habiendo referentes territoriales, se encauza todo muy bien, porque saben que el mapa les va a servir. Hay muchos que se han ido con muy buenos mapas y buenas investigaciones de su territorio. Al mapa le ponemos territorio, líneas de tiempo. A

veces nosotros vamos con la línea de tiempo global. Armamos ese tipo de conexión histórica. después, ponemos paisaje, que trabajamos paisaje imaginario y si tenemos tiempo salimos a sacar fotos y armamos como collage. Cuerpo. Después, generamos también cómo lograr tener una temática específica. De ahí sacamos algunas categorías señalizables. Vamos generando categorías señalizables y después les enseñamos a hacer iconos muy simples. Entonces, se pueden construir un mapa completo que después pueden llevarlo al territorio y estar un año haciendo actividades en base a eso. Y después, les enseñamos a escribir una pequeña introducción a un mapa, cómo presentarlo. Después un título. Entonces, se van con una complejidad más o menos interesante del mapa.

- ¿Con qué tipos de organizaciones han trabajado y articulado? En su trayectoria, parecería que esto fue variando. En una primera instancia estuvo más focalizado en los movimientos sociales territoriales. Y tal vez ahora han ampliado a otro tipo de organizaciones de la sociedad civil.

- Sí, las primeras instancias de estos talleres estaban muy orientadas a los movimientos sociales y ahora hacemos más procesos de formación con gente que está trabajando con los movimientos sociales. Pero no vamos con los movimientos a territorio, si no vienen los militantes que participan para llevar esta herramienta a su territorio. Esto se fue dando con el tiempo, pero también por una visión que nosotros teníamos sobre eso que era esta cuestión de no llegar como paracaidistas a un barrio, donde uno no conoce los códigos, donde la gente no te conoce. Queres generar una instancia súper lúdica en un territorio que está muy vulnerado. Y a veces no da. Como no podíamos conocer todas las instancias que tenía un proceso de organización territorial, se fue dando con esto de ayudarlos a hacer un taller, enseñarles como organizarlo. Fue tomando un formato de taller más armado. Pero en realidad, en los talleres... la gente que viene... son todos militantes sociales o la gran mayoría tienen una perspectiva social o política, pero sí los que organizan los talleres... que tratamos que los talleres siempre sean gratuitos porque cuando los organiza una fundación o una institución, da la posibilidad de que nosotros podamos cobrar honorarios por el taller y que la gente lo haga gratuitamente.

- ¿Qué creen que es lo que importa a la hora de activar y de operar desde las visualidades en estos momentos de proliferación de la cultura visual?

- Es muy difícil trabajar desde lo visual hoy. Yo tengo terror cada vez que terminamos un mapa, porque no sé si les va a gustar, si el tono les va a parecer bien. La verdad que tenemos suerte. Con los primeros mapas tuvimos unas revelaciones muy fuertes. Un compañero riojano nos dijo "este mapa puede servir o no, pero va a contar una historia y va a quedar la historia contada". Pero sí, estamos invadidos por lo visual. Todo dura segundos.
- Por ejemplo, el [Anuario Volante](#) del 2006, un cuaderno que hicimos con flyers para fotocopiar y distribuir sobre la realidad social, política y económica argentina de ese año, pasaría hoy absolutamente desapercibido.
- Por su calidad en la producción gráfica para contar historias destacan, por ejemplo, dos experiencias: [Pictoline](#) en México y [El Surtidor](#) de Paraguay. Permanentemente suben cosas similares al Anuario Volante, o sea pequeños resúmenes en un flyer para Internet donde explican un montón de cosas, con una calidad gráfica espectacular.
- Es difícil hacer una diferencia a nivel visual. Nosotros tenemos suerte, nos conocen y de repente miran lo que hacemos.
- Los mapas que hacemos son gigantes. Te sumergis. Tienes que entrar y te perdes. Un poco la idea es esa con los mapas, la simultaneidad. Intentamos que sea algo más complejo. Por eso también hay una vuelta a las artes tradicionales, al dibujo, las impresiones, la xilografía. La gente se escapa de la inmediatez de las redes sociales. Igual le sacan una foto y se fijan cuántos me gusta tiene. Esa es otra cosa muy fuerte. Todo el mundo necesita esa aceptación permanente.
- Trabajar con imágenes o cuestiones visuales que te conectan más al mundo del arte o de la creación artística y a nosotros nos pueden ubicar desde ese lugar como decíamos, nos da mucha más libertad. Para mí es como una bocanada de aire espectacular de espacios que sabes que no te van a juzgar "cuán político sos", sino que van a valorar otro tipo de cosas
- Creo que los artistas, las artistas se deben deprimir de ver cosas tan buenas en las redes, tanto que hay. A nosotros nos pasa. Lo bueno es que encontrás un montón de cosas. Pero sí que hay una saturación de imágenes.
- Es verdad que las redes sociales potenciaron toda esa discusión.
  
- **En esta situación particular de pandemia y aislamiento social o distanciamiento, ¿cómo se reconfigura su práctica? ¿Cómo se vinculan con el otro? ¿Qué tipo de recursos visuales utilizan?**

- Teníamos un montón de actividades este año que se cayeron todas. Nos dábamos cuenta que esto iba a durar mucho. Nos agarró la pandemia en Portugal dando un taller callejero. Los organizadores querían relevar los graffitis. Categorizamos los graffitis... políticos, feministas, etc. Hicimos como un índice de lo que decían y aparte se recopilaron con fotos. Se podría hacer un pequeño librito de graffitis en categorías. Llegamos a Argentina y comenzó el confinamiento. Empezamos a investigar las herramientas online. Google maps, Meet. Al final dijimos teléfono, cualquier plataforma de esta que nos vemos, papel, Whatsapp y lápiz. Simplificamos al máximo. Hacemos el taller trabajando en papel, puede ser en un teléfono. Y después vamos compartiendo en Whatsapp. La gente comparte las cosas individuales que hizo. Eso sí, muchos grupos de Whatsapp. Lo que sí, seguimos con el papel.

- Es un trabajo más individual. después se hace la puesta en común, pero el trabajo es más individual. No hay mapeo colectivo. No hay posibilidad de que conversen entre ellos, sí intercambian información o se interrumpen o aportan unes sobre otros, pero no hay una presencia física, entonces pensamos cómo privilegiar otro proceso distinto: [cadena de analogías](#).

- Quería retomar lo que dijo Pablo de Portugal. Es un ejemplo perfecto de lo que a veces nos pasa en los talleres. Era un taller que tenía cierto marco. A partir de que la gente no se sumaba o no se entusiasmaba con el taller, iba quedando menor cantidad de gente. Entonces lo orientamos a la construcción de este índice que categorizaba de alguna manera los estenciles y los tags callejeros, que era el objetivo que se había planteado la gente que organizaba. Entonces, el trabajo se basó sobre eso. Por ahí no hacía falta tanta cantidad de gente, sino que con la gente que quedó pudimos llevarlo adelante. Y cuando volvimos a Buenos Aires escribimos [un texto teórico sobre la experiencia](#), retomando autores que piensan la ciudad, que aprenden a leerla desde la semiótica. Ahí está un poco eso, esa cosa de improvisar. Nos mostró como una manera nueva de trabajar.

- Nosotros ya hablábamos un poco de entender la ciudad. En Buenos Aires, por ejemplo, si veo escalones altos sé que se inunda ese lugar. Sé que estoy en un valle de algún río de los cuatro que hay o en una ex cañada. Me empiezo a guiar. Y si veo las construcciones, leo la ciudad, veo la antigüedad y digo estoy en Villa Crespo. Teníamos esa intuición de leer la ciudad pero nunca la podíamos llevar adelante. Y esta situación nos dio para experimentar eso.

- Dadas algunas diferentes situaciones que hemos vivido en los últimos tiempos, por ejemplo, las marchas anticuarentena a raíz de la pandemia, ¿es posible generar herramientas que no puedan ser tan fácilmente apropiadas por la derecha?

- Yo creo que es imposible. Las herramientas son herramientas. Algunas están desprestigiadas y siempre las periferias van a retomarlas. El estencil, el mural. Obviamente que después pasa, y se fagocita esa experiencia. Deja de ser periférica, y es de dominio público lo que antes era periférico. El rap, la cumbia.

- Es algo que no teníamos muy previsto hace unos años atrás.

- Ellos eran el centro y tenían todo el poder. Tienen todos los medios. Pero sin embargo ahora evidentemente necesitan una cosa nueva, una nueva forma de fascismo. Antes veías gente mayor o gente grande. Y ahora ves mucha gente joven. En las marchas resuenan significantes tan diversos. Y son composiciones tan diversas. Debemos prestarle más atención a esto. Empezar a investigar, a revisar. Dejar de prestarle tanta atención a nuestras prácticas y pasar a investigar prácticas de la derecha. No tenemos material para pensar cómo se están organizando ellos. Pensar a la derecha, a las nuevas derechas.

- Sí, a veces lo que pasa es que se minimiza o se ridiculiza y queda ahí, cuando en realidad hay que prestar atención y preocuparse, también. Porque son demandas tan distintas pero por alguna razón se están articulando en la calle. El peligro es ese.

- También hay como una especie de soberbia en el campo progresista, en la izquierda. Se subestima al otro, se minimizó el avance de la derecha. Y siempre hay que pensar las prácticas. Cuando empezamos, Julia tenía una beca y fuimos a investigar grupos de toda Latinoamérica en 2005 o 2006. Estuvo bueno y ahí nos empezamos a dar cuenta que no nos podíamos posicionar desde la mirada porteño-centrista o pampa-centrista o rioplatense-centrista. Empezamos a vernos en un montón de categorías más latinoamericanas. - Los viajes por latinoamérica nos definieron totalmente la práctica. Esta cosa que decíamos recién de la educación popular, de las pedagogías freireanas y demás. Surgió mucho también a partir de esos contactos, de trabajar y de ver prácticas y colectivos de otros lugares. Sentirse casi como una identidad compartida a partir de un montón de cuestiones. En ese momento sentíamos que nuestra práctica no dialogaba mucho, nuestra

imaginería no dialogaba mucho con lo que estaba moviendo la izquierda a nivel simbólico y demás.

- Por último, pensando en las crisis ambientales, la sobreexplotación de los recursos humanos y ambientales. ¿Cuáles son los desafíos que tienen las visualidades en estos contextos tan críticos en la Argentina, en la región y a nivel global? ¿Qué desafíos encuentran ahí para un dúo como ustedes?

- Que sigan siendo herramientas tácticas que nos permitan tener esas lecturas críticas del mundo y que no se conformen. El desafío tiene que ver con eso, de no entrar en un plano de conformidad o de comodidad con la situación. dejarse llevar por el azar, ser espontáneo, dejarse contaminar por lo que está pasando, estar sensible y atenta con todo lo que está ocurriendo. Hay mucha gente organizada y no hace falta que uno esté en todos los lugares. Me parece que está bueno pensar que uno puede aportar desde un lugar específico. Eso tiene mucho valor y hay que ponerlo en escena de alguna manera. No hay mejores o peores maneras de estar comprometido, de hacer política, de ser solidario, de acompañar. Porque va provocando cuestiones de exclusión. Hay que entrar en fortalecer redes fundamentalmente y seguir generando cosas. Como avanzan las nuevas derechas y la apropiación y la ocupación de territorios y espacios históricamente nuestros.

- Y la expropiación terrible del poscapitalismo.

- Hay que estar flexibles. Estar sensibles, atentos. Obviamente construyendo en red.

## **POLÍTICA EDITORIAL E INSTRUCCIONES PARA AUTORES**

### **Temática y alcance**

*Artefacto Visual* tiene por objetivo la divulgación de las investigaciones que, desde una perspectiva interdisciplinar, se enfoquen en el campo de los estudios visuales latinoamericanos en cualquier época. Asimismo, la revista se propone generar un espacio de discusión y debate en el que pueda participar tanto la comunidad investigadora como el público en general. Planteamos *Artefacto Visual* como un espacio abierto y plural que permita a investigadores de diferentes procedencias y disciplinas y a todas aquellas personas interesadas en la cultura visual latinoamericana establecer un fructífero intercambio de las últimas ideas, avances y debates en el ámbito de los estudios visuales latinoamericanos.

Cualquier persona con interés por el mundo de la investigación y la enseñanza de los estudios visuales latinoamericanos, puede enviar originales que no hayan sido enviados a otras revistas, bien sean artículos de investigación, reflexión o revisión, o cualesquiera otros materiales que puedan encajar en sus secciones. El Comité Editorial realizará una primera revisión de los artículos recibidos con el fin de valorar el cumplimiento de mínimos de calidad.

### **Proceso de evaluación por pares doble ciego**

La revista no enviará a evaluación por pares ciegos aquellos artículos que reciba y no cumplan con las normas de edición indicadas a continuación. La revista reenviará a los autores dichos textos, bien para que los ajusten a las normas, si aún hay margen de recepción, bien para que los retiren definitivamente.

La recepción de un original no presupone la aceptación para su publicación. Los originales son, en primer lugar, revisados por el Comité Editorial para comprobar si cumplen tanto los requisitos de las normas de edición, como unos mínimos de contenido científico y de adecuación a las líneas y objetivos editoriales de la revista. En segundo lugar, los artículos serán sometidos al dictamen de dos o más especialistas externos, recurriendo al sistema de pares y “doble ciego”, en el que se mantiene el anonimato tanto del autor o autores como de los evaluadores. Los dictámenes podrán recomendar al autor la introducción de determinadas modificaciones. En el caso de que los dos informes recibidos sobre un original sean contradictorios, se acudirá a un tercer revisor externo. Los autores cuyos artículos hayan obtenido un dictamen favorable pero con sugerencia de correcciones lo volverán a enviar a la revista, una vez incorporadas las mejoras, en el plazo de veinte días. En el caso de modificaciones de calado, el artículo será nuevamente evaluado por dos evaluadores externos y un miembro del Comité Científico, antes de su eventual publicación. Si se hiciera necesaria la no aceptación de algún trabajo, la decisión será comunicada a su autor justificando los motivos en que ésta se basa. La revista se compromete a comunicar a los autores la decisión positiva o negativa sobre la publicación de sus originales en el plazo de tres meses desde que se hayan recibido.

### **La labor de los evaluadores**

Los evaluadores tendrán en cuenta los siguientes aspectos en sus informes: 1) Contenido e importancia del texto, su estructura interna y planteamiento así como su redacción clara y adecuada; 2) La delimitación de los objetivos, las hipótesis, la metodología aplicada, las fuentes y la bibliografía; 3) La originalidad de los contenidos y su contribución al conocimiento.

### **Política de acceso abierto**

*Artefacto Visual* provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación al público fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

El contenido de la revista está disponible en Acceso Abierto inmediatamente tras la publicación de cada número.

La revista no cobra tasas por el envío de trabajos ni cuotas por la publicación de sus artículos.

### **Frecuencia de publicación**

*Artefacto Visual. Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos* publica semestralmente. Es decir, con la regularidad de dos números al año.

### **Exención de responsabilidad**

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. *Artefacto Visual* no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

### **Declaración ética y de buenas prácticas**

El equipo editorial de *Artefacto Visual* declara que el objetivo de la revista es el avance y la difusión del conocimiento sobre los estudios visuales latinoamericanos. Los autores de los artículos publicados asumen la responsabilidad de los contenidos de sus escritos, basados siempre en las diversas fuentes y materiales, en la originalidad, el rigor, el respeto a las evidencias históricas y a las opiniones vertidas por los especialistas. La honestidad en el tratamiento de dichas fuentes, tanto primarias como secundarias, y materiales forma parte de la ética científica.

El plagio constituye la apropiación de trabajos de otros autores presentados como propios, y se entiende como un comportamiento no científico ni ético ni adecuado, además de una seria violación de la ética de los investigadores. Cualquier texto en el que se detecte este comportamiento fraudulento será inmediatamente rechazado.

Los resultados de la investigación deben ser originales y estar expresados de forma clara y coherente para permitir el análisis y la revisión. Es obligación de cada autor realizar las sugerencias y correcciones de errores que sugieran los informes de los evaluadores. Los evaluadores, a su vez, se encargarán de hacer propuestas de mejora en los artículos asignados, de modo objetivo, justo y con el enfoque de su conocimiento como especialistas. La información que les llegue con la lectura de los artículos no debe ser divulgada ni utilizada, siendo este un compromiso fundamental cuando aceptan el encargo de revisión. Si los evaluadores detectaran algún conflicto de intereses, deben advertirlo al Comité Editorial de la revista para que éste reasigne otros especialistas.

Esperamos de los autores y colaboradores una comprensión y respeto de las expectativas éticas expresadas en esta declaración, entendiendo que son esenciales en la comunidad científica.

### **Directrices para los autores/as**

*Artefacto Visual* publica artículos originales sobre aspectos de los estudios visuales latinoamericanos, que no se encuentren en proceso de evaluación en otras revistas. Los temas serán abordados desde una perspectiva de investigación, reflexión o revisión que aporte una visión o construcción teórica propia. Pueden ser redactados tanto en español como en inglés, portugués y francés. Los autores deberán enviar sus textos por email a: revista.artefacto.visual@gmail.com, ajustados a las normas de edición que se muestran a continuación.

### **Normas de edición:**

La revista *Artefacto Visual* se edita únicamente en formato electrónico y, por tanto, se lee mayoritariamente desde dispositivos que ofrecen conexión a internet (computadoras, tabletas, iPad, etc.). Por este motivo, y con el objetivo de sacarle el mayor partido posible a este tipo de edición, animamos a los autores a que incluyan en sus textos enlaces a material de todo tipo disponible online (imágenes, audiovisuales, otros textos, etc.), que permitan al lector ampliar su horizonte con respecto al objeto de estudio propuesto. Esta interactividad será altamente beneficiosa para el lector al tiempo que está más acorde con las posibilidades de investigación y archivo que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

#### **a. Normas para los artículos científicos:**

- Los textos tendrán una extensión de entre 15 y 22 páginas, incluyendo imágenes y bibliografía. Se enviarán únicamente en formato Word.
- Todos los textos deben estar escritos en Helvética o Times New Roman, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.), ejemplo:

[Este estudio presenta un análisis de la obra y la figura de dos de los máximos representantes del llamado Arte Latinoamericano: la mexicana Frida Kahlo y el venezolano Armando Reverón.](#)

Hoy en día, ya lejos de los presupuestos de la modernidad que los cobijó, Kahlo y Reverón siguen proyectando su estela e influencias en artistas del continente y del mundo. En tiempos posmodernos, neoliberales y globalizados, su influencia ha traspasado lo propiamente artístico, y la peculiaridad que caracterizó sus vidas se ha convertido en un referente que traspasa lo artístico.

- Después de cada apartado en que se divide el texto, bien con título o con numeración (siempre en negrita), se debe comenzar de nuevo sin sangrado, ejemplo:

## 2

Ambos artistas pasaron por Europa, entrando en contacto con los movimientos artísticos del momento. Y ambos supieron incorporar esas influencias en su quehacer artístico; aunque no fueron seguidores disciplinados ni ortodoxos de ninguno de ellos; por el contrario, si bien Reverón y Kahlo son artistas que se pueden incluir en los parámetros de la modernidad occidental del siglo XX, lo son desde su incorporación con un lenguaje propio, cimentado y deudor de los referentes locales y continentales.

- Todos los textos deben contar, por lo menos, con resumen en español y en inglés, sin que superen estos las 6 líneas cada uno. También deben añadirse entre 3 y 5 palabras clave en ambos idiomas. Los resúmenes deben ser estructurados, es decir, deben necesariamente contemplar los siguientes apartados:

1. Objetivos: deben expresar claramente el objetivo general y la hipótesis planteada.
2. Metodología: expondrán claramente la metodología utilizada y los materiales usados para la investigación.
3. Resultados obtenidos: deben destacar fundamentalmente los resultados que sean novedosos.
4. Conclusiones: deben indicar con precisión las conclusiones primarias a las que se ha llegado y sus implicaciones en investigaciones futuras.

Los resúmenes deben estar escritos en pasado.

- Los artículos deben contar, al menos, con los apartados de introducción (metodología), cuerpo o desarrollo del trabajo, conclusiones y bibliografía.
- Los textos deben llevar el título en la lengua original del escrito en tamaño 13 puntos, *en cursiva*, y sólo en mayúsculas la capital (y la primera de un nombre propio). También se debe incluir la traducción del título al inglés o al español (si la lengua original del texto fuera diferente a esta última).
- En el documento de texto del artículo no debe aparecer el nombre del autor ni referencias a su identidad. En un documento de texto aparte se debe indicar el título del artículo, el nombre y apellido(s) del autor, su adscripción académica, un correo de contacto y una breve semblanza académica de no más de 4 líneas.
- Las notas deben ir a pie de página, con numeración corrida y arábiga, en el mismo tipo de letra del texto y a tamaño 10 puntos, con espaciado simple. No se deben usar las notas para señalar referencias bibliográficas, sólo en el caso de que se mencione algún aspecto particular del libro citado. Son notas de ampliación de información o de aclaración de conceptos.
- Para señalar la referencia bibliográfica de las citas textuales o las paráfrasis incluidas en el texto se hará a continuación de la cita, de la siguiente manera: (Primer apellido del autor, año: página o páginas); ejemplo: (De Pedro, 2000: 35). En la medida de lo posible, debe darse el número de página o páginas, también si se parafrasea una idea o concepto específico de un autor.
- Las citas largas (a partir de 5 líneas) aparecerán en párrafo separado, con un espacio de separación por arriba y por abajo y con sangría izquierda de 1,5 puntos con respecto al texto. Estas citas tendrán el mismo tipo de letra del texto, el mismo tamaño e interlineado 1,5. No se pondrán las citas en cursiva, entre comillas o entre paréntesis, a no ser que así estén en el original citado o que el autor quiera resaltar alguna palabra o concepto (en ese caso se indicará: *Cursivas o paréntesis mío*). Las citas textuales cortas (de hasta 4 líneas) se pondrán en el cuerpo del texto entrecorilladas.
- En el caso de que el texto citado no tenga paginación y esté disponible en internet deberá explicitarse. Ejemplo: (Apellido, año: en línea).
- En el caso de fuentes de archivo, la referencia será similar a los casos anteriores pero al final se debe establecer: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año). Si el documento ha sido tomado de un archivo online, se señalará: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año: en línea).
- En relación con la bibliografía final, ésta debe citarse al final del texto como sigue:
  - Libros (un autor): De Pedro, Antonio. *El diseño científico*. Akal: Madrid, 2000.
  - Libros (dos o tres autores): Rouquié, Alan; Hermet, Guy. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.

- Libros (cuatro autores o más): Rouquié, Alan et al. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
- Libros (editor o compilador en lugar de autor): Rouquié, Alan (comp.). *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
- Capítulo de libro: Rojas, Manuel. “Las relaciones gobierno-partido en Costa Rica”, en: Hernández, Víctor (ed.). *Gobiernos y partidos en América Latina*. FCE: México, 1993, pp. 35-66. En el caso de más de un autor del capítulo se procede como en el caso de los libros de varios autores.
- Artículo de revista: Zaid, Gabriel. “La fe en el progreso”, en: *Historia y MEMORIA*, nº 7, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. En el caso de más de un autor se procede como en el caso de los libros.
- Artículos de prensa: López, Manuel. “El poder institucional en México”, en: *La Nación*, 30 de julio de 2014, México DF, pp. 4-5.
- Tesis: Ávila, José. “La violencia en Colombia” (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Ciencias Políticas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989), pp. 24-29.
- Ponencias o presentaciones: Aguirre Rojas, Carlos. “La historia regional en la perspectiva de la corriente francesa de los Annales” (Conferencia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, octubre de 2014).
- Fuentes de Archivo: Suarez, Miguel. “Testamento”. *Archivo general de Boyacá (AGB)*, Tunja (Boyacá), Colombia. Sección 3ra, Fondo: Colonia, vol. 2/leg. 1/ t.1., 1578.
- Entrevistas y comunicaciones personales: Mejía, Carlos (Ministro de Educación Nacional de Colombia), entrevista por María Raquel Rato, 5 de febrero de 2005.
- En el caso de que el texto citado esté disponible en internet deberá también citarse la fuente (URL o DOI) y la fecha de consulta (también en el caso de fuentes de archivo). Ejemplo: Zaid, Gabriel. “La fe en el progreso”, en: *Historia y MEMORIA*, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. Disponible en: [http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs\\_articulos/pdf\\_art\\_9971\\_7639.pdf](http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_9971_7639.pdf) (Consultado en línea: 4 de septiembre 2014).

### Enlaces a imágenes, material audiovisual y páginas web: interactividad

- En la medida de lo posible, se evitará la integración de imágenes en el texto a la manera tradicional. El autor podrá incluir tantas imágenes como quiera pero en forma de enlace a una página web estable y fiable (que no sea susceptible de desaparecer en cualquier momento), donde el lector podrá ver la imagen referida. Cuando esto no sea posible (por ser una imagen con poca estabilidad o de muy mala calidad en internet, o por ser una imagen de archivo no digitalizado), se enviará la imagen a los editores del volumen, y se colocará la llamada correspondiente dentro del texto a la imagen y su numeración, ejemplo: (Imagen 1). Estas imágenes serán almacenadas por los editores en un espacio web diseñado para la ocasión desde el que se enlazarán al texto. Las imágenes se deben enviar en archivos aparte, no integradas en el texto, preferiblemente en formato jpeg de alta calidad; cada archivo llevará el nombre correspondiente a la imagen, ejemplo: [imagen1.jpg](#). Se adjuntará también un documento con todos los pies de foto a tamaño 10, ejemplo:
 

[Imagen 1. Diego Rivera. El hombre controlador del universo, 1934. Fresco del Palacio de Bellas Artes, México. Detalle donde aparece León Trotski. Imagen tomada de Löwy, 2013: 66.](#)
- Cuando la imagen se vincule al texto a través de un enlace a una página web, se debe señalar la posición de la imagen con numeración arábiga entre paréntesis (Imagen 2); a continuación, entre corchetes y **resaltada en amarillo**, se debe facilitar la dirección web de la imagen (en la versión final del texto, esta dirección tendrá la forma de hipervínculo en el paréntesis que señala el número de la imagen). Es importante que esta dirección web sea lo más estable y fiable posible, para evitar que en el futuro el enlace no funcione, y que la imagen sea de la mayor calidad: es preferible, por ejemplo, enlazar con una imagen de Wikimedia Commons u otro archivo público de imágenes en línea que con una colgada en un blog desconocido o en una página web personal, pues estos últimos son susceptibles de ser cerrados en cualquier momento. Por último, el autor debe elaborar también un pie de imagen similar al del ejemplo anterior; éste se coloca en una nota al pie tras el paréntesis que vincula la imagen. Ejemplo:
 

Todos recordamos la famosa foto del año 1926 (Imagen 3)<sup>3</sup> [[http://server2.assets.sigojoven.com/system/user\\_images/142994-KAHLO.\\_Family\\_portrait.\\_1926\\_large.jpg?1324664281](http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281)] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.
- Si la imagen enlazada se encuentra en un contexto mayor, sin posibilidad de obtener una dirección web que la muestre de forma individual (como ocurre en algunos archivos online) o si la imagen se encuentra dentro de una publicación digitalizada en su totalidad (como ocurre, por ejemplo, con algunos periódicos del siglo XIX), se

debe especificar dónde encontrarla dentro del texto, al lado del enlace y entre paréntesis (por ejemplo, con el número de página en el que se encuentra o la referencia dentro del archivo).

- Además de imágenes, animamos a los autores a que añadan todo tipo de enlaces a material audiovisual, sonoro o textual que se encuentre en internet y que se considere necesario y/o adecuado para el lector. El autor puede, así, conformar un universo audiovisual, documental y textual que complemente, complete y ayude a la comprensión de su texto y permita una lectura interactiva con el lector. Este tipo de enlaces, sin embargo, son opcionales y están sujetos a la decisión del autor. En estos casos, la dirección web que se quiere enlazar al texto debe incluirse entre corchetes justo detrás de las palabras que deban funcionar como hipervínculo. Todo, las palabras del texto que serán hipervínculo y la dirección web, se debe **marcar en amarillo**. Ejemplo:

Todos recordamos la famosa foto del año 1926 [[http://server2.assets.sigojoven.com/system/user\\_images/142994-KAHLO\\_Family\\_portrait\\_1926\\_large.jpg?1324664281](http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO_Family_portrait_1926_large.jpg?1324664281)] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo garçon ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.

#### **b. Normas para las reseñas bibliográficas:**

La sección “Reseñas” de la revista *Artefacto Visual* recoge revisiones críticas de libros publicados durante el año en curso y el año anterior. El objetivo de la sección es la reflexión y el debate crítico y, por lo tanto, serán rechazados todos aquellos textos únicamente destinados a la promoción y presentación de libros y publicaciones.

Las reseñas tendrán una extensión comprendida entre 2 y 3 páginas e irán precedidas por una ficha bibliográfica que consigne los datos que se incluyen en este ejemplo:

Claudio HERNÁNDEZ BURGOS, *Granada azul. La construcción de la “Cultura de la Victoria” en el primer franquismo*, Granada: Comares, 2011, 341 páginas, por Ángel Alcalde Fernández (Instituto Universitario Europeo).

Todos los textos deben estar escritos en Helvética, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.). Seguirán, en general, las normas de edición que rigen los artículos científicos.

El contenido de las reseñas deberá abordar los siguientes puntos:

- un resumen que dé cuenta del tema abordado por el autor del libro, señalando sus principales aportaciones y el enfoque adoptado; se recomienda también la referencia a las fuentes utilizadas en la investigación.
- una contextualización de la obra analizada en un debate más amplio, estableciendo comparaciones con otras investigaciones que hayan abordado temas similares o que hayan adoptado enfoques parecidos.
- una valoración crítica de la obra que permita establecer las aportaciones del trabajo reseñado pero también sus posibles fallas o las nuevas preguntas que plantea dentro del debate en que se sitúa. No se publicará ninguna reseña que haga una presentación sin valoración crítica.

Las reseñas, una vez evaluadas y revisadas, podrán ser devueltas a sus autores para que incorporen las mejoras sugeridas.

#### **La cesión de derechos**

- Al enviar su texto a la revista el autor se compromete a ceder los derechos de edición y publicación sobre el texto en favor de *Artefacto visual*.
- Asimismo, el autor declara que tanto las opiniones vertidas en su texto como los permisos de reproducción de las imágenes, si los requiriera, son su responsabilidad.

#### **Envío de artículos**

Los artículos se publicarán en dos secciones de la revista: el “Dossier”, de acuerdo al tema monográfico propuesto en cada convocatoria, y la “Tribuna Abierta”, en la que se recibirán artículos de diversos temas durante todo el año. Además, se acepta el envío de entrevistas a personas relevantes y reseñas de libros o exposiciones.

### **Lista de comprobación de preparación de envíos**

Como parte del proceso de envío, se les requiere a los autores que indiquen que su envío cumpla con todos los siguientes elementos, y que acepten que envíos que no cumplan con estas indicaciones pueden ser devueltos al autor.

1. El artículo no ha sido enviado al mismo tiempo a otra revista para su evaluación.
2. En documento aparte se envía el nombre y apellidos, centro de trabajo o adscripción profesional, la dirección de correo electrónico y breve semblanza.
3. Se ha comprobado que no aparecen indicios de la autoría a lo largo del texto.
4. La contribución se ajusta a las normas de estilo de la revista.
5. Las imágenes se envían en archivos jpeg separados, no integradas en el texto.

Toda la documentación requerida debe enviarse por email al correo: revista.artefacto.visual@gmail.com

### **Derechos**

Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Pueden ser copiados, distribuidos y comunicados públicamente siempre que se cite debidamente su autor y la revista, y que no se haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>. Se podrá disponer libremente de los artículos y otros materiales contenidos en la revista solamente en el caso de que se usen con propósito educativo o científico y siempre y cuando sean citados correctamente.

Pertenece a los autores la propiedad intelectual y los derechos de autor de los artículos que en la revista se contienen. Al enviar su trabajo a la redacción de *Artefacto Visual*, el autor cede al editor de manera no exclusiva los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, distribución y transformación con el fin de que pueda ser publicado en la revista en versión electrónica y se pueda consultar desde la web de la revista. Asimismo, los autores autorizan que su artículo sea publicado bajo la citada licencia Creative Commons Reconocimiento-Sin obras derivadas.

Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de versiones posteriores de la obra publicada en la revista, con un reconocimiento de su publicación inicial en *Artefacto Visual*.

Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su propio sitio web), ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

### **Declaración de privacidad**

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para fines de investigación y de contacto con los autores.