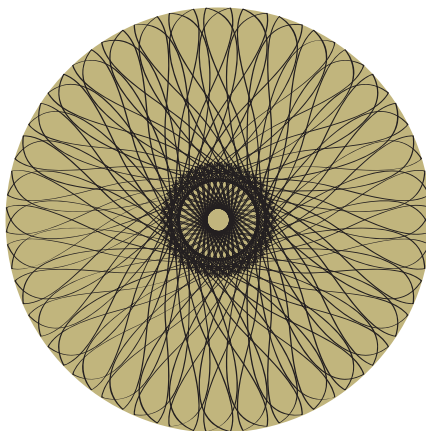


Subjetividades contemporáneas en las culturas mediatizadas: centro(s) y periferia(s) discursivas



Sandra Savoini
(directora)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Subjetividades contemporáneas en las culturas mediatizadas:
centro(s) y periferia(s) discursivas



cea-sociales
centro de estudios
avanzados



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Colección Cuadernos de Investigación

Subjetividades contemporáneas
en las culturas mediatizadas:
centro(s) y periferia(s) discursivas

Sandra Savoini
(directora)

El proyecto de investigación línea Consolidar, Tipo II, “En los márgenes. Sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad”, dirigido por Sandra Savoini, con sede en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC), cuenta con aval y subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba, Res. 411/18, 99/19, 212/20, 191/21.

Los trabajos han sido evaluados por un Comité de Lectura ad hoc integrado por Pampa Arán, Jimena Castillo, María Teresa Dalmasso, Ariel Gómez Ponce, Mónica Mercado, Georgina Remondino, María de los Ángeles Montes y Cristina Siragusa.

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Mgter. Jhon Boretto

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Director: Marcelo Casarin

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

Magdalena Doyle

Vanessa Garbero

Bruno Ribotta

Darío Sandrone

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martín

Coordinadora de Investigación del CEA-FCS: Marcela Rosales

Asesora externa: María Teresa Dalmasso

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2022

Subjetividades contemporáneas en las culturas mediatizadas : centro(s) y periferia(s) discursivas / Sandra Savoini... [et al.] ; dirigido por Sandra Savoini.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2022. Libro digital, PDF - (Cuadernos de investigación)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-48708-4-1

1. Semiótica. 2. Análisis del Discurso. 3. Estudios Culturales. I. Sandra Savoini, dir.

CDD 401.41

Índice

Introducción Sandra Savoini	9
¿Es el t/rap marginal? Dominancias y disidencias discursivas en audiovisuales de música urbana argentina Sandra Savoini	15
Marginalidad y liminalidad en manifestaciones de activismo artístico Baal Delupi	39
¿Competimos por la corona? Reflexiones sobre programas argentinos de arte transformista en internet Ignacio Jairala	59
Marginalidad y audiovisualidad. Notas de poliorcética José Manuel Rodríguez Amieva	77
Infancias marginadas. Operaciones de subjetivación en audiovisuales argentinos Paula Robledo	93

Del otro lado del río: márgenes, territorialidades e identidades en el documental argentino Claudia Grzincich	107
La comunidad excluida: el pueblo mapuche en el discurso gubernamental Andrés Mathe	123
Exclusiones e inclusiones desde el desacuerdo y la polémica. Disputa por el sentido de sujetos-norma Sebastián Gastaldi	137
Acerca de los/as autores/as	157

Introducción

Sandra Savoini

El estudio de la configuración discursiva de los sujetos en textualidades audiovisuales que circulan en diversos dispositivos mediáticos/hipermediáticos es objeto de nuestras indagaciones desde hace muchos años. En esta mirada retrospectiva se delinean dos constantes que han caracterizado nuestras investigaciones: por un lado, la intuición de entrever problemáticas que, como esta que nos ocupa aquí, se han convertido en centrales en las agendas públicas locales o nacionales por efecto de profundas transformaciones socioculturales; por otro lado, la construcción de una mirada situada, marcada por su carácter interdisciplinario, rasgos distintivos de una aproximación sociosemiótica a la comprensión de cualquier fenómeno social.

En ese horizonte, los capítulos que integran el libro *Subjetividades contemporáneas en las culturas mediatizadas: centro(s) y periferia(s) discursivas* recogen esa historia de reflexiones en torno a la producción social del sentido y sus tensiones. Estos análisis llevan la impronta de los intereses y preocupaciones que han sostenido nuestro trabajo a lo largo del tiempo –aún en contextos difíciles–, y comparten una perspectiva común que abrevia en las teorías de Eliseo Verón y Marc Angenot, al tiempo que retoman y articulan nociones de distintas tradiciones de los estudios del discurso y, en términos más amplios, de la crítica de la cultura contemporánea.

El alcance y la operacionalización de las dimensiones analíticas y conceptuales que tales enfoques convocan han sido resultado de múltiples procesos, fuertemente dialógicos, desarrollados en el marco de seminarios impulsados por el Área Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC) y, en particular, por el Programa Discurso Social, espacios donde se inscriben los investigadores –formados y en formación– del proyecto *En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad* (Secyt-UNC), cuyos trabajos son presentados en esta publicación.

Este volumen, tramado por voces y miradas diversas, tiene como antecedente inmediato el libro *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad*, publicado en el año 2020 en el contexto de esa experiencia singularísima que ha sido la pandemia. Retomando interrogantes planteados en esa última publicación colectiva, los textos que aquí compartimos –con el propósito de poner en circulación nuestras reflexiones y de abrir el espacio a una discusión ampliada a la comunidad– no solo exponen resultados producidos en el marco de un trabajo común, en el que cada uno de los investigadores, con sus particulares objetos, aporta a la construcción de una mirada plural sobre la configuración de las subjetividades en los medios e hipermedios, sino también intentan iluminar modos de funcionamiento de los dispositivos productores de marginalidad/marginalización en el marco de las estrategias que se despliegan en diferentes zonas de la discursividad contemporánea.

Para esa tarea, las nociones angenotianas de discurso social y hegemonía discursiva han sido clave en nuestras búsquedas. Esas categorías teórico-metodológicas nos permiten abordar la producción social del sentido desde una mirada global del funcionamiento y la interacción de los enunciados, más allá de sus géneros, que nos ha posibilitado identificar lógicas derivadas del sistema regulador global que organiza la totalidad significativa que caracteriza el momento sociohistórico actual, configurando un efecto de época. Lógicas que asumen como dominancias discursivas que se imponen por su aceptabilidad y legitimidad generalizada, bajo la forma de saberes, creencias, sentimientos o modos de representar el mundo que se presentan como naturales, indiscutibles, obturando o excluyendo a las periferias aquello que socava su centralidad. Esto es así porque el discurso social expone el resultado contingente de relaciones de fuerza entre los enunciados, lo que a su vez supone la existencia de mecanismos unificadores y reguladores que conforman una hegemonía discursiva dada –que es parte de una hegemonía cultural más amplia–, ligada a juegos de poder (del poder de los discursos y de los discursos del poder) que van a producir, con alcances diferenciales en cada coyuntura, inclusiones y exclusiones.

Entendemos, con Angenot, que el discurso social, además de ser el medio a través del cual se configura todo pensamiento y toda representación, produce y fija legitimidades tendientes a naturalizar los procesos sociales que son parte de la realidad que contribuye a crear,

y priva o restringe el acceso a la enunciación a quienes se ubican en las periferias discursivas. El discurso social, a través de la hegemonía que le da sus características distintivas en cada época histórica, expone esa división topológica de los discursos y de las subjetividades asociadas a ellos: al estructurar y jerarquizar enunciaciones y sujetos excluye las disidencias, y de ese modo, se marginan axiologías, temáticas y visiones de mundo, modos de ser y experimentar un espacio/tiempo —este que nos toca vivir— marcado por las múltiples consecuencias de las crecientes desigualdades.

Las enunciaciones que el juego de la hegemonía posiciona en las zonas periféricas del discurso social pueden caracterizarse como marginales/marginalizadas, sea por su ligazón a formas anacrónicas que aún perviven sin su brillo, o por ser emergentes cuya novedad aún no ha logrado reconocimiento, o por representar las diversas maneras que puede asumir la resistencia a lo instituido. Ese lugar es, sin embargo, siempre contingente, sujeto a complejas relaciones con aquello y aquellos que en cierto momento sociohistórico adquiere/n centralidad.

En este sentido, el análisis de las tensiones entre centro(s) y periferia(s) discursivas se propone explorar esas formas concretas que asumen en ciertas zonas discursivas de la comunicación mediática e hipermediática las enunciaciones que el discurso social produce, considerando al mismo tiempo su carácter móvil e histórico, resultante de los mecanismos y principios reguladores de la hegemonía y los agenciamientos de poder que operan en diferentes regiones de la sociedad en un momento dado: lo marginal es así una posición que se ocupa contingentemente en un campo relacional que depende tanto del juego de dominancias internas a esa zona discursiva como de la lógica regulatoria del discurso social en su conjunto. Estos planteos, inspirados en las formulaciones de Marc Angenot y Raymond Williams, surgen de la observación del campo discursivo estudiado por Sandra Savoini en el capítulo “¿Es el t/rap marginal? Dominancias y disidencias discursivas en audiovisuales de música urbana argentina”. A partir del análisis de las representaciones de los jóvenes que *a priori* son identificados como marginales en videoclips argentinos, se problematiza la noción de marginalidad para destacar su carácter relacional. Más allá del valor descriptivo que el análisis aporta a una zona de la producción cultural poco trabajada hasta el momento desde los estudios semióticos, creemos que la apuesta es resaltar, a partir del material empírico, el valor estratégico de ese

concepto, tanto teórica como metodológicamente, para situar y relativizar miradas —a veces demasiado rígidas y esencialistas— en torno a los procesos de dominación simbólica y sus resistencias, siempre performativos.

Por su parte, Baal Delupi en “Marginalidad y liminalidad en manifestaciones de activismo artístico” indaga las intervenciones del grupo ContraArte de la ciudad de Córdoba con el objetivo de identificar imaginarios y memorias puestas en juego en relación con distintos sujetos marginales. A partir de las *performances* del 24 de marzo y el 29 de mayo del 2019 analiza los centros y periferias que se representan discursivamente, desde el poder de la política tradicional institucional y las fuerzas armadas hasta aquellos que son perseguidos, asesinados u olvidados. En ese sentido, retomamos las palabras de Pampa Arán, quien en sus observaciones sobre el trabajo señala que este se puede leer como “un esbozo teórico y documental de un proyecto de investigación cuyo eje temático propone considerar las características de ciertas formas artísticas callejeras que operan como denuncia de situaciones socialmente injustas, por lo que sus representaciones adquieren una fuerte dimensión política”.

Ignacio Jairala en “¿Competimos por la corona? Reflexiones sobre programas argentinos de arte transformista en internet” aborda la visibilidad mediática del transformismo desde los *reality shows*, dotados de aceptabilidad en tanto entretenimiento y productos de consumo, con el objetivo de evidenciar la reconfiguración de nuevos márgenes en el marco de la hegemonía discursiva contemporánea. Destacamos junto a Ariel Gómez Ponce, el comentarista y primer lector del texto, que la propuesta desarrollada por el autor “es sumamente original y, en cierto modo, aborda un objeto audiovisual también original, que amerita una mirada situada dada su incidencia cada vez más marcada en la cultura *gay*”.

En “Marginalidad y audiovisualidad. Notas de poliortécica” de José Manuel Rodríguez Amieva, las nociones conceptuales se problematizan para pensar su potencia analítica. Según Mónica Mercado, comentarista del trabajo:

El concepto de marginalidad alude a la falta de integración de un sujeto o de un grupo social en las normas sociales comúnmente admitidas, a la escasa o nula participación en los beneficios y recursos sociales [...]. Si bien, es este punto de vista el más usual para referirse al problema de la marginalidad o marginalización, Rodríguez Amieva decide abordar la cuestión desde las

coordenadas espaciales donde se localiza. Un espacio difuso regido por la lógica del “margen”, y en tal sentido, es posible inferir que la marginalidad no puede ser total, su condición fronteriza hace que no sea radical ni permanente. Sin embargo, esto último parece desmentido por el análisis del amplio corpus de audiovisuales nacionales que escenifican la vida en las “villas miserias”, el retrato de los sujetos marginados responde a una mirada reificada.

Por su parte, y desde un enfoque que hace énfasis en el lenguaje audiovisual, Paula Robledo en “Infancias marginadas. Operaciones de subjetivación en audiovisuales argentinos” describe y analiza en una biopic, un largometraje ficcional, una serie televisiva y un documental las representaciones de sujetos doblemente excluidos: por ser niños y niñas, y por pertenecer a una clase social marginada. Su mirada se detiene en el tratamiento de la puesta en escena para caracterizar, desde ese emplazamiento, la configuración de las infancias en su relación con el territorio narrado. El fútbol, el delito, el barrio aparecen como elementos significativos para dar cuenta de lo que socialmente se construye como vidas que merecen ser representadas.

Los documentales no ficcionales, con su función testimonial, son el objeto de estudio de Claudia Grzincich, quien en “Del otro lado del río: márgenes, territorialidades e identidades en el documental argentino” explora los sentidos de *Abaucán*. Esta producción, rodada en una zona marginal del Gran Norte Argentino gracias a las políticas de fomento implementadas en su momento por el gobierno argentino, tematiza la relación entre los habitantes de una comunidad rural catamarqueña y el agua, haciendo foco en las relaciones de desigualdad en un marco histórico y político específico.

Andrés Mathe en el capítulo “La comunidad excluida: el pueblo mapuche en el discurso gubernamental” analiza las estrategias y sentidos puestos en juego en torno a las representaciones y los procesos de marginalización de la comunidad mapuche en el campo de la discursividad política. Dos ejes atraviesan su análisis de las estrategias discursivas del macrismo —a cargo en ese entonces del Poder Ejecutivo Nacional—, en el marco de los conflictos por el reclamo de tierras y las muertes de jóvenes por la represión: las operaciones destinadas a excluirlos de “lo nacional” y las operaciones tendientes a identificar al manifestante mapuche que demanda derechos con las organizaciones designadas como “terroristas”, asociadas a la violencia.

Finalmente, cerrando la publicación, Sebastián Gastaldi, en “Exclusiones e inclusiones desde el desacuerdo y la polémica. Disputa por el sentido de sujetos-norma”, reflexiona en torno a la configuración del sujeto “mujer” en nuestra hegemonía contemporánea a partir del análisis de editoriales televisivas. Desde la lógica del acuerdo/desacuerdo, y su dimensión polémica, evidencia la disputa entre enunciadores que se atribuyen la representación de los sujetos-norma y, en consecuencia, establecen y legitiman prácticas de menosprecio caracterizando así un vínculo entre incluidos y excluidos. Según la apreciación de su evaluadora, Jimena Castillo, la propuesta supone “un acceso a los repertorios televisivos actuales, a las particularidades vinculadas con los géneros televisivos, así como a los modos enunciativos privilegiados, como uno de los rasgos definitorios para la escena polémica”.

El recorrido por estos diferentes capítulos permite bosquejar algunas configuraciones de la subjetividad que se traman en los discursos de nuestra cultura, a partir de una mirada interdisciplinaria, con eje en la sociosemiótica, que se detiene en una multiplicidad de audiovisuales argentinos que circulan en las redes sociales y las plataformas digitales, en el cine y la televisión, y pertenecen a diferentes campos discursivos —como el arte, el entretenimiento, la política y la información—, con sus cruces y lógicas singulares, sobredeterminados, de forma concomitante, por la impronta de la hegemonía.

Para finalizar, agradecemos especialmente a los integrantes del Comité de Lectura. Sus observaciones y sugerencias enriquecieron las perspectivas y la escritura de todos los textos que integran este libro.

¿Es el t/rap marginal? Dominancias y disidencias discursivas en audiovisuales de música urbana argentina

Sandra Savoini

Introducción

Estas reflexiones procuran problematizar, por un lado, la noción de marginalidad desde un punto de vista sociosemiótico y, por otro lado, describir y tensionar las representaciones de los jóvenes que a priori son identificados como marginales en las producciones audiovisuales contemporáneas de música urbana argentina. En función de ese doble objetivo, retomamos desarrollos expuestos en otros trabajos que nos permiten configurar el campo conceptual desde el cual construimos la problemática (Savoini, 2020 y 2022) para luego caracterizar algunos de los rasgos propios del movimiento t/rap en nuestro país, deteniéndonos en particular en aquellas manifestaciones que se (auto)definen como disidentes con respecto a las tendencias dominantes en ese campo discursivo.

Con t/rap intentamos designar genéricamente una modalidad de la música urbana actual. Es una expresión sincrética que hemos construido para exponer una caracterización en tensión que sintetiza la nominación aplicada a estos géneros por parte de los propios artistas y de la prensa: en algunos casos, se identifican como raperos/as; en otros, como traperos/as¹.

¹ Cada uno de estos estilos tiene su propia historia ligada a espacios geográficos, sociales y culturales que se suelen entremezclar por las constantes remisiones y mixturas. Esta interdiscursividad (que va más allá de lo sonoro-musical) obstaculiza en muchos casos desambiguar su especificidad genérica y reservar una etiqueta unívoca para cada una de las diversas expresiones. Por esta razón, construimos la expresión t/rap para aunar bajo un significante las autoidentificaciones e identificaciones institucionales referidas a la producción musical de los artistas que son objeto de nuestro interés.

El corpus de materiales audiovisuales está conformado por videoclips de t/rap de circulación hipermediática. En este caso nos centramos en piezas difundidas a través de la plataforma YouTube que han sido producidos en el periodo 2018-2022 por artistas argentinos, sea porque sus trabajos cuentan con millones de visualizaciones (es decir, son los más vistos y se insertan cómodamente en el canon actual del campo)² tales como Duki, Trueno, Cazzu, María Becerra, Nicki Nicole, Paulo Londra, Emilia; sea por el lugar que la crítica especializada y los sistemas de consagración o distinción del mercado musical les adjudican mediante premios, participación en eventos consagradorios y notas periodísticas. Todos los artistas antes mencionados responden a estos criterios. A ese corpus sumamos, entre los muchos relevados, los clips de PAZ, Luanda y Urraka Negra MC, cuyo número de visualizaciones es comparativamente muy reducido, pero cuentan con un significativo reconocimiento en espacios socioculturales alternativos.

Según lo observado en la producción audiovisual, en función de ciertas regularidades discursivas, organizamos las manifestaciones de la música urbana en dos grandes series:

- La serie *mainstream*: inspirándonos en el modo de representación del cine clásico de Hollywood, que ha funcionado como un canon en el campo cinematográfico, aludimos con dicha expresión a un modelo de representación estética, narrativa y de expectación que en la actualidad es una tendencia dominante, muy ligada a las exigencias del mercado.
- La serie de las disidencias: tomamos un término presente en la propuesta angenotiana y empleado también por los propios artistas, para aludir a las enunciaciones que cuestionan la estética y la axiología dominante del campo. Alude a un t/rap que por sus temáticas y retóricas singulares se ubica más cerca de las periferias del discurso social.

Estas series dan cuenta esquemáticamente de la dinámica de un orden social, siempre histórico, donde las diferencias no valen todas lo mismo: algunas hoy están más cerca de lo aceptable y legitimado como sucede en la actualidad con el t/rap *mainstream*, mientras otras

² Otros cantantes que se asocian al t/rap son: Sara Hebe, La Joaqui, Nathy Peluso, Neo Pistea, Khea, Wos, Ca7riel, Dillon, YSY A, Lit Killah, solo para mencionar algunos de los más conocidos. También cabe nombrar al productor, DJ, compositor y creador audiovisual, Bizarrap, quien fue nominado en los premios Grammy Latinos (2021) en las categorías Mejor fusión/interpretación urbana, Mejor canción Rap/hip hop, Mejor artista nuevo y Mejor Productor.

cuentan con menor aceptación social, casi no se escuchan/ven, salvo en ciertos circuitos muy restringidos de fuerte carácter endogámico.

Cómo entender lo marginal

La semiosis (Verón, 1987), en tanto red discursiva, configura el mundo social. Si nos posicionamos en una zona de la producción semiótica contemporánea encontraremos isotopías recurrentes que atraviesan esa discursividad –más allá de las múltiples formas genéricas y tipológicas de superficie– así como otras que las cuestionan. Ese mapa de tendencias que organizan las producciones de sentido que caracterizan a una sociedad en un momento dado, desde una mirada totalizadora, puede ser leído con las conceptualizaciones propuestas por M. Angenot, fundamentalmente su noción de discurso social (Angenot, 2010, 1998), que nos permiten ubicar nuestras preocupaciones en torno a las figuraciones de lo marginal en el campo más amplio de la dinámica discursiva global.

Como anticipamos, el discurso social es un concepto que posibilita abordar la producción social del sentido a partir de la descripción y análisis de todo lo que enuncia y visibiliza, narra y argumenta, en una sociedad en una cierta época, pero con dicha noción Angenot también alude al sistema regulador global que organiza esa totalidad discursiva y da lugar a la producción concreta de los diversos enunciados lingüísticos, visuales o audiovisuales que, más allá de sus divisiones genéricas y tipológicas, generan un efecto epocal muy típico de esta hegemonía discursiva.

La hegemonía establece un orden, contingente y estratificado, efecto de las relaciones de fuerzas que marcan las interacciones discursivas, en el que se identifican regularidades –elementos recurrentes, cohesivos y cointeligibles, producto de diversos mecanismos de homogeneización– y también diferencias que responden a la presencia de lógicas disidentes que el funcionamiento homeostático de ese sistema regulador global intentará absorber.

La hegemonía, entre otras funciones, produce una división topológica de los discursos estructurando y jerarquizando campos, prácticas y enunciaciones, al tiempo que establece dominancias en función de un canon de aceptabilidad y legitimidad que implica operaciones

de exclusión/inclusión. Al respecto creemos, a partir de lo propuesto por Angenot (2010, 1998), que en esta división topológica que estructura el discurso argentino de estos últimos años el t/rap se ha desplazado de posiciones periféricas ocupadas allá por los 90, ligadas a visiones de mundo de grupos juveniles muy restringidos, a zonas centrales de la producción cultural actual. Esto no solo es observable en términos de su impacto en el número creciente de productores y consumidores con un alcance cada vez más amplio —trasciende las divisiones de clase y etarias—, sino también por constituirse en uno de los modos privilegiados de expresión de las axiologías y temáticas que movilizan hoy a jóvenes y adolescentes, gracias a las posibilidades, facilitadas por el acceso tecnológico, para la creación, fusión y mixtura de imágenes y sonoridades. Entonces, ¿el t/rap ya no podría definirse como marginal, a pesar de sus orígenes y de un presente aún marcado por la subalternidad? La respuesta a este interrogante dependerá de cómo caractericemos la marginalidad en el marco de las complejas relaciones que traman las tradiciones y las novedades; lo naturalizado y lo disruptivo; los gustos y las sensibilidades de época, así como también respecto a los criterios sociales que definen la figura del artista, de la obra estética y su funcionalidad en el mercado, el gran ordenador de las relaciones sociales.

Las enunciaciones, y sus sujetos, que la hegemonía posiciona en las zonas periféricas del discurso social son por definición marginales: podemos representar su lugar en la topografía global con la preposición *entre* para realzar su carácter topográfico en el juego de los discursos que pugnan por posicionarse en un lugar central para “acceder al monopolio de la representación del mundo” (Angenot, 2010). Es decir, estas enunciaciones marginales no están —como a veces pareciera— *afuera* de un determinado orden social, en tanto discursivo, puesto que resultan inteligibles. A pesar de su carácter disidente, en algunos o muchos aspectos, no escapan a la hegemonía global ni a las reglas específicas de cada zona del discurso social —que establecen grados de legitimidad—, también producidas por aquella.

A partir de las posibilidades abiertas por las conceptualizaciones antes presentadas, la marginalidad (en este caso, subjetividades racializadas, genereizadas, inscriptas en una clase) no podría ser analizada e interpretada, a priori, solo en función del tipo de predicados asignables a determinadas entidades que devienen así esencializadas, predicaciones que semantizan

la carencia de atributos valorados positivamente en función de un ideal regulatorio (cierta calidad de vida a partir del acceso a recursos económicos y simbólicos, por ejemplo), sin tener en cuenta las relaciones que estas entidades establecen con un otro en una zona discursiva dada y en la dinámica global de la discursividad de una época. En otras palabras, pertenecer a los sectores populares o ser joven o ser mujer o ser traper/a o rapero/a no configura por sí solo, siempre y en todo lugar, una enunciación marginal.

Desde nuestra perspectiva, entonces, proponemos abordar lo marginal tomando en cuenta las formas concretas y situadas que asumen en algunas zonas discursivas las enunciaciones que el discurso social produce, considerando al mismo tiempo su carácter móvil e histórico resultante de los mecanismos y principios reguladores de la hegemonía y los agenciamientos de poder que operan en diferentes regiones de la sociedad en un momento dado: lo marginal es una posición que se ocupa contingentemente en un campo relacional que depende del juego de dominancias internas al propio campo y de las vinculadas a la lógica del discurso social.

El discurso social de una época se organiza en sectores canónicos, reconocidos, centrales. En los márgenes, en la periferia de esos sectores de legitimidad dentro de un antagonismo explícito, se establecen “disidencias” [...]

La periferia del sistema discursivo está ocupada por toda clase de grupúsculos que oponen a los valores y a las ideas dominantes sus ciencias, su historiosofía, su hermenéutica social e incluso (al menos de manera embrionaria) su estética, grupos cuyo axioma fundamental es esgrimir esa ruptura radical de la que se enorgullecen (Angenot, 2010: 37).

Lo marginal, así, tomaría la forma de un dispositivo conceptual y metodológico que permitiría indagar las particulares configuraciones discursivas resultado de articulaciones de fuerzas tendientes a la segregación o disimilación con aquellas fuerzas cohesivas e integradoras que son propias de una zona o de un campo discursivo y de la discursividad social de la época. Un dispositivo que nos conduce a pensar esas configuraciones discursivas que conforman las subjetividades de modo relacional —en su vínculo diverso con lo otro—, anclado en un espacio y tiempo histórico, sin perder de vista el horizonte de la totalidad.

Con esa orientación, y en función de nuestro segundo objetivo, observamos las relaciones que se tejen entre centros y periferias discursivas al interior de una zona del discurso social argentino que, como señalamos anteriormente, ocupa un lugar de relevancia en la producción cultural de estos últimos años.

Rasgos de la poética y la estética del t/rap dominante

En la prensa especializada circula desde hace unos años el sintagma música urbana para designar expresiones artísticas locales ligadas a la industria del entretenimiento global. En ella se entrecruzan la cultura hip hop, el rap y el *freestyle*³, y su derivado el trap⁴, con el *reggaeton*, la cumbia y la música electrónica. Estas expresiones conforman un fenómeno social contemporáneo que trasciende el ámbito de la música para dar cuenta de los intereses y las apuestas sociales de las juventudes.

En este contexto, el t/rap, en su versión canónica, con su música y sus imágenes características presentes en diversas plataformas y redes del espacio hipermediático, es una suerte de ejecución disímil reproducida exponencialmente de una misma partitura, goza de “encanto” y tiene eficacia simbólica imponiendo, por reiteración incesante, un *ethos* —en el cual el cuerpo es una dimensión significante privilegiada— que se apoya en una retórica hiperbólica y en operaciones ligadas a procesos de desterritorialización/reterritorialización, entre las que se destacan las voces artificiosas así como pronunciaciones y un léxico transfronterizo:

En la calle me conocen como el hip-hop

³ Improvisar rimas rapeando, habitualmente en competencias multitudinarias llamadas batallas de gallos, a partir de tópicos propuestos por un jurado, encargado luego de elegir un ganador.

⁴ Se caracteriza por su hibridez a nivel musical, el uso de sintetizadores y la producción de una voz distorsionada por el *autotune* (que permite que cualquiera pueda cantar contando lo que vive). Es más importante la letra y la rima que la música. Su base rítmica, generalmente monótona, es producida por un DJ y sobre ella se rapea acomodando la voz a las pautas de la base (*flow*), generando respuestas corporales con movimientos típicos del torso, brazos y manos.

The hit, the real dance Crip
La cara de los jóvene' 'el país (dance Crip)
Es el turro más pegado, what the fuck is this? (What the fuck is this?)
Sé tu número 'e condado
En la calle me conocen como el hip-hop
The hit, the real dance Crip (Dance Crip)
Oh, no, no, no, no, no, babe [...]
(Trueno, "Dance Creep", 2021)

.....

Ella se enfoca en pichar y estar chilling
Así q mami estamo redi pal pari
Pero eh hh no toque mi naik
eh hh no toque mi naik
Si no va a fumar entonces pasa el phili
Ella vino a perrear pa la disco tranquili
Te puede costear pero no se va con trilis [...]
(Nicki Nicole y Lunay, "No toque mi Naik", 2021).

Tanto el registro lingüístico informal y la presencia marcada de variaciones diafásicas (jergas de grupo con función cohesiva) y diatópicas (el uso de una suerte de *spanglish* con cierto acento centroamericano), como el vestuario y los movimientos que remiten a la cultura hip hop y el adorno corporal, para citar solo algunas dimensiones, son objeto de operaciones ligadas a procesos de desterritorialización: abundan las puestas en escena despojadas o su contracara, los espacios saturados del barrio popular que, en muchos casos, pueden remitir a cualquier sitio de ciudades empobrecidas; y reterritorialización en clave latina, tal como en estos discursos audiovisuales se construye lo latino: una resultante de procesos de hibridación y mestizaje visibilizada tanto en los espacios sociales mostrados como en los espacios sonoros y en los propios cuerpos representados⁵.

⁵ Además del léxico y la sonoridad lingüística, este imaginario se nutre de representaciones visuales y audiovisuales de alcance global, referidas a personajes y ambientes de los sectores pobres de EEUU, habitados fundamentalmente

En nuestro país muchos de estos músicos comenzaron a rapear en las plazas de los barrios y/o haciendo producciones caseras para difundir en plataformas, además de participar en las competencias institucionalizadas de *freestyle* que les dieron fama.

El t/rap permite hacer música a muchos que no son músicos/as, retratando una cotidianidad vivida especialmente por los jóvenes de los sectores populares urbanos. “El género urbano está ahí, es popular y llega a todos”, afirma Facu Ballve, director de la productora audiovisual Anestesia, en una entrevista publicada en el diario *Página 12* (Barveris, 2020).

A diferencia de lo que ocurre en otros géneros, es muy importante la participación de las mujeres⁶ en un rol protagónico, ocupando espacios tradicionalmente masculinos⁷. Sus discursos son contemporáneos a la expansión del feminismo en jóvenes y adolescentes en esta última década (funciona como una de sus condiciones de producción) y da cuenta de la pregnancia de ciertas formulaciones del movimiento de mujeres y de los colectivos LGBTIQ+ en este presente.

Su traje luce salvaje se le nota que rompe corazón
faldita corta y tatuaje que rompe esquina rompe callejón
io, prefiere pedir perdón
io, antes que decir que no
io, te lleva a la perdición
Mari, para que sepan que las pibas ya no lloramos por la night
(Estríbillo)
Ella va de caza, es su instinto animal
nadie la rechaza, siempre la más codicia’

por población negra o de origen latinoamericano. Allí se gestó la cultura callejera del hip hop, que permea la discursividad analizada. Esto se observa, entre otros, en Duki (2022) y Londra (2022).

⁶ Los casos aquí tomados son paradigmáticos del fenómeno argentino actual: Nicki Nicole, María Becerra, Cassu y Emilia. Ver Emilia (2022) y Cassu y Ariel Gómez (2021) en los que se recuperan estereotipos femeninos para tensionarlos y reconfigurarlos.

⁷ Esto es afirmado por la cobertura periodística del fenómeno. Ver, por ejemplo, la nota de López (2021) en la revista *Vogue* mexicana sobre algunas de las artistas argentinas.

si quiere ella lo baja downtown
pa' arriba pa' abajo y de lao' [...] (María Becerra y Cazzu, "Animal", 2021).

Los materiales circulan, fundamentalmente, vía redes sociales o por *streaming*, fenómeno propiciado por esa suerte de democratización tecnológica producida en el país durante la última década, que permitió mayor facilidad de acceso a los medios para la producción y difusión musical y audiovisual.

El t/rap argentino se ha constituido en el último lustro en un movimiento cultural y económico potente. Su influencia e impacto en el público se mide fundamentalmente en términos del número de reproducciones de las canciones en Spotify o Youtube, por ejemplo. Algunos han ingresado —luego de alcanzar éxito en las redes o en las plataformas— al mundo de las grandes discográficas y al (re)conocimiento de la prensa especializada y generalista, al tiempo que su música y sus imágenes se expanden hacia diferentes esferas (megafestivales de rock o pop, lugares bailables, radio, programas de tv, publicidades).

En los videos, las canciones están indisolublemente unidas a la puesta en escena, de allí la importancia de lo audiovisual en sus producciones: establecen un diálogo implícito o explícito con ese otro con el que se confronta en gestos autoafirmativos. Esta dimensión interpelativa y polémica, además de la rima y el ritmo particular, es estructural en este género de la música urbana, sobre todo en aquellos que vienen del *freestyle*.

[...] se me ofenden si ven que el disco vende
Con suerte y sin un duende, fumando un par de verde' (eh-eh)
Como un cohete, montao en un Corvette
Si me cruza', correte, como el Duko no le meten
Culos tengo un montón, krippy tengo un montón
Bala' tengo un montón
Todos saben que somo' del callejón
Que salimo' enmascarao', te sacamo' el pistolón, well, well
[...]
Y se me ofenden si to lo que hago vende

Yo sé que no lo entienden, siéntense y observen (yeah)
En mi equipo somos mucho' y todo' tenemo' billete' [...] (Duki, De La Ghetto, Quevedo,
“Si quieren frontear”, 2022).

Estas producciones no se caracterizan en general por la experimentación en el uso de los recursos audiovisuales. El foco está siempre centrado en la figura del artista, mostrándolo o mostrando el espacio donde se desarrolla la historia a narrar a través de la coreografía desde puntos de vista que se distinguen por la movilidad de la mirada y su descentramiento, típico del género videoclip en el que se canta al tiempo que se baila.

La puesta en escena audiovisual en el t/rap *mainstream* exagera la presencia de objetos de lujo en muchos de los clips: los detalles de las joyas que visten los cuerpos y la ostentación de autos o motos, contrastan muchas veces con el paisaje urbano empobrecido o los no-lugares despojados que muestran las imágenes. Los sujetos, habitualmente en movimiento, son seguidos por una cámara inquieta —se usan distintos tipos de planos—, para mostrar ese mundo desde una enunciación que Casetti y Di Chio (1991) denominan objetiva irreal, por apelar a frecuentes picados o contrapicados. Mediante estos recursos, estos sujetos advienen a la escena y se convierten en el centro focal de la mirada y la acción, exhibiendo cuerpos marcados por tatuajes, ropas de marca reconocidas; así como peinados, movimientos, acciones e incluso decorados que evocan la estética de filmes que retratan los suburbios o barriadas en decadencia de las ciudades estadounidenses, como la película *8 mile* —*Calle de las ilusiones* fue el título en español— (Hanson, 2002), protagonizada por el rapero Eminem, entre tantos otros con los que estos videoclips mantienen vínculos intertextuales e interdiscursivos.

Si bien hay singularidades en las diferentes propuestas de esta música urbana referidas a los espacios en los que se desenvuelven los cuerpos en la pantalla, hay una tendencia a semantizarlos afectivamente: en particular en los t/raperos que asumen un lugar de enunciación que se ancla a las experiencias de los sectores empobrecidos, estos espacios se localizan en el ámbito cercano del barrio con sus calles y lugares emblemáticos, y sus habitantes típicos —los amigos, la familia—⁸.

⁸ Por ejemplo, Trueno, “Dance creep” (2021).

Las resistencias de la Argentina oscura

La música urbana se configura como un espacio diverso donde conviven expresiones ligadas a la satisfacción de la demanda del mercado con alcance global con expresiones que se identifican con la tematización de problemáticas de colectivos marginalizados en el país⁹.

Si la música urbana se ha asociado a lo marginal en relación al canon de la cultura artística argentina (donde hay trayectorias legitimadas ligadas al esfuerzo y el talento, un campo con sus reglas de ingreso y reconocimiento y sus instituciones de consagración), pero también con respecto a las temáticas que aborda, a los espacios que visibiliza así como a las prácticas y sujetos que pone en escena que suelen identificarse como “marginales” respecto al sujeto-norma, estas producciones otras, enmarcadas también en ese mismo campo, se ubican topográficamente en sus periferias discursivas: el t/rap *mainstream* y sus lógicas de producción/consumo así como sus estéticas homogeneizantes constituyen el canon contra el cual fundan su identidad los y las artistas de ese otro t/rap, además de constituirse en el lugar de resistencia a diversas prácticas históricas de invisibilización que permean la discursividad social argentina, como aquellas ligadas al racismo y la xenofobia.

El mito de un país blanco ha sido, y continúa siendo, una línea de sentido del discurso social argentino y, como tal, ha cumplido una función central en el proyecto de construcción de la nación fundado en la matriz civilizatoria occidental que identifica la idea de progreso con lo europeo y el atraso con las poblaciones originarias, africanas y criollas o mestizas presentes en el territorio. Civilización y barbarie, he ahí la adyunción planteada por el pensamiento sarmientino y de la generación del 80 que describe una experiencia societal y un deseo (aniquilador) que toma la forma de la disyunción: o la civilización o la barbarie, que aún continúa operando en los imaginarios locales. Y pervive en las interacciones cotidianas bajo la forma de la estigmatización y la violencia racializada y xenofóbica. El t/rap, con todos sus matices, es hoy uno de los efectos de esa biopolítica.

⁹ Tal es el caso de Urraka Negra MC con “Las ancestras” (2021); así como también Luanda y su simple “Miraste al costado” (2019), o los temas de su álbum *Resreito*: “Paquí no” (2021), “De acá” (2021), “Trapin” (2021); y también PAZ con “El santa” (2021) y el álbum *Patagonia Emergente* (2018) o PAZ-Colombo Club, “MDB” (2021), que integran, sin agotarlo, el corpus explorado.

La particularidad que asume el discurso racista en nuestro país —entendiendo por tal, a representaciones que atribuyen características morales, intelectuales o de conductas negativas a personas por sus rasgos étnicos— es su negación: “no hay racismo”, se dice. Argentina, argumentan, sería el resultado de la confluencia de la diversidad, “un crisol de razas” (fórmula que cristaliza ese imaginario), donde se destaca la mezcla resultante de las políticas migratorias implementadas desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX que buscaban atraer especialmente a europeos “blancos” (“los argentinos bajamos de los barcos”, diría el presidente Fernández, reproduciendo el clisé ligado a esa visión de mundo). Sin embargo, lo que este discurso doxológico suele omitir, entre tantas cosas, es que uno de los resultados de esas políticas fue el desplazamiento de “lo no blanco” hacia las periferias de los espacios territoriales geográficos y sociales. El proceso de homogeneización cultural, impulsado por el Estado a través de diversas estrategias educativas y la imposición y normalización lingüística, entre otras, ha subsumido la diversidad étnica y negado o minimizado la presencia de la población negra y de los pueblos originarios, relegándolos a lo exótico¹⁰, con un sentido negativo. Esta invisibilización o marginalización histórica es rapeada particularmente por artistas mapuches y afroargentinos, incorporando no solo estas temáticas sino también imágenes y sobre todo sonoridades que, si bien se insertan en el género, resultan incómodas por sus contenidos fuertemente reivindicativos y por su ejecución vocal disonante.

Los discursos de Luanda —quien en su Instagram @luandafro.ar se autodefine como “musicx y mc, afroargentinx, así que ni preguntes. acá hacemos afrotrvp, consciente y antirracista”—, Urraka Negra MC —identificada en las redes como “rapera mapuche y feminista antirracista”—, pero también de PAZ —“Rapera y cantante trans no binaria de origen patagónica mapuche”, según la presentación en su canal de YouTube—, construyen identidades que revelan procesos de hibridación diferenciales con respecto a la serie *mainstream* y, en particular, se rebelan frente a los mitos fundantes de la argentinidad.

La estrategia micropolítica de afirmación identitaria se manifiesta a través de numerosas

¹⁰ Según la Real Academia Española (2022) exótico viene del latín *exotĭcus*, y este del griego ἑξωτικός *exōtikós*, der. de ἔξω *éxō* ‘afuera’. 1. adj. Extranjero o procedente de un país o lugar lejanos y percibidos como muy distintos del propio. 2. adj. Extraño, chocante, extravagante.

operaciones entre las que se destacan una presentación de sí y de sus producciones musicales y audiovisuales fuertemente politizadas en relación a: la sexualidad –un tópico que atraviesa fuertemente el trabajo de PAZ, Luanda y el de numerosas cantantes de la música urbana–; la mixtura/yuxtaposición de signos de tradiciones culturales diversas –ostensible en el sincretismo que ofrece la imagen de Urraka negra MC, por ejemplo, donde se fusiona el vestuario relajado del hip hop con el uso de platería típica de la mujer mapuche: aros o chaguay y un cintillo en la cabeza o trarilonco, y también en el álbum *Patagonia emergente* de PAZ, quien rapea en español, portugués y mapungundún ligados a su identidad–; y el ejercicio de una memoria histórica que reivindica los orígenes culturales y raciales.

Las letras y las imágenes mostradas en los clips de estas artistas rompen con los estereotipos normativos de los cuerpos canónicamente representados en las industrias culturales y confrontan con esos modos de representación. Por caso, en una nota de la revista *Cosecha Roja*, PAZ se define de una manera que es consistente con la posición enunciativa y la retórica que marca su producción artística:

Soy una persona trans-marica que nació en un barrio periférico de Allen en Río Negro. A los doce años [...] descubrí que mis descendencias eran mapuche [...] Todo el mundo me decía que el canto no era lo mío, que mi voz no podía ser escuchada. Como pasa con muchas identidades disidentes, nuestras voces no pueden ser escuchadas, no son voces para hablar, para decir, para cantar.

[...] El arte me salvó en un pueblo de 35 mil habitantes donde las voces disidentes siempre eran silenciadas. Donde no tenía una referencia que se emparente a mi subjetividad. El único lugar que tenían las maricas y las travestis-trans: la ruta 22. La única vida posible: marginalidad [...]. (Rojas, 2018).

En Luanda, por su parte, la negritud resulta un tópico distintivo en relación al canon que el propio campo construye. Sus letras y su música hacen foco en la exposición y reafirmación de las raíces afro de la cultura argentina, valorizando los cuerpos negros como parte de esa identidad racializada.

[...] nos suprimen de la historia y no es casual
lxs vendieron blanqueador en polvo y compraron sin titubear
se metieron en nuestra cabeza
nos hicieron creer que no
que lo de la razón no era para nois
mejor se lo dejamos a ellxs
porque nosotrxs ladrón
todo lo que no
nosotrxs adictxs, cantando, bailando
nos sale mejor (Luanda, “De aká”, 2021a).

La negritud, entonces, es un rasgo que se retoma para construir identidad a través de la fuerte diferenciación con una alteridad blanca con la que se polemiza, exponiendo los estereotipos racistas presentes en nuestra cultura. Entre los signos que se valorizan aparece el pelo, un elemento central en los procesos de configuración identitaria y un marcador diferencial del efecto biopolítico que ha actuado sobre los cuerpos racializándolos. Es signo de pertenencia a un colectivo, de resistencia a la historia de violencias que aún perviven y a las imposiciones sociales de la argentinidad blanca, con sus modelos estéticos que jerarquizan y dividen axiológicamente el mundo social en función de los atributos físicos de las personas, que trasantan en atributos morales y su consiguiente construcción subjetivante.

[...] yo también quise tener flequillo (y lo tuve)
pelo largo liso (ua) que llegue hasta el piso (ua)
revolearlo (qué) (que qué)
que se alborote contra el viento
me exigía pensar en su momento (na)
que por ser negras negrxs)
lo bonito no es nuestro (no, no) (Luanda, “NPL ft Shirlene”, 2021b).

En los clips de Luanda en particular –pero es una operación presente en todos estos discursos– se retoman rasgos de la discursividad política –en tanto tipo/género asociado a la dis-

puta por el poder—: se construye un enunciador inclusivo respecto a un destinatario que forma parte del colectivo, al tiempo que excluye y confronta con un contradestinatario figurativizado, en las letras y las imágenes, como un oponente (el Estado, los blancos y las personas cisgénero, entre otros). Esta alteridad blanca y sus aparatos institucionales es la que definió el lugar en la sociedad de las personas con pieles oscuras (incluyendo así a los pueblos originarios, por ejemplo) como colectivo marginalizado.

A nuestrxs ancestrxs lxs trajeron para trabajar gratis
pero te olvidás
después falás
que todxs somos iguales
ja ja
no empatizás y charlás tanta pavada
'que el color blanco no te identifica, que en américa no existe más'
(MENTIRA) si te das vuelta a mirar (MENTIRA) y me señalás
diciendo que no soy de acá
me discriminás ¿sabías? (-tus abuelxs llegaron en barco, martín) [...] (Luanda, "De acá",
2021a).

Esta identidad que se construye en oposición al blanco en el espacio social amplio, como señalamos antes, se define también por su confrontación dentro del propio campo de la música urbana al denunciar a quienes retoman los signos identitarios de la cultura afro sin pertenecer a ella:

[...] me hago rastas, quedo piola (puajjj)
—salí de acá (martín)
(—no, no tenés un negro adentro, no me importa) no entendiste
—no entendiste que no da lo mismo que las lleves vos que sos cuul a que la lleve yo?
Me para la policía Martín — (Salí de acá)
ah
son todos blancxs y se tratan de niggas?

todxs son blancxs porque así, así es la argentina (naa)
son todos blancxs y se tratan de nigga [...] (Luanda, “De aká”, 2021a).

En Argentina “ser negro” es una identidad peyorativa y estigmatizante que se adjudica en función de un dispositivo que articula ciertos rasgos fisionómicos con definiciones de clase y cualidades morales negativas. Opera así habitualmente una equivalencia de tipo eugenésica entre fisonomía y moralidad que actúa como mecanismo organizador del espacio social y las subjetividades. Entonces, en el marco más amplio de una lucha por la visibilidad de la población “oscura”, este t/rap trabaja para mostrar y desmontar esa lógica, al tiempo que articula su demanda con otras presentes en el discurso social actual: reconocimientos de derechos y libertades en igualdad, a partir de la construcción de colectivos que interpelan al Estado y a la sociedad para lograr transformaciones, en general apartidarios.

En esa línea, asumiendo la voz de los pueblos originarios y los feminismos, otra rapera, Urraka Negra MC, construye una enunciación de denuncia al *ethos* “winca” (blanco) y, con modalidad pedagógica, el clip justifica en su paratexto las locaciones elegidas para su filmación y explicita la temática que aborda en sus canciones:

Filmado en futa warria Buenos Aires, en las zonas de Retiro y alrededores, como así también en la costa del futa leufú nominado “Río de la Plata” por el invasor. Lxs sobrevivientes del genocidio que significó la “Campaña al desierto” fueron arrancadx de sus territorios y traídxs como botín de guerra a la ciudad, precisamente a la zona de Retiro. Allí funcionó el primer hotel de los inmigrantes, lugar que fue utilizado como lugar de detención y distribución de mujeres e infancias mapuche para servidumbre en las casas de las familias “civilizadas” aristocráticas. Desde aquí partieron quienes fueron llevadx al campo de concentración de la isla Martín García, nefasto lugar en donde luego de ser obligadx a realizar trabajos forzados, en su gran mayoría morían en condiciones paupérrimas por estar expuestxs intencionalmente a enfermedades contagiosas. También desde Retiro distribuyeron a quienes eran destinadx a convertirse en mano de obra esclava en ingenios azucareros, en la construcción de líneas férreas y en estancias y haciendas de terratenientes usurpadores, etc. Los territorios de la oscura ciudad de Buenos Aires tienen memoria de genocidio e impunidad. Levantamos la voz con conciencia de nuestros pasos porque sabemos lo que pasó. Retiro todavía es zona de violencia y desigual-

dad pero crecen pu pewen fuertes y altos recordando nuestras raíces antiguas y ancestrales que el cemento no pudo detener o tapar. Mañun tuaiñ kuifike kuzekeñuke Mañun tuaiñ kui-fike futakechao Mañun tuaiñ levfú mañun tuaiñ ngen ko Amulepe taiñ folil newen WEWAIÑ MARICHIWEU (Urraka Negra MC, “Las ancestras”, 2021).

En “Kumelén”, así como en otros videos del álbum *Patagonia emergente* –premio Fondo Nacional de las Artes 2018–, se actualizan tópicos similares a los presentes en los clips de Urraka Negra MC y también de Luanda: el reclamo por la violencia sufrida y la recuperación de la lengua originaria, los instrumentos musicales y otros signos de las culturas dominadas:

Y aquí vengo aquí vengo mostrar satisfacción
De tener una postura contra esta represión.
Newen, Newen, Newen [...]
Kumelen, Kumelen
Que se puede hacer cuando el enemigo
Llega encapuchado
Y en una mano
Tiene, tiene, tiene, tiene.
Que se puede hacer cuando el enemigo
Llega encapuchado
Y en una mano ya tiene el mandato
Y en la otra mano
Tengo como resistir
No preciso de sus leyes para poder existir
[...] No necesito de tu aprobación
Si me llaman terrorista
Por cantar una canción.
ya tiene el mandato
Y en la otra mano
Tiene, tiene, tiene, tiene
El arma del Estado (PAZ, “Kumelén”, 2018).

En los clips de esta rapera se hace foco en una identidad configurada por múltiples dimensiones, no solo las ligadas a los orígenes culturales patagónicos, sino fundamentalmente las referidas a la clase y al género que dan forma a las vivencias en las barriadas populares urbanas: “Del barrio del que vengo yo / la marica se respeta / y quien se hace el machito / lo sacamo a metralleta” (PAZ, “MDB”, 2021).

Las sonoridades de la percusión y la musicalidad de las palabras en sus diversas lenguas y variedades, así como las imágenes de los cuerpos y sus interacciones funcionan descriptivamente y tienden a generar un efecto documentalizante, al tiempo que simbolizan la identidad que se construye. Esto es un eje de la propuesta estética de Luanda, pero también está presente en los clips de PAZ y Urraka Negra MC.

Resulta característico de este otro t/rap el trabajo con la temporalidad, una temporalidad de largo alcance: nos encontramos aquí con letras e imágenes —como las fotos de esclavos del Archivo General de la Nación que aparecen en el clip de Luanda “De acá”, con función autenticante— que inscriben el presente en una historia *pathémica*, de sojuzgamiento y resistencia, que es constantemente evocada bajo la forma de una memoria colectiva que remite a lo ancestral y a las raíces, ideologemas que atraviesan todas estas producciones para fundar su verdad.

[...] Newen, Newen
Mi fuerza motivadora
Me tiran con sus armas
Y no matan mi memoria.
Yo no soy ese tipo de persona que olvida sus raíces
Solo para estar de moda.
Y no pretendo
Cambiar mis ideales
Agradezco de esa fuerza
Que me dan mis ancestrales [...] (PAZ, “Kumelén”, 2018).

Esa construcción de la memoria, en tanto viva, conlleva también —como ya vimos— el empleo de una lengua de mestizaje: se emplea una variedad lingüística no estándar del caste-

llano rioplatense en su registro informal, matizado por términos de jergas juveniles ligados a la cultura hip hop, marcas lingüísticas propias de los usos de los sectores populares, junto con el empleo del lenguaje inclusivo y palabras o frases de otras lenguas como el mapudungun (pueblo mapuche) o el portugués y sus jergas. El trabajo con la lengua asume una forma estratégica que politiza las representaciones en consonancia con la búsqueda de reconocimiento y configuración de una comunidad con una identidad definida en función de la exaltación de la diferencia.

Todas estas artistas no están simplemente positivando un modo de experimentar el mundo, gesto más bien típico del t/rap *mainstream*. Ellas construyen fuertes interpelaciones y demandas para lograr visibilidad y reconocimiento social, en tanto parte de un colectivo oprimido/violentado (Butler y Fraser, 2000; Butler, 2010). En ese marco, es distintiva la recuperación de axiomáticas de otros discursos, particularmente los del movimiento feminista y LGBTIQ+.

Sin embargo, más allá de las distancias entre unas propuestas artísticas y otras, entre clips de la serie *mainstream* y los de la serie de las disidencias, hay una apuesta por la configuración de comunidad (modulada con diferente alcance y matices) tanto en el t/rap dominante como en ese t/rap producido por aquellas cuya obra en general circula por espacios marginales a la industria musical.

En síntesis

Muchos de los y las jóvenes artistas de la música urbana encarnan, junto con los llamados *influencers* de las redes, ese sueño de muchos de alcanzar éxito y dinero en sus propios términos, aunque también, en otros casos, es una herramienta de creación y expresión de demandas de colectivos o movimientos de diferente alcance, visibilizando prácticas ligadas a estilos y expectativas que tradicionalmente están reservadas a sectores sociales estigmatizados.

El t/rap da lugar a diversas expresiones identitarias que explicitan el lugar social que las configura y las axiologías diversas que coexisten en el discurso social argentino: en relación al género y la orientación sexual, por ejemplo, en algunos casos se retoma una tópica ya aceptable

(la igualdad, para mencionar uno típico), mientras que en otros perviven anacronismos (las mujeres como objetos de posesión del hombre, sobre todo en los clips con influencias marcadas del *reggaeton* y la cumbia) o aparecen emergentes epocales que dan cuenta de las transformaciones ligadas a roles sociales (como las mujeres asumiendo lugares que antes solo ocupaban los varones) u otros de carácter más novedoso que gozan de legitimidad en algunos espacios sociales (la tematización del deseo no heteronormado, las corporalidades diversas, por ejemplo, más típico de las expresiones ligadas a los activismos). En relación a la clase, en algunos casos, el lugar de enunciación se configura desde una perspectiva que se identifica con los sectores populares urbanos; en otros casos, esa modalización es mitigada o no tematizada o se configura en función del uso simbólico de objetos suntuarios.

Asimismo, hay clips que de forma explícita introducen una dimensión de crítica social ligada a las demandas de diversos colectivos (feminismos, afro, pueblos originarios, movimientos LGBTQ+). Este último rasgo es estructural a su propuesta artística y se traduce en la tematización de la denuncia de las violencias de un otro con el que se polemiza y/o a quien se instruye. En este último caso, la enunciación asume una modalidad pedagógica —un enunciador poseedor de saberes y experiencias que expresa una verdad; un destinatario excluido de ese colectivo—, como ocurre con algunos trabajos de Luanda o de Urraka Negra MC.

El t/rap de las disidencias, el que se ubica en las periferias, se organiza en torno a una enunciación autorreflexiva, que se explicita a partir de la primera persona, del singular o del plural, en el marco de una estrategia en la que la subjetividad individual se inscribe en una historia de discriminación, sufrimiento y violencia, pero también de resistencia y lucha, que es socialmente compartida con otros que forman parte de esa comunidad. Pone en cuestión un orden con sus normas, en especial las raciales y de género, y politiza los territorios (el cuerpo, el barrio, la ciudad, la nación, la tierra misma y su uso) para develar la histórica invisibilización de la heterogeneidad y la imposición de ciertas visiones de mundo eurocéntricas en la construcción simbólica de la Argentina, cuyo correlato es la marginalización de la otredad.

Como mencionamos en apartados anteriores, este otro t/rap busca desacralizar fetiches (al tiempo que instala nuevos, como el pelo afro, por ejemplo) y cuestiona presupuestos (el mito de la Argentina blanca y culturalmente homogénea; el binarismo de género, la hetero-

norma y el patriarcado; los cánones de belleza europeos), mientras tematiza y con ello hace visibles y enunciables tópicos tabú aún hoy en muchos sectores sociales: la heterogeneidad cultural argentina; el racismo, la xenofobia, la homofobia y aporofobia; la diversidad corporal, del goce y el deseo; la matriz civilizatoria occidental y capitalista impuesta a sangre y fuego.

En virtud de lo expuesto, observamos que mientras más alejados del canon se posicionan los sujetos, sus decires y sus imágenes, mientras más “afuera” se perciben del sistema social, más requieren afianzarse en gestos de autoafirmación identitaria para crear comunidad de iguales, gestos que incluyen también la confrontación con oponentes que encarnan antivalores; en ese marco, la inclusión de narraciones de historias de vida, de fragmentos de la cotidianeidad de la “gente común” y la explicitación de demandas que toman la forma de la crítica o la denuncia son operaciones recurrentes sobre todo en ese otro t/rap que cuestiona las estéticas y retóricas del t/rap inserto en la lógica de la industria del entretenimiento dominante hoy.

El t/rap es el espacio en el que se muestran nuevas sensibilidades epocales y modos de situar(se) en el mundo por parte de las juventudes urbanas, con acceso tecnológico que habilita espacios de producción y distribución, caracterizado por sus relaciones intertextuales e interdiscursivas, ligados al propio campo de la música, a la industria cultural y a ciertos tópicos del feminismo y de otros movimientos sociales. Es producto de un régimen discursivo que adquiere formas específicas según las lógicas que lo configuran y las relaciones que se actualizan, y en ese devenir configura subjetividades que se territorializan diferencialmente.

Bibliografía

Angenot, Marc (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barveris, Juan (2020, 22 de septiembre). “Facu Ballve: «El género urbano te da libertad y les llega a todos»”. *Suplemento No*, diario *Página 12*. [En línea] <https://www.pagina12.com.ar/>

- 293858-facu-ballve-el-genero-urbano-te-da-libertad-y-les-llega- a- to?ampOptimiza=1 [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith; Athanasiou, Athena (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores.
- Butler, Judith; Fraser, Nancy (2000). *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo*. Madrid: New Left Review en español - Traficante de sueños.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- López, Julyssa (2021, 13 de marzo). “3 cantantes de Argentina que desafían los estereotipos de género”. *Revista Vogue México*. [En línea] <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/cantantes-argentinas-nicki-nicole-cazzu-luanda> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Real Academia Española (2022). “Exótico”. [En línea] <https://dle.rae.es/exótico> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Rojas, Ulises (2018, 27 de diciembre). “El rap de Paz: justicia trans mapuche”. *Revista Cosecha Roja*. [En línea] <https://www.cosecharoja.org/el-rap-de-paz-justicia-trans-mapuche/> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Savoini, Sandra (2022). “Los cuerpos del t/rap. Las plataformas como territorios de visibilización de lo marginal”. Versión para publicar de la ponencia “Mitologías blancas, resistencias negras. Lxs cuerpxs del t/rap en las redes y la visibilización de colectivos marginalizados” presentada en el Simposio Internacional de Semiótica *Rostrotopías. Mitos, nostalgias, y obsesiones del rostro en el metaverso digital*, Buenos Aires, 17 y 18 de marzo de 2022.
- Savoini, Sandra (dir.); Gastaldi, Sebastián; Rodríguez Amieva, José; Casali, Carolina; Delupi, Baal; Puccini, Luciana (2020). *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.

Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Corpus

- Cazzu y Ariel Gómez (2021). “Turra” [Archivo de video]. <https://youtu.be/R6ngqlnwY5s> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Duki, De La Ghetto, Quevedo (2022). “Si quieren frontear” [Archivo de video]. <https://youtu.be/hsw8e1n1w4A> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Emilia (2022). “Cuatro veinte” [Archivo de video]. <https://youtu.be/SG3dSWd5t6c> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Hanson, C. (director) (2002). *8 mile* [película]. Estados Unidos. <https://www.netflix.com/ar/title/60024922> [Consulta: 1 de junio de 2022].
- Luanda (2019). “Miraste al costado” [Archivo de video]. <https://youtu.be/Ti48Wr7fhsc> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Luanda (2021a). “De acá” [Archivo de video]. <https://youtu.be/D1XnKh3DwwI> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Luanda (2021b). “NPL ft Shirlene” [Archivo de video]. <https://youtu.be/HxL8xQeg84M> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Luanda (2021c). “Paqui no” [Archivo de video]. <https://youtu.be/BfT0zvRCITU> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Luanda (2021d). “Trapin” [Archivo de video]. <https://youtu.be/P0tJT2zLC48> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- María Becerra y Cazzu (2021). “Animal” [Archivo de video]. <https://youtu.be/Uw0FZRTnPLc> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Nicki Nicole y Lunay (2021). “No toque mi naik” [Archivo de video]. <https://youtu.be/S8DxMEF90W4> [Consulta: 30 de junio de 2022].

- PAZ (2018). “Kümelen” [Archivo de video]. https://youtu.be/A7II-mxhv_k [Consulta: 30 de junio de 2022].
- PAZ (2021). “El santa” [Archivo de video]. <https://youtu.be/ZaNZRFh5wg4> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- PAZ - Coloco Club (2021). “MDB” [Archivo de video]. https://youtu.be/4-cl0u7vY_4 [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Paulo Londra (2022). “Chance” [Archivo de video]. <https://youtu.be/ZJ4Qp1ietPc> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Trueno (2021). “Dance creep” [Archivo de video]. <https://youtu.be/JWRI7ezTF2k> [Consulta: 30 de junio de 2022].
- Urraka Negra MC (2021). “Las ancestras” [Archivo de video]. <https://youtu.be/iw3JqSjxus0> [Consulta: 30 de junio de 2022].

Marginalidad y liminalidad en manifestaciones de activismo artístico

Baal Delupi

Introducción

En Argentina, a lo largo del tiempo, no son pocos los grupos identificados con el nombre de “activismo creativo”, “artivismo” o “activismo artístico”. Podríamos comenzar por rastrear algunos de ellos en las vanguardias de los 60 y 70, o bien detenernos en colectivos que tuvieron resonancia en una ciudad como Córdoba, empezando por el “Artistazo” (1985), pasando por “Las chicas del chanco y el corpiño” en los 90, “Urbomaquia” en el 2001 o el “Estudiantazo” de 2011, momentos en los que el arte salió del taller a la calle para resistir y protestar de manera creativa (Delupi, 2022b); dichas acciones generaron, a diferencia de la denuncia tradicional (marcha, cántico, bombos y platillo) performativos políticos como mediadores evanescentes (Arditi, 2012) que sirvieron para otras luchas posteriores en un mundo donde muchas consignas clásicas e instituciones tradicionales se quedaron sin legitimación, y la práctica artística, con profundo contenido político, ofreció alternativas potentes. Esto no debe asombrar puesto que es en el “maquis del arte que se encuentran los más consecuentes núcleos de resistencia a la apisonadora de la subjetividad capitalística, la de la unidimensionalidad, del equivaler generalizado, de la segregación, de la sordera a la verdadera alteridad” (Guattari, 1996: 112). De este modo, el arte tiene la capacidad de desorientar y tergiversar los discursos instituidos para abrir posibilidades de fuga a partir de una nueva repartición de lo sensible (Rancière, 2004).

En este trabajo nos interesa analizar específicamente las intervenciones del grupo ContraArte de la ciudad de Córdoba, Argentina. Indagaremos los imaginarios y las memorias puestas en juego en relación a distintos sujetos marginales: desaparecidos y asesinados en democracia, comunidades originarias y aquellos sometidos a una situación de pobreza y miseria

económica. Esos son las zonas y los sujetos marginales que se exponen en las intervenciones del 24 de marzo y el 29 de mayo denunciando los centros (el poder de la política tradicional institucional y las fuerzas armadas) que condenan a las periferias (aquellos que son perseguidos, asesinados u olvidados).

Teniendo en cuenta las acciones del grupo y el estado de discurso social en el que se configuran, las preguntas que guían esta investigación son las siguientes: ¿de qué manera se expone la marginalidad en los discursos del grupo ContraArte a partir de las intervenciones de 2019 sobre temas vinculados a los derechos humanos? ¿Qué factores sociales, culturales y políticos fueron determinantes para la configuración de ese estado de discurso? ¿Qué se tematiza y qué visiones de mundo se expresan? ¿Qué sentidos políticos se construyen en la materialidad discursiva del grupo? El recorte temporal permite dar cuenta de un estado de discurso social con una hegemonía discursiva que organiza aquello que puede ser dicho y pensado en un momento histórico, y con operaciones contra discursivas que dislocan sentidos establecidos.

Se recurrirá al análisis documental de los audiovisuales de la página de Facebook del grupo www.facebook.com/contraarte a partir de un abordaje sociosemiótico que posibilitará identificar regularidades discursivas que se construyen en un tiempo-espacio determinado. La propuesta es analizar los lenguajes semióticos que se identifican en la materialidad (ropa, gritos, cánticos, instrumentos, danza, cartelería, lugares) para dar cuenta aquello que se tematiza, las visiones de mundo que se expresan¹ y el *pathos* dominante² que se activa en las producciones del grupo.

La hipótesis que guía este trabajo es que en las intervenciones de ContraArte se exponen sujetos y situaciones marginales al tiempo que se construyen escenarios y entes liminales que

¹ “Temáticas y visiones de mundo” es uno de los siete componentes de la hegemonía discursiva propuestos por Angenot (2010a). Hace referencia a aquellos temas que se tratan y las visiones de mundo que se expresan; siempre hay una especie de “acuerdo anterior sobre el hecho de que el tema que se trata «existe», merece ser debatido y hay un común denominador que sirve de base a la polémica” (2010a: 43). La hegemonía, entonces, se presenta como una temática.

² “Dominante de *pathos*” es otro de los componentes que hace alusión a los temperamentos y estados de ánimo que predominan en un momento histórico.

subvierten la experiencia tradicional y las jerarquías para establecer coordenadas de *communitas* más horizontales y humanas.

En esta dirección, es necesario volver a Víctor Turner (1988) quien definió la liminalidad como zonas de pasaje, ambiguas y de transición, de frontera entre dos campos a partir de cuatro condiciones: 1) cambios curativos y restauradores como función purificadora; 2) la experimentación de prácticas de inversión; 3) una vivencia en los límites entre dos mundos; 4) la creación de *communitas* como antiestructura en la que se suspenden las jerarquías.

Por tanto, las operaciones discursivas que se detectan en las intervenciones del grupo son dos: a) la exposición de sujetos y lugares de marginalidad respecto del centro; b) la configuración de un escenario liminal a partir de una nueva repartición de lo sensible sin jerarquías. Esto último es posible por la utilización de recursos estéticos que dislocan sentidos establecidos generando horizontes potentes de imaginación política.

Activismo artístico

Pese a las distintas nomenclaturas, se opta por hablar de “activismo artístico” antes que “artivismo” para evitar que el “activismo” sea un adjetivo o un apellido del arte. Así, si bien lo que prima es el activismo (aunque no por eso es más importante), esta noción permite reflexionar sobre la dimensión artística de diversas intervenciones sociales en la esfera pública. Expósito, Vidal y Vindel resignifican el concepto de “arte”, lo consideran como “el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas ‘especializadas’ (plástica, literatura, teatro, música) y ‘no especializadas’ (formas de investigación y saber populares, extrainstitucionales)” (2012: 1). Por otra parte, Ana Longoni, retomando la propuesta del dadaísmo alemán, define al activismo artístico como un conjunto de “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (2009: 1). Estos grupos proponen formas estéticas de relacionalidad anteponiendo la acción social a la tradicional visión de la autonomía del arte. De este modo, los grupos de activismo artístico evidencian ciertos desbordamientos artísticos hacia la política sin restringirlos a la historia del arte ni a los museos, puesto que

“esa hibridación del arte y del activismo tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación (Aladro-Vico, Jivkova-Semova, Bailey, 2018: 1).

Felshin (2001) plantea algunas características fundamentales de estas acciones: es un arte procesual que cobra sentido en su realización; a su vez, son esencialmente colaborativas y están ligadas a movimientos sociales. En este sentido se puede pensar el activismo artístico como escala de lo micropolítico vinculada a lo macro como un juego de tensiones y relaciones, más que binomios hay que pensar en acciones rizomáticas que se encadenan en agenciamientos colectivos de enunciación (Deleuze y Guattari, 2012). Desde el plano micropolítico, se trata de “intentar agenciar los procesos de singularización en el propio nivel en el cual emergen” (Guattari, Rolnik, 2019: 185). Por otra parte, es necesario destacar, como lo hace Lip-pard, el carácter subversivo del activismo artístico, que se trata de cómo estos grupos pueden incidir en las visiones de mundo que se configuran en una comunidad, aunque nunca se puede predecir sus efectos semióticos: “el poder del arte es subversivo más que autoritario y consiste en su conexión de la capacidad de hacer con la capacidad de ver (y por tanto en su poder para hacer que otros vean)” (1983: 62).

A su vez, el activismo artístico está vinculado a las luchas urbanas que ponen en juego enunciados teóricos y prácticas estéticas que persiguen el objetivo de resignificar el espacio público. Por consiguiente, dichas acciones tendrán lugar en las grandes ciudades, los grandes centros urbanos serán el escenario primordial para llevar a cabo acciones concretas que tengan gran impacto, siendo luego difundidas por internet y medios de comunicación tradicionales. A diferencia de los modos de protesta con recursos artísticos de décadas anteriores, estos colectivos ya no se conforman con el agitprop, no quieren solamente transmitir una idea pedagógica sobre lo que acontece en el mundo, sino que proponen un “lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad” (Delgado, 2013: 2).

Particularmente, en los últimos años, las manifestaciones de activismo artístico han tenido resonancia en la agenda mediática, eso ha sido posible en parte por la emergencia de las redes sociales y la globalización tecnológica. Los hashtag permitieron, como bien explican Fuentes (2020) y Gutiérrez-Rubí (2020) generar lazos de comunidad puesto que “lo remoto no quita lo sincrónico y esto no quita lo vital. La memoria en nuestros cuerpos de asambleas, protestas,

abrazos se resistía a abandonar nuestro ser en las pantallas” (Fuentes, 2020: 16). Por otro lado, las crisis de representación política mundial, las dificultades de la democracia para generar mayor justicia social, la corrupción y su mediatización, entre otras cuestiones, ha provocado que los espacios emancipadores clásicos (tanto partidarios como extrapartidarios) no tengan, en algunos sectores, gran legitimación. Esto contribuye al auge de la protesta callejera a través del arte puesto que se presenta como “un fenómeno nuevo, muy diferente del arte crítico ya familiar en las últimas décadas” (Groys, 2016: 55). En esta dirección, los activistas del arte no quieren solo llevar una crítica del sistema, desean cambiar estas condiciones por medio del arte.

De este modo, los colectivos de activismo artístico han acompañado y expuesto las luchas de los “vulnerables”, de sujetos marginales entendidos como una producción de sentido que se define en las relaciones de poder (Gastaldi, Savoini, 2020): “los marginales se encuentran en una situación de frontera (ni integrados, ni excluidos) contribuyen a esta construcción ideológica, pues si estuvieran separados de la sociedad, su peligro sería inhibido” (Rodríguez Giles, 2011: 215).

ContraArte

Nos centraremos en un grupo particular que ha dedicado algunas de sus intervenciones callejeras a la cuestión del medioambiente, referimos al colectivo ContraArte creado en el año 2009 y que sigue vigente hasta nuestros días. Está conformado por distintas artistas plásticas y visuales de la ciudad (entre los que se pueden destacar Marcela Majluff, Liliana Di Negro y Roberto Riachi) y sus acciones se pueden encontrar en la página de Facebook “Comunidad ContraArte”. Es importante remarcar que dicha red social ha sido fundamental como caja de resonancia de las manifestaciones de este espacio artístico-político, convocando a ciudadanos por ese medio (Delupi, 2022a). El nombre mismo del grupo da cuenta de una propuesta: ir contra cierta conceptualización de arte de museo que de alguna manera no se inmiscuye en problemáticas sociales (Groys, 2016)³.

³ Esta discusión sobre el “arte de museo” versus el “arte comprometido” tiene muchos años, se trata de una crítica de colectivos que intervienen de manera explícita sobre cuestiones sociales y políticas, a ciertos artistas que parecen estar más preocupados por sus ingresos bancarios que por cuestionar al sistema.

El grupo se creó en 2008, cuando la artista Dolores Cáceres y otros colegas, vestidos como campesinos chinos, sembraron una hectárea de soja en los jardines del Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba. La obra se llamó “Qué soy”, jugando con las palabras “soy” (soja, en inglés) y “sou” (soja, en chino antiguo). Esa acción se encuadra en pleno conflicto con los sectores del campo por la Resolución 125 que produjo polémicas a nivel nacional, generando cortes de rutas de parte de sectores agrarios contra el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. La muestra obtuvo el rechazo de ciudadanos y artistas que se movilizaron hasta el lugar, lo que obligó la presencia policial en el museo. De esta disputa surge el espacio ContraArte, que decide salir a la calle para denunciar las desigualdades a partir de recursos estéticos.

Desde entonces, desarrollaron acciones con los Vecinos Unidos en Defensa de un Ambiente Saludable (VUDAS, de barrio San Antonio), el Movimiento Campesino de Córdoba, los ciudadanos que resisten el desalojo de villa La Maternidad, y, principalmente, con la Asamblea de Malvinas Argentinas y el bloqueo que resistió la instalación de la planta multinacional Monsanto, al que asistieron regularmente por más de cuatro años. Además, realizaron intervenciones en las marchas del 24 de marzo, las movilizaciones por la desaparición de Santiago Maldonado, la marcha de la gorra, entre otras.

Particularmente nos centramos en las acciones que se desarrollaron en el año 2019, corte sincrónico que se sustenta en dos aspectos: 1) el estado de discurso social previo al desarrollo de la pandemia Covid-19; 2) la cantidad de movilizaciones y acciones de activismo artístico que se desarrollaron en ese periodo calendario como consecuencia de la crisis política, social y económica en distintos puntos del planeta. Particularmente, es en Latinoamérica donde distintos grupos adquirieron resonancia por ofrecer a la ciudadanía estéticas singulares y colectivas, diferentes a los métodos tradicionales de la protesta social.

La primera intervención se llevó adelante el 24 de marzo en un nuevo aniversario de la última dictadura militar Argentina, y la otra el 29 de mayo en conmemoración del Cordobazo. No son dos acciones elegidas al azar: en primer término, ambos eventos forman parte de la memoria cordobesa ya que la ciudad fue un epicentro fundamental en el desarrollo de ambos acontecimientos. Además, cabe recordar que durante la gestión de Mauricio Macri algunos funcionarios hablaron de “el curro de los derechos humanos”, haciendo alusión al

periodo de gestión kirchnerista donde se llevaron adelante juicios contra los represores de la dictadura militar construyendo una inteligibilidad discursiva como política de Estado. Es decir que, en estas manifestaciones no solo se recuerdan dos periodos de la historia argentina y cordobesa, sino que también se puede ver un rechazo a las políticas del gobierno de Macri y a otros discursos mediáticos que se fueron encadenando en ese estado de discurso. Por último, es necesario remarcar que ambas acciones tuvieron importante circulación en redes sociales, sobre todo a partir de la publicación de videos y fotos.

2019, un estado de discurso social

En primer término, siguiendo la teoría de Angenot, es necesario conceptualizar el estado de discurso donde dichas manifestaciones se llevan a cabo. El 2019 fue considerado por algunos autores como un año en ebullición a escala mundial. Cientos de intervenciones en lugares como Chile, China, Líbano, París, Puerto Rico, Argentina, entre otros dieron cuenta de una de las crisis más importantes de los últimos tiempos. Crisis institucional, política y, sobre todo, del sistema democrático: los estudios realizados en el Centro para el futuro de la Democracia de la Universidad de Cambridge arrojaron que 2019 fue el año con mayor nivel de descontento democrático en el mundo desde 1995 (en una muestra realizada en 154 países), lo que expone una baja de satisfacción democrática de manera sostenida desde 2015 (Gutiérrez-Rubí, 2020). Específicamente, es en Latinoamérica donde se observa una de las mayores desconfianzas sobre el sistema democrático, tal como lo muestra el Latinobarómetro de 2018 que dio como resultado que 8 de cada 10 personas no confían en el otro, incluidos partidos políticos e instituciones democráticas. Esto llevó a Marta Lagos, fundadora de dicho organismo, a hablar de “diabetes democrática”, una enfermedad que no mata de inmediato pero que cuando aparece es difícil de erradicar.

En Argentina, se produjo un desgaste a raíz del gobierno de Mauricio Macri, con fuertes políticas de ajuste, deuda contraída con el FMI, represión policial, discriminación y exclusión de las disidencias, entre otros hechos que llevaron a la insurrección popular de distintos espacios. Todo ese período constituyó un hartazgo generalizado como consecuencia de una ges-

tión que vino a colocar en el centro del campo político la matriz neoliberal característica de muchos gobiernos de derecha.

En consecuencia, es posible advertir un dominante de *pathos* a nivel planetario, pero con las particularidades sociopolíticas y económicas de dicho territorio nacional, que tuvo su eco en el discurso social argentino de ese año. Distintos movimientos sociales, partidos políticos y espacios autónomos salieron a la calle para decir basta de ajuste económico y desigualdad. Esto se expuso a través de discursos periodísticos, libros publicados, manifestaciones callejeras, obras de teatro, entre otras materialidades que muestran cierta co-inteligibilidad orgánica sobre aquello que se dice y se piensa en un momento dado. En otras palabras y siguiendo a Angenot, el *pathos* dominante se vincula con las temáticas y visiones de mundo puesto que los ciudadanos afectados tematizan sobre aquello que genera exclusión, dolor y desigualdad, al tiempo que exponen sus visiones e imaginarios sobre esos temas recurrentes.

Se puede identificar, en esos tópicos, no solo angustia y dolor sino también un horizonte inteligible de construcción política. Desde la teoría política se ha discutido bastante sobre los “programas políticos” de los movimientos activistas, intentando en muchos casos sacarle mérito a la protesta por el hecho de no transformarse en medidas concretas que “resuelvan” los problemas a largo plazo. En sintonía con Ardití (2012), no hay que medir esas insurrecciones en términos de conquistas institucionales bajo una lógica partidista de resultados electorales, sino más bien pensarlas como condiciones de posibilidad, pasajes e intervenciones espectrales y movilizadoras que generan horizontes de imaginación política diferentes a lo instituido.

Derechos humanos, pueblos originarios y represión policial

El 24 de marzo el grupo interviene en la marcha anual por la memoria, verdad y justicia, recordando el inicio de la dictadura más sangrienta de la historia argentina. Aprovechan la oportunidad para instalar dos temáticas: 1) el préstamo del FMI que el gobierno de Mauricio Macri acaba de contraer; 2) la represión que el gobierno está llevando a cabo bajo la figura de Patricia Bullrich. Recordemos que un año antes se produjo la desaparición de Santiago Maldonado, activista por causas medioambientales y pueblos originarios perseguido por gen-

darmes y posteriormente desaparecido. El cuerpo se encontró tiempo después. También aconteció, durante ese gobierno, la denominada “Doctrina Chocobar”, luego de que un policía le disparara a quemarropa a un ladrón que robó y acuchilló a un turista en Buenos Aires. A las pocas horas, el oficial Chocobar fue invitado por el presidente de entonces Mauricio Macri para felicitarlo por su accionar, una muestra más de cómo el Ejecutivo proponía una retórica con valor positivo sobre el accionar policial.



Imagen 1⁴

Actores disfrazados como gendarmes simulan detener y golpear a los ciudadanos que circulan por la calle.

⁴ Todas las imágenes son extraídas, con autorización previa, de los audiovisuales que circulan en la página de Facebook oficial del grupo.

Esta imagen del audiovisual resume la intervención: personas disfrazadas de FMI y del famoso Tío Sam que acecha los países de Latinoamérica, al tiempo que flamea la bandera wiphala de los pueblos originarios. También se puede observar la imagen caricaturizada de la ministra de Seguridad Patricia Bullrich y sus agentes policías con el nombre de Chocobar, reproducción carnavalesca⁵ de un drama social que produce una inversión de la experiencia cotidiana y la estructura jerárquica, satirizando a los malos de la película que están contando.

La caricatura de Bullrich está vestida de militar (recordemos sus declaraciones a favor de los militares y su deseo de empoderar a los servicios policiales) con la personificación de cuatro oficiales que se dedican a reprimir a las personas que pasan por el lugar. Tratan a los ciudadanos como sospechosos, tal y como lo hacía la última dictadura militar, memoria semiótica que se reactualiza para funcionar bajo las condiciones actuales en esa manifestación. En este caso, la temática de la violación a los derechos humanos se vincula al *pathos* dominante de ese entonces, un estado emocional de impotencia por la aparición de viejos discursos que recuerdan el accionar de los militares.

La performance termina con la complicidad de los ciudadanos que ayudan a las personas detenidas y torturadas a salir de ese lugar; algunos se creen el papel al punto de gritarle a Bullrich caricaturizada, esto denota lo afectivo que opera sobre la temática y la visión de mundo en tanto repudio que se expone como signos epocales de indignación.

Mientras esto sucede, caminan alrededor personas disfrazadas del tío Sam, otra herencia del gobierno macrista (por la deuda contraída y, por ende, la dependencia hacia dicho poder económico) que el grupo busca repudiar. A su vez, las personas se ríen, bailan y contraponen la terrorífica imagen policial y colonial (aunque sea en tono de burla) para generar otros sentidos políticos.

⁵ Entendemos este término en sintonía con el trabajo de Bajtín (1984) en su análisis sobre la cultura popular en el contexto de François Rabelais. Lo ligamos, a su vez, a la noción de liminalidad en tanto ambos configuran una inversión de experiencias y jerarquías.



Imagen 2. Gendarmería, con Bullrich a la cabeza, circula por la calle junto a otros ciudadanos. También se observa, de fondo, la representación de Tío Sam.

¿Dónde están los Toscos?

El 29 de mayo se conmemora un nuevo aniversario del Cordobazo, la sublevación popular que tuvo su sede en la ciudad de Córdoba en 1969, acción que se encadenó a otras en contra de la dictadura autodenominada “Revolución Argentina”. Los principales referentes fueron Elpidio Torres, Atilio López y Agustín Tosco, este último se transformó en una figura emblemática de la ciudad y de la provincia; hoy en día se pueden encontrar estatuas, calles y centros culturales que llevan su nombre. De este modo, el 29 de mayo de 2019, como todos los años, cientos de ciudadanos salieron a recordar ese acontecimiento pero esta vez la temática y visión de mundo sobre el Cordobazo se articuló con las desigualdades producidas durante el gobierno de Mauricio Macri, haciendo dialogar la memoria colectiva sobre los revolucionarios que ya no están mientras la desigualdad se profundiza.



Imagen 3. Imagen capturada sobre el Boulevard San Juan, al frente del Shopping Patio Olmos.

“¿A dónde están los Toscos hoy?” es la consigna principal que el grupo ContraArte expone en las calles cordobesas a través de una cartelería singular: cada letra de la frase tiene en el reverso una foto de Tosco, un recurso estético en el que cada integrante del grupo participa al levantar el cartel; para eso se requiere de una coordinación previa; como plantea el colectivo en diálogo con el autor, la idea es generar un disparador y que después acontezca todo lo demás, se trata de “un grupo que plantea una idea y después se va sumando la gente [...] se va transformando con la incorporación de otros” (Liliana Di Negro, comunicación personal, 2022).

Caminan por puntos neurálgicos de la ciudad, pasan por el Shopping Patio Olmos, luego por la calle General Paz y más tarde se integran a otros movimientos sociales. Esto es un dato importante porque como se dijo anteriormente una de las características de los grupos de activismo artístico es que dialogan con otros colectivos sociales.



Imagen 4. Las artistas exponen la foto de Tosco mientras marchan por la Av. Vélez Sarsfield, en pleno centro de la ciudad.

Ese año es, como se planteó, un escenario de ebullición, de indignación y hartazgo donde se activa, en las producciones discursivas, un *pathos* de rabia a raíz de las injusticias cometidas durante el periodo macrista, pero que viene de décadas anteriores. La pregunta por Tosco se conecta con el interrogante “¿a dónde está Santiago Maldonado?”⁶ Y tantos otros desaparecidos en democracia. No es casualidad entonces que en un estado de discurso signado por enojos generalizados (de parte de movimientos sociales, medios de comunicación alternativos y unos pocos políticos) el grupo tematice los desaparecidos y construya consignas de denuncia. Se comienzan a configurar performativos políticos, acciones y declaraciones que anticipan algo por venir, “aquello por lo que luchan mientras luchan por ello” (Arditi, 2012: 151).

Las artistas visten de luto, llevan carteles en la mano y cantan en uno de los videos frente al Patio Olmos “¿Los Toscos dónde están?” anunciando la falta de los luchadores, resignificando un pasado que funciona en las condiciones actuales como símbolo de denuncia. El

⁶ El grupo también realizó, en el año 2018, una intervención multitudinaria por la desaparición de Santiago Maldonado.

color negro de la ropa y la cartelería se vincula con el significante “oscuridad” y “muerte” que se produce todos los días en Argentina, y la necesidad de que aparezcan los valientes para luchar contra la injusticia. Ese imaginario de muerte (que se encuentra en disyunción con la vida) permite la emergencia de otro de resistencia, de cuerpos que resisten para existir, grupo de personas que marchan de manera horizontal sin jerarquías y que construyen mediadores evanescentes mostrando el contraste entre dos mundos representado por “ellos” (los que matan y los que no se involucran) y un “nosotros” los que exigimos justicia. Presentan, entonces, una narrativa acerca de lo que está instalado, ergo los desaparecidos en democracia versus un imaginario radical de resistencia que busca acabar con esa desigualdad.

Zona liminal, una *communitas* posible

Con poco más de un mes de diferencia, ambas protestas de activismo artístico muestran la potencia política que emerge de los recursos estéticos puestos al servicio del reclamo. En una marcha habitual, sin dispositivos artísticos, los reclamos suelen presentar una configuración narrativa lineal en el sentido de lo que se “espera” que se haga, mientras que cuando el arte sale a las calles las posibilidades no pueden ser calculadas ni medidas, se genera una sublevación del espacio público que genera momentos de *communitas* que desborda cualquier “entre” provocando deslizamientos de sentidos del orden instituido y configurando imaginarios políticos determinados.

Es posible, hacia el final del análisis, establecer algunas consideraciones que permitan responder a las preguntas trazadas: los discursos del grupo ContraArte se inscriben en un estado de sociedad particular donde el dominante de *pathos* sobre la cuestión de los derechos humanos (temática central) hace inteligible ciertas visiones de mundo de repudio al orden existente. De este modo, la protesta se enuncia como rechazo pero también como una propuesta para que cambien las condiciones de vida: “basta de desapariciones”, “desigualdad social”, “deuda con el FMI”, “represión policial” y “exclusión de pueblos originarios” son discursos directos que aparecen tanto en los carteles (materialidad lingüística) como en el grito de los ciudadanos que habitan el espacio; también se configuran como entimemas que subyacen a los enunciados, lo connotado que debe ser analizado puesto que escapa a lo

“obvio”. Aquí se evidencia una gramática de imaginación política a través de performativos que expresan mediadores evanescentes, pasajes de un estado a otro; todo eso es posible por los sentidos políticos que emergen de producciones artísticas y sus lenguajes semióticos, de escenarios liminales en tanto antiestructura y experiencia extracotidiana que muestran tanto el drama social a partir de discursos directos como también apelando al recurso paródico carnavalesco que disloca el status quo.

Además, podemos ligar esta idea de mediadores/pasajes con los planteos de Bajtín (2005) sobre la momentánea conclusividad y la inconclusividad del enunciado, activando siempre el derecho a réplica: en este caso particular es posible hablar de la “inconclusividad de la performance” (Diéguez, 2016), un arte inconcluso que se encuentra en transformación continua sin poder predecir del todo sus efectos futuros.

En resumidas cuentas, el activismo artístico en las calles logra no solo dislocar sentidos instituidos, sino proponer nuevos horizontes de imaginación emancipatoria y radical. Se parte del hartazgo para inventar nuevos sentidos más humanos, sensibles y comunitarios. ¿Es posible entonces caracterizar a estos discursos como contradiscursos en términos de Angenot? Entendemos que sí, que es posible ubicarlos en ese lugar, aunque lo que interesa remarcar no es solo el carácter contestatario que muestra lo intolerable de una época, sino la configuración de lo que aquí entendemos como “zona liminal”, intersticios fronterizos y de pasaje que proponen un espacio de inversión de la experiencia y de las jerarquías.

Los lugares seleccionados son las calles y avenidas principales de la ciudad de Córdoba, sitios cronotopizados que reactualizan un tiempo-espacio reconocible en Argentina, lugar de encuentro y reclamo, de protesta social, de huellas discursivas que evocan una memoria colectiva de protestas y manifestaciones en una ciudad contradictoria, la de las revueltas populares, pero también la cuna de las derechas más reaccionarias.

Los personajes que aparecen son ciudadanos y artistas disfrazados que muestran un espíritu carnavalesco: como plantea Bajtín (2005) es precisamente en los momentos de crisis e incertidumbre que determinados signos se cristalizan para funcionar bajo las condiciones actuales; en este caso denunciando las injusticias y configurando espacios más humanos y colaborativos. En esa dirección, es pertinente recuperar el análisis que el autor ruso hizo sobre

la cultura popular en la obra de Rabelais caracterizando el modo en que el humor y la vestimenta carnavalesca logran dislocar sentidos tradicionales para proponer otros subversivos. Al retomar estas consideraciones no asombra que sea imposible distinguir entre quienes son los artistas, los ciudadanos, los miembros de la asamblea o los familiares afectados, lo que potencia el sentido de unidad y construye cierto carácter verosímil de *communitas* siempre horizontal.

Volvamos a la definición de Turner para ver si se cumplen los cuatro principios de liminalidad: 1) función pedagógica y restauradora: se cumple a partir del planteo de un deber ser y hacer expresado en el discurso, señalando lo que está mal y hasta mostrando las leyes que no se están cumpliendo; 2) experimentación de prácticas de la inversión: este principio también se cumple puesto que los marginales (los de abajo) pasan a estar arriba, esos que generalmente no tienen voz ahora la tienen y ridiculizan a los poderosos que pasan a estar abajo como es el caso de Bullrich; 3) vivencia en los intersticios de dos mundos: las intervenciones artísticas de ContraArte con los ciudadanos muestran dos mundos, el de la represión policial como brazo armado del Estado que persigue y desaparece, por un lado, y un mundo de posibles a partir del reclamo y la convocatoria a los “Toscos”, por el otro; 4) la creación de *communitas* como espacio abierto de suspensión de las jerarquías: también se cumple ya que no se detectan jerarquías, nadie dirige el evento.

Nos interesa detenernos en este cuarto punto, puesto que es posible identificar la configuración de una *communitas* como espacio liminal que no tiene, como les gustaría a ciertos politólogos, un futuro claro. No se proponen conseguir el poder gubernamental ni tampoco controlar el horizonte de sentido; tampoco planean perdurar determinado tiempo, solo buscan alternativas de mundos posibles: creación, inversión, nuevos imaginarios instituyentes, salvación, fuga. Como plantea Ardití (2012), muchas de estas insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan. Resistir a la lógica dominante, subvertir las jerarquías y suspender aunque sea por un segundo el espacio marginal asignado; en este sentido sí pueden pensarse estos discursos como contradiscursos que se encadenan en una semiosis ilimitada. Y es precisamente esa memoria discursiva la que los transforma en remanentes espectrales y mediadores evanescentes, en pasaje de un tiempo a otro dialogando con experiencias anteriores que se corrieron de lo “posible” para pensar nuevas lógicas de sentido.

Conclusiones

Este trabajo tuvo por objetivo analizar el modo en que se exponen los sujetos marginales, al tiempo que se construye una zona liminal en las producciones discursivas visuales del grupo ContraArte, en la ciudad de Córdoba. Dimos cuenta de los lugares donde se desarrollaron las acciones, la vestimenta, la cartelería, los sonidos, entre otros lenguajes semióticos que permiten identificar zonas liminales de construcción horizontal e inversión de las experiencias. Se rastrearon regularidades discursivas predominantes en ambas intervenciones: tematizaciones y visiones de mundo y dominante de *pathos* que permiten reconstruir un estado de discurso social, específicamente en el campo artístico y político, en constante fricción. Estos componentes no son creados por el grupo, sino que se activan en la materialidad visual y responden a un estado de discurso atravesado por un hartazgo generalizado luego de cuatro años de macrismo, pero también con crisis de representación política e incertidumbre económica en muchos de los países del mundo.

Como se dijo, el lugar que se elige para realizar las acciones es el espacio público, calles principales de la ciudad que operan como cronotopos singulares en la construcción discursiva. La vestimenta que predomina son disfraces y máscaras, pero lo llamativo es que las imágenes no permiten dar cuenta si los disfrazados son artistas o ciudadanos, se construye una idea de horizontalidad sin jerarquías.

Es posible decir que se cumplen los cuatro principios de liminalidad de Turner, es por eso que se puede hablar de *communitas* inscripta en una zona liminal de pasajes, intersticios fronterizos como mediadores evanescentes que siempre pueden reactualizarse, un carácter de respuesta (no necesariamente inmediata) que siempre tienen los enunciados. Por otra parte, la práctica artística es un dispositivo clave en la configuración de *communitas* puesto que en la relación arte y política, lo artístico atraviesa lo político y viceversa produciendo, en sus puntos de cruces, chispas, fricciones y tensiones que permiten la gestación de figuras híbridas que pertenecen a ambos regímenes u oscilan entre uno y otro (Escobar, 2020).

Hacia el final de esta investigación no parece descabellado pensar que cuando acciones de activismo artístico exponen lo marginal, lo hagan proponiendo a su vez otro mundo de

posibles, construyendo espacios extracotidianos que se opongan a los tradicionales que generalmente habitan en los centros. Esas zonas liminales son las que pueden nombrarse como contradiscursos ya que retomando la teoría de Angenot es posible ver cómo “la periferia del sistema discursivo está ocupada por toda clase de grupúsculos que oponen a los valores y a las ideas dominantes sus ciencias, su historiosofía, su hermenéutica social e inclusión al menos de manera embrionaria” (Angenot, 2010b: 37).

Bibliografía

- Aladro-Vico, Eva; Jivkova-Semova, Dimitrina; Bailey, Olga (2018). “Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora”. *Comunicar*, Vol. XXVI, Nº 57: 9-18.
- Angenot, Marc (2010a). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Angenot, Marc (2010b). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial UNC.
- Arditi, Benjamín (2012). “Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: Performativos Políticos y Mediadores Evanescientes”. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, 1(2): 1-18.
- Bajtín, Mijaíl (1984). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, Mijaíl (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, Manuel (2013). “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *QuAderns-e, Institut Català d'Antropologia*, Nº 18 (2): 68-80.
- Delupi, Baal (2022a). “Consideraciones socio-semióticas para el estudio del activismo artístico. El caso ContraArte en la ciudad de Córdoba, Argentina”. *Revista Política y sociedad*, Vol. 59, Nº 3. España.

- Delupi, Baal (2022b). “¿Carnaval toda la vida! Discursos activistas de resistencia en Barcelona: el caso Enmedio”. *Revista Perspectivas de la comunicación*. Vol. 15, Nº 1. Chile.
- Diéguez, Ileana (2016). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Escobar, Ticio (2020). *Aura latente. Estética, ética, política, técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Expósito, Marcelo; Vidal, Ana; Vindel, Jaime (2012). “Activismo artístico”. *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Felshin, Nina (2001). “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. *Modos de hacer: arte crítica, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Gastaldi, Sebastián; Savoini, Sandra (2020). “Introducción”. *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.
- Guattari, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, Félix; Rolnik, Suely (2019). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gutiérrez-Rubí, A. (2020). *Artivismo. El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del arte*. Buenos Aires: Caja negra.
- Lippard, L. (2006). “Caballos de Troya: arte activista y poder”. En J.L. Marzo (ed.), *Fotografía y activismo* (pp. 55-82). Barcelona: Gustavo Gili.
- Longoni, Ana (2009). “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”. *Revista Errata*, Nº 0. Bogotá, Colombia. [En línea] <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico>

- Rancière, Jaques (2004). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rodríguez Giles, Ana Inés (2011). "Problemas en torno a la definición de la marginalidad". *Memoria Académica*. [En línea] http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf
- Turner, Víctor (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

¿Competimos por la corona? Reflexiones sobre programas argentinos de arte transformista en internet

Ignacio Jairala

Introducción

Lo *gay* tiende a ser, en las acepciones del sentido común, la sinécdoque de las disidencias sexuales y de género agrupadas bajo la sigla LGBTIQ+. Es en este sentido que puede leerse dicho término en el *meme* de la cuenta de Instagram @memesdehumanos¹. La imagen nos muestra una masa de jóvenes agolpados frente a la puerta de entrada a esta cultura. Al mismo tiempo, este grupo deja vacío otro portal correspondiente a una institución tradicional: la Iglesia. Esta escena está yuxtapuesta a otra, tomada del *anime Neon Génesis Evangelion* (Anno, 1995), en la cual el protagonista apura a su amigo (con quien mantienen una relación ho-merótica) para no llegar tarde a esa “moda” de la cual participa el cúmulo de jóvenes de la primera imagen. Este *meme* expone un desplazamiento de sentido, en el discurso social contemporáneo, donde lo *gay* ya no se considera como marginal, sino todo lo contrario: para las nuevas generaciones operaría en el centro de la producción simbólica como una *commodity* susceptible de ser consumida. Así, lo *gay* resulta una estrategia más de *marketing* de la cual muchas empresas hacen uso en sus publicidades.

Más allá de esto, tanto la cita al *anime* como la operación de yuxtaposición presentes en el *meme* ponen en escena que ese desplazamiento está en estrecha relación con el lugar central del lenguaje audiovisual en el funcionamiento de la economía discursiva de nuestros días.

¹ La pieza gráfica en cuestión puede consultarse en el siguiente link: <https://www.instagram.com/p/CffEgwHO0o/>

Cotidianamente, y en múltiples espacios, consumimos a través de pantallas (especialmente las de nuestros dispositivos móviles) discursos audiovisuales que contribuyen a establecer los límites de lo pensable y lo enunciable a partir de brindar visibilidad a distintas representaciones. En relación con las disidencias sexuales y de género, notamos una proliferación de producciones audiovisuales que les permiten ser vistas pero que, al mismo tiempo, configuran nuevos márgenes al interior de la cultura *gay*.

El transformismo resulta un fenómeno de gran popularidad en este contexto. Entendemos que ocupa un lugar central en la producción simbólica relacionada con el colectivo LGBTIQ+. Particularmente, el *reality show* estadounidense *RuPaul's Drag Race* (*World of Wonder*, 2009-2022) tiene una popularidad de alcance global. Ha sido distribuido mundialmente en distintos canales de televisión por cable y, hoy día, también puede ser visto en múltiples plataformas como Netflix, Hulu, Paramount Plus, WOW presents plus (propiedad de la productora del show) o BBC iplayer. Este show ha inspirado numerosas producciones en distintos países además del plano local.

Indagaciones anteriores respecto de esta práctica artística la han ubicado tanto en el margen de lo social (en relación con la cis-hetero-norma) como dentro de la misma cultura *gay*. Esther Newton (1972) investiga estas prácticas en un contexto en que la disidencia sexual es leída como desviación y, por consiguiente, el transformismo un signo del estigma. McNeal (1999) se preocupa por las motivaciones psicológicas que la subcultura *gay*, en tanto marginal, encuentra para la práctica transformista en los bares de la ciudad de Atlanta. Por su parte, a Balzer (2005) le interesan las manifestaciones autóctonas del transformismo en Berlín y Río de Janeiro durante los años 90. Las estudia en un contexto de creciente popularidad mundial del transformista más conocido de Estados Unidos: *RuPaul*.

En Argentina, el *Drag* (acepción inglesa para designar al arte transformista) convoca hoy día a un amplio sector de la comunidad LGBTIQ+. Las discotecas y otros espacios culturales exponen este tipo de *performances* principalmente en contextos teatrales y festivos (Trupia, 2020) como estrategia para captar al público compuesto por este colectivo. Un ejemplo de esto es *La Fiesta Plop!* (marca que produce eventos bailables en discos en Buenos Aires y, esporádicamente, en el interior del país) en la cual se realizaron competencias de *Drag Queens*

durante el año 2017. Además de esto, en redes sociales existen numerosos perfiles creados por artistas para dar a conocer un personaje transformista. En YouTube encontramos también producción de contenido local bajo la etiqueta *Drag*, como aquel contenido producido por las transformistas *Lady Nada* y *Dyhzy*, de Buenos Aires; *Bonita Magazzine*, de Córdoba; o incluso numerosas grabaciones de esas competencias acontecidas en diversas discotecas en Jujuy, Salta o Tucumán. Por otro lado, en televisión, las apariciones de artistas transformistas también sucedieron en programas de gran popularidad como el de la reconocida *vedette* y conductora Moria Casán del año 2019.

En este trabajo abordaremos dos programas argentinos de telerrealidad sobre competencias de artistas transformistas: la cordobesa *Dragaza* (Alpha Máster, 2020) y la salteña *Juego de Reinas* (Reech Producciones, 2021). El primero circula de manera *online* a través de YouTube, y, por su parte, el segundo incluye también la emisión a través de televisión por aire en Canal 10 de Salta. A partir del análisis, desde una perspectiva sociosemiótica que recupera la teoría de Eliseo Verón y Marc Angenot, buscamos esbozar esa configuración “topográfica” que define una línea divisoria imaginaria entre un adentro/afuera, un nosotros/otros, al interior de la cultura LGBTIQ+ y que ubica en su centro al arte transformista. En consecuencia, nos preguntamos, ¿qué características estéticas y narrativas asume el transformismo en estos discursos que le otorgan visibilidad? A partir de ellas ¿qué posiciones ocupan las producciones argentinas en relación con *RuPaul’s Drag Race*?

Para ello, en una primera instancia analizaremos las estructuras de *Dragaza* y *Juego de Reinas* en tanto programas de telerrealidad lúdico (Jost, 2012) para señalar el modo en que el transformismo se hace visible en las pantallas hoy. Luego, abordaremos sus características estéticas con miras a establecer su relación con aquellas presentes en *RuPaul’s Drag Race* (el cual configura el canon). Esto nos permitirá ver de qué modo la circulación por plataformas habilita otras estéticas al margen de lo televisivo. Por último, reflexionaremos sobre algunos significantes presentes allí que atenúan el carácter competitivo de los programas.

La elección de estos dos programas está motivada porque ambos se presentan como “el primer *reality show* sobre transformismo de Argentina” y han sido emitidos casi simultáneamente. *Dragaza* se estrenó por YouTube el 29 de marzo de 2020 mientras que *Juego de Reinas*

se emitió por Canal 10 de Salta un año después, a partir del 19 de marzo de 2021. Ambos constituyen las primeras producciones audiovisuales de telerrealidad lúdica que recuperan el formato de *RuPaul's Drag Race* estructurado como competencia.

Nuestra hipótesis es que esa estructura opera como una huella de reconocimiento (Verón, 1993) del programa estadounidense que hoy funciona como canon del transformismo. Sin embargo, tanto Dragaza como Juego de Reinas ponen en tensión el significante competencia que motiva la estructura narrativa del reality con otros como la solidaridad dentro de la comunidad y la preocupación por la sustentabilidad de arte transformista en tanto profesión. Además, en estos discursos regionales la espectacularización se manifiesta, por un lado, en temporalidades más extensas y de ritmo lento (opuestas a la economía de la televisión y de las plataformas en las cuales circulan, cuyas lógicas privilegian la rapidez y la brevedad); y, por otra parte, en espacialidades centradas en el escenario o set como lugar propio de este arte. La cita a esa forma de juego competitivo funciona como estrategia para lograr reconocimiento en el campo audiovisual. Sin embargo, sus narrativas y estéticas se diferencian del canon al que remiten y provocan la ocupación de un espacio al margen respecto de la producción estadounidense.

Breve caracterización del transformismo

Antes de comenzar con el análisis consideramos importante realizar una rápida explicación de en qué consiste el arte transformista. En línea con las investigaciones locales, se lo puede definir como aquella habilidad para personificar, en el escenario, el género “opuesto” a aquel manifestado en la vida cotidiana de le artista. Representación que se realiza, principalmente, a través de “transformaciones” no permanentes en el cuerpo gracias al vestuario, el maquillaje y la gesticulación (Brollo & Reches, 2019). Es decir, quienes se identifican como varones harán las veces de mujeres, y viceversa para el caso contrario. En este sentido, resumimos que esta consiste en la práctica de representar feminidades y masculinidades.

Más allá de esto, existen artistas que jugarán en las fronteras del género representando figuras “andróginas” no atribuibles de manera precisa a uno en particular. Una posibilidad es

la mixtura de signos femeninos y masculinos, por ejemplo, a partir de combinar prendas de ropa que, culturalmente, se asignan a uno u otro género. En dichos casos, una crítica al binarismo de género es puesta (literalmente) en escena.

Por otro lado, otros *performers* eligen incluso transformarse para personificar seres antropomórficos que trascienden a las figuraciones de lo humano. Se suele designar a este *drag* como “bicho”. El maquillaje está en función de producir figuras monstruosas. En muchos casos, la utilización de pigmentos negros, rojos y blancos así como prótesis o lentes de contacto blanco crean rasgos horrorosos al agrandar, exagerar o deformar la boca, los ojos y las orejas.

De esta manera, el transformismo se asemeja a otras prácticas como el *cosplay* (práctica en la que se representa, a través de maquillaje y vestuario, a personajes de series de *anime*), pero, a diferencia de este último, el sentido se organiza en relación con una transformación de género. Quizás es por ello que, en las reducciones del sentido común, quienes son ajenos a la cultura LGBTIQ+ lo asocian al travestismo. A diferencia del transformismo, el travestismo es la práctica de utilizar los ropajes del género opuesto en la vida cotidiana. No pretende ser una forma de entretenimiento, sino la expresión de la identidad de género.

Telerrealidad: el formato lúdico de la competencia

Ubicamos a *Juego de Reinas* y *Dragaza* dentro de aquel espacio denominado por François Jost (2009, 2012) como lúdico. El semiólogo francés considera que un primer interpretante para los programas televisivos es la dicotomía realidad-ficción y tiene que ver con la promesa de estos respecto de su relación con el mundo. Sin embargo, ambos programas consisten en una competencia y no son enteramente ficcionales. Los elementos que constituyen “invenciones” están diseminados y no se configuran sobre la idea de coherencia. Es decir, las *performances* se desarrollan en base a las consignas propuestas por la producción, pero es su evaluación la que se considera como “real-material”. En consecuencia, tampoco podríamos decir que son completamente discursos sobre la realidad. Son, siguiendo a Jost, una “mezcla entre ambos” mundos y su particularidad es que “en el mundo lúdico, el signo

remite a sí mismo, de manera sui-reflexiva, remitiendo al mismo tiempo a un objeto” (Jost, 2009: 3). Tanto el sentido de los programas locales como *RuPaul’s Drag Race* es el de ver performances que crean la ilusión de feminidades; de cómo cada participante resuelve el desafío y quién es la que está un poco más cerca de ganar dentro de una suerte de diégesis que es el mismo espectáculo televisivo.

Por otra parte, el mismo autor nos indica que no tiene por qué haber coincidencia entre la promesa y el reconocimiento que realiza el público. De hecho, no resulta extraño encontrar espectadores que dudan de la realidad del desarrollo narrativo de este tipo de programas. En el siguiente apartado veremos cómo este aspecto acerca estas producciones a la lógica de las plataformas. Pero antes, indicaremos algunas diferencias entre *RuPaul’s Drag Race*, *Juego de Reinas* y *Dragaza* en relación con esa combinación de realidad y ficción.

RuPaul’s Drag Race construye el efecto de “realidad” porque muestra a las participantes mientras trabajan en el *workshop* confeccionando los vestuarios, maquillándose o ensayando. El programa suele alternar entre este espacio y la pasarela en la que se realizan y juzgan las *performances*. Estructuralmente se ordena en actos que consisten en “preparación”, “ejecución”, “deliberación del jurado y espera de las participantes”, “devolución” y “lipsync de eliminación”. La instancia de preparación permite al programa desarrollar líneas narrativas vinculadas a las relaciones entre las participantes. Vemos posibles enemistades o enfrentamientos, así como también alianzas o solidaridad entre ellas gracias a los primeros planos que muestran gestos de disgusto o sus comentarios en tanto reacciones a las actitudes de las demás. Como espectadores asistimos también a conversaciones entre las participantes en las cuales se develan sus historias personales y vinculares. Estas subtramas encuentran “clausura” en otros capítulos de la temporada. De este modo, le espectador puede empatizar con una u otra transformista más allá de si le gusta o no su *performance* como *drag queen* porque se construye un personaje a través de sus acciones, comentarios y actitudes.

Ellas son captadas en planos y contraplanos con prolijidad tal que, ante una mirada atenta, hacen dudar de la espontaneidad de estas. Al ubicarse en un estudio de televisión de una gran cadena, las interlocutoras charlan sentadas en sillones dispuestos de un modo privilegiado para su registro por parte de la cámara. La captación sobre el *steady-cam* permite

considerarlas como “espontáneas” o “reales” porque al no ser encuadres estáticos dan la idea de un sujeto que se desplaza para captar la situación *in fraganti*.

Por su parte, ni *Juego de Reinas* ni *Dragaza* muestran a las artistas mientras trabajan (salvo contadas excepciones) porque ese momento aparece como “externo” al show: sucede durante la semana, en el intervalo de tiempo entre cada emisión. Lo central está en la *performance*, en la ilusión. En ambos programas la estructura consiste en “exposición del desafío”, “ejecución”, “evaluación” y “*lipsync* de eliminación”. Esas escenas que en el programa estadounidense permiten construir tanto la ficción como el efecto de realidad no son parte de las producciones locales. Así, el carácter ficcional de estas últimas resulta más débil y no constituye un dispositivo para capturar y sostener la atención del espectador más allá de la competencia porque no deja espacio para subtramas.

En la producción salteña las “personalidades” de cada participante se van delineando en aquellos momentos en que la conductora, en el estudio, realiza preguntas sobre “lo que quiso expresar” o “cómo le resultó el desafío de la semana”. Además, otro recurso que habilita la construcción de personajes es la yuxtaposición alternada de comentarios de las participantes en primer plano con las *performances* en el *set*. Ellas nos cuentan, por ejemplo, qué tan nerviosas estaban al momento de actuar. Así, las palabras de las participantes y las devoluciones posteriores del jurado funcionan como marcos desde los cuales se postula la calidad de las *performances* en tanto actividad profesional.

En *Dragaza* también se alternan las palabras de las participantes con las *performances*. Sin embargo, a diferencia de *Juego de Reinas*, aquí la competencia se realiza por equipos denominados “familias”. Sus reflexiones son en torno a sus propias representaciones y no aparecen casi comentarios respecto a aquellas de sus compañeras. Además, no constituyen comentarios “concisos” como en *Juego de Reinas*, sino que se desarrollan en bloques temporales más largos y en grupo porque son las tres integrantes quienes hablan frente a cámara al mismo tiempo.

En definitiva, la configuración del arte transformista en este formato de telerrealidad lúdico permite diferenciarla de otras representaciones de feminidades por parte de varones (homo o heterosexuales) que ocurrieron en la televisión argentina con anterioridad. *Performances* como las de Antonio Gasalla, Miguel del Sel, Umberto Tortonese y Alejandro Urda-

pilleta se basaban en el formato de *sketch* de humor. En ellas se parodiaban distintas figuras femeninas como abuelas, empleadas públicas, poetisas, peluqueras, masajistas, reporteras, etc. Es decir, en escena aparecían representaciones de mujeres desarrollando una profesión, actividad o su rol familiar como excusa para la comedia. En cambio, en *Juego de Reinas y Dragaza* nos encontramos personajes considerados “reales” que pretenden aprender y desarrollar una actividad artística basada en la representación de una feminidad al tiempo que incluye, además de la actuación, el baile, el diseño y la confección de vestuario, el maquillaje, el desfile y la fonomímica. La narración presenta personajes que deben trabajar para superar desafíos y ganar el juego validando, así, su calidad como artistas.

Estéticas al margen: un híbrido entre la televisión, plataformas y *performance*

Como vimos, *Juego de Reinas y Dragaza* hacen uso de una estructura que recupera aquella presente en *RuPaul's Drag Race*. Esta se repite emisión tras emisión otorgándole regularidad y brindándole el carácter de seriado. En términos de Verón (1993) ella da cuenta de lo ideológico, es decir, de la relación de estos programas con sus condiciones sociales de producción. La presentación se realiza siempre de la misma manera: con una secuencia que narra lo acontecido en el capítulo anterior y, luego, el desfile de la conductora por la pasarela que llega y saluda al jurado.

Juego de Reinas comienza con el desfile del jurado que entra al estudio seguidos de la conductora Mistika Reech quien presenta el desafío semanal. Por su parte, en *Dragaza*, Jenny Mackena aparece directamente sobre el escenario sin desfilas o “bailotear”. Indica a la audiencia el desafío semanal y saluda al jurado.

Sin embargo, en la producción cordobesa vale rescatar que el plano frontal entero de la conductora que abre los primeros cuatro capítulos es reemplazado en su quinta entrega por un plano medio en escorzo, que marca la ausencia del plano de establecimiento. Esta sutil inconsistencia otorga a la producción un carácter más *amateur* respecto de *Juego de Reinas*, el cual, al estar realizado en estudios de un canal de televisión, presenta mayor regularidad en su formato. Recordemos que es a partir de la repetición que como espectadores nos familia-

rizamos con algo y nos “olvidamos” de la instancia enunciativa, produciéndose así el efecto de mostrar “la realidad”.

Tomamos este aspecto que podría haber sido incluido en el apartado anterior porque nos permite analizar, a nivel estético, las propuestas de *Juego de Reinas* y *Dragaza*. Es decir, sus características en relación con la espacialidad producto de la *mise en scène* y la temporalidad en relación con el montaje.

El espacio: el set “televisivo”

Como dijimos, *RuPaul's Drag Race*, alterna principalmente entre dos espacios: la pasarela y el taller. La primera consiste en un espacio donde el proscenio tiene una plataforma elevada, en forma de “T invertida” (desde la perspectiva de la cámara), cuya superficie es reflectante y sus bordes están delimitados por una hilera de luces. Conforman así el espacio de la *performance* que debe ser capturada con angulaciones levemente contrapicadas. Punto de vista que recupera la posición de un espectador ubicado en una platea. Adicionalmente, delante de la pasarela se ubica la mesa del jurado. Un muro compuesto por cuadrados biselados actúa de fondo y delinean el portal por el cual ingresan los artistas. Las *queens* lo atraviesan y caminan hacia la cámara, mientras *spotlights* giratorios ubicados en una parrilla por arriba y otros a nivel de la pasarela adornan la acción de desfilar. Si bien la iluminación permite “colorear” el espacio con distintos tonos, por lo general la paleta de colores utilizada tiende a una relación en arco más abierta que aquella de colores análogos, y va desde su dominante “púrpura perfecto” al “azul persia”, con algunos detalles desaturados de su complementario: el amarillo.

Por otra parte, el *werk room* (variación del término inglés *workroom* que recupera la sonoridad de su pronunciación en lo que podríamos llamar un idiolecto *drag*) es un espacio amplio que simula tanto un camarín como taller de costura. Su mobiliario está compuesto de mesas de trabajo amplias de superficie color rosa coral y patas en negro; una de las paredes posee espejos característicos para maquillaje por sus contornos con bombillas de luz blanca; percheros y estantes con cabezas para sostener pelucas completan el espacio. Un vinilo simula paredes de ladrillo visto interrumpidas por columnas en tonos rosados en

composé con las mesas y una escalera designa el espacio por donde entra *RuPaul* a presentar el *mini challenge*².

Ambos son espacios amplios que hacen uso de una paleta tradicionalmente asociada a lo femenino (colores rosados, púrpuras y magentas). Sus tonos saturados resultan llamativos y están en función de capturar el interés del ojo espectador. Adornan tanto la instancia de preparación como de la *performance* con una espectacularidad de mucho ritmo visual y dinamismo.

Juego de Reinas recupera parte de ese criterio. El programa se desarrolla en un solo *set* donde se realizan las *performances*. El espacio consiste en un *set* de tamaño más reducido que la producción estadounidense y más minimalista. No posee una pasarela en la cual las participantes desfilan y el único mobiliario presente son los sillones para el jurado de estilo “gajo de naranja” a lo Pierre Paulin. Frente a estos, se ubica una pequeña y ovalada mesa ratona. Al no haber un nivel más elevado para las *performances*, las angulaciones de cámara tienden a ser normales (y esporádicamente picadas). Por tanto, estas condiciones espaciales brindan menor espectacularidad a los planos generales porque hay menos posibilidades de combinar variedad de proporciones entre la figura y el fondo.

Las pantallas de gran tamaño que se ubican de fondo (y también detrás del jurado) proyectan imágenes abstractas que producen también un ritmo visual dinámico y otorgan una dominante púrpura. Además, cumplen la función de mostrar el logo de la producción cuyo color principal es morado. De esta manera, *Juego de Reinas* logra cierta espectacularidad habilitada por el hecho de pertenecer a una estructura empresarial televisiva como es Canal 10.

Por otro lado, *Dragaza* es una producción independiente con huellas de una más *amateur* “hecha a pulmón”. El espacio que funciona de *set* es la discoteca *Belle Époque* de la ciudad de Córdoba. El espacio constituye una suerte de “caja negra” que, en la imagen digital tiene un tono “lavado” (poca saturación). Las superficies del piso del escenario y paredes son de ese mismo color y no reflectantes. El suelo posee líneas amarillas que no parecen estar en función

² El *mini challenge* consiste en un desafío corto que las participantes, fuera de su personaje *drag*, deben superar. Su función en la estructura del programa suele servir a los fines de dar alguna ventaja a una participante como ser la primera en elegir, entre varias opciones, algún elemento con el cual trabajar, o designar a líderes de los equipos para ese capítulo, etc.

del programa sino del uso del espacio con otros fines. En él dos precarias hileras de tiras *led* dibuja una “T” para delimitar la pasarela. Sin embargo, las artistas no suelen respetar esos límites y utilizan todo el escenario para sus representaciones. Al decorado lo completa una gran letra “D” de fondo. De color fucsia y tipografía estilo medieval, que remite indirectamente al universo de la “monarquía”, al signifiante “reinas”. Además, una pequeña corona color oro se ubica arriba de esta. A sus costados se ubican dos cuartos de circunferencia que imitan al sol de la bandera argentina por sus rayos flamígeros y rectos.

La descomposición del espacio en las tomas no muestra el lugar donde se ubica el jurado. Las miradas de sus integrantes, tomadas en contrapicado, hacia el fuera de campo dan la idea de que el escenario está elevado y en frente de estos. En el primer capítulo, un sofá celeste pastel los cobija, un *spotlight* tenue lo ilumina parcialmente produciendo tonos piel subexpuestos y un radio negativo respecto de un fondo negro “empastado”. En otras entregas el criterio de altura, angulación e iluminación cambia. La variación de criterios estéticos a lo largo de la temporada puede leerse como marca de una producción independiente y amateur que no logra la espectacularidad de *Juego de Reinas* ni de *RuPaul’s Drag Race*.

Como último punto vinculado a este aspecto espacial, nos parece importante destacar huellas presentes en estas dos producciones respecto del sonido. Mientras que *Juego de Reinas* se desarrolla en un estudio de televisión, el cual permite un registro adecuado de las voces a través del uso de micrófonos corbateros, *Dragaza* presenta marcas de ambiencia que los filtros de postproducción no logran eliminar del todo. La falta de acustización sumado al uso de escasos micrófonos alámbricos que deben ser compartidos por el jurado al momento de hablar, le imprime menor inteligibilidad a las voces de este programa. En este sentido, el *set* de *Dragaza* no es el *set* de televisión, sino un espacio precariamente reacondicionado para tal fin y la acústica arquitectónica propia del lugar no se elimina como suele suceder en el *set* profesional.

La plataforma como medio hegemónico: temporalidades extensas

RuPaul’s Drag Race posee un formato fuertemente estandarizado proveniente de una economía discursiva ligada a lo televisivo. Las duraciones de sus episodios son prácticamente idénticas

porque deben ocupar el espacio dentro una grilla, y en el transcurso de la emisión se deben contemplar espacios para la tanda publicitaria. La construcción de una narración que “enganche” al espectador para que no cambie de canal requiere de esa estructura regular desarrollada en el apartado anterior en un ritmo ágil.

Esta economía del lenguaje televisivo está presente en todo ese otro universo de programas de competencias que acontecen en uno o dos *sets* y de distintas temáticas: de cocina (*Máster Chef*; *Bake Off*), de confección de vestuario (*Corte y Confección*), modelaje (*America's Next Top Model*) o incluso de obras de arte hechas con vidrio (*Blown away*).

Sin embargo, la inclusión de este tipo de programas dentro de las plataformas no conlleva ningún tipo de conflicto en relación con las duraciones porque estas últimas no imponen restricciones de tiempo. Los videos de YouTube no requieren de una duración fijada a priori como gramática de producción. Incluso el usuario-espectador puede elegir la velocidad de reproducción del contenido si le resulta demasiado lento o rápido.

Juego de Reinas combina como estrategia de difusión tanto la emisión del programa grabado por televisión por aire como su alojamiento en YouTube que permite verlo a demanda. En la grilla se ubicó posterior al *prime time* y su entrega semanal aconteció los días viernes a medianoche. A pesar de esto, su duración varía desde los 54 minutos hasta las dos horas y cinco minutos (incluidas las tandas publicitarias). Su extensión es larga si consideramos que, a diciembre de 2018, la duración media de videos bajo la etiqueta “entretenimiento” fue de 12,9 minutos (Statista, 2019). Más allá de esto, el ritmo de *Juego de Reinas* no se percibe como lento gracias a la ajustada conducción de Mistika Reech que guía el uso de la palabra, como también al preciso montaje que yuxtapone comentarios concisos y breves cuando escuchamos a las participantes reflexionar sobre sus *performances*.

Por su parte, *Dragaza* ha sido realizado para su emisión directamente en YouTube. Los capítulos se estrenaron quincenalmente durante el año 2020. Sin embargo, el capítulo ocho, “La gran final”, estuvo disponible a partir de octubre de ese año a raíz de que no estaba filmado previo al inicio de la pandemia de Covid-19. La duración de los episodios no es regular como en el show norteamericano. Los episodios van desde los 45 minutos, el de menor duración, hasta la hora y trece minutos el de mayor duración.

El ritmo de *Dragaza* se percibe lento porque los desafíos son variados, no hay condensación de tiempo y en el montaje se incluyen todas las presentaciones. Por ejemplo, cuando las familias deben recrear, en el capítulo cuatro, la escena de la mayonesa del filme argentino *Esperando la Carroza* (Doria, 1985), como espectadores vemos repetidas veces esos cuatro minutos de tiempo (una por cada equipo). En este caso, la lentitud se produce por la reiteración de lo mismo. Además, los planos en los cuales las familias se exhiben sobre sus *performances* son de mayor duración que en *Juego de Reinas* porque no constituyen comentarios “concisos” sino reflexiones grupales. En cierto sentido, podemos decir que *Dragaza* respeta el tiempo de la palabra de las familias al permitirles que se exhiben.

Un último aspecto a destacar en el caso de *Juego de Reinas* tiene que ver con el tiempo de retroalimentación. La circulación del programa por YouTube y la difusión a través de su página de Facebook habilitan a la producción recibir comentarios por parte de la audiencia. En el programa la conductora y el jurado le hablan a la “gente” para indicarle que el programa “no está arreglado” (recuerdan el carácter de “realidad”) o para mencionar que el show “es un *boom*” (expresión de éxito). Aquí hay un tiempo que acerca a *Juego de Reinas* a la lógica de las plataformas y las redes sociales porque en ellas la interacción con el público es mucho más central e inmediata que en la televisión tradicional.

En línea con lo expuesto en estos dos apartados, consideramos que ambos programas despliegan distintas estrategias que los acercan en mayor o menor medida a gramáticas del lenguaje televisivo. De nuevo, desde la teoría de Verón, observamos que *RuPaul’s Drag Race* funciona como un discurso cuyo poder radica en el reconocimiento que *Juego de Reinas* y *Dragaza* ponen en juego a partir de los criterios estéticos expuestos por sus paletas de colores y la disposición del decorado. Por otro lado, sus temporalidades escapan a una lógica propia de este lenguaje. Aunque no adoptan la duración breve y el ritmo ágil promedio de las plataformas sus particularidades no les impide circular por allí. En realidad, estas últimas adquieren una posición hegemónica porque resultan ser el espacio donde se integran estas estéticas al margen de lo televisivo junto con otros formatos (como son el “en directo”, cortometrajes de ficción, documentales, etc.). Las plataformas conforman una vasta colección de distintos discursos audiovisuales.

Jugamos a competir: el transformismo como profesión

Hasta aquí hemos visto cómo la estructura de la competencia y algunas características estéticas del lenguaje televisivo funcionan como “mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de retóricas, tópicos y doxas transdiscursivas” (Angenot, 2010: 31). En este apartado procedemos a analizar significantes que funcionan en ese mismo sentido pero vinculados a tres que detectamos centrales: la familia, el trabajo y el *shade*.

La estructura de competencia supone que los participantes compiten individualmente por el reconocimiento de ser la mejor transformista de esa temporada. Sin embargo, en *Draga* las reinas forman “familias” y cada uno de estos equipos tiene una identidad propia presentada, en el primer capítulo, por sus tres integrantes. Estas sortean los desafíos a partir del trabajo en conjunto. Las habilidades requeridas para ser una *drag queen* profesional (confeccionar el vestuario, saber peinar una peluca, maquillarse, modelar, bailar, actuar y, principalmente saber realizar una fonomímica) se aprenden en grupo. Tanto los triunfos como los fracasos se comparten. En este programa se premia tanto a la mejor reina como a la mejor familia. El conjunto ganador recibe un premio en efectivo para “fundar su casa *drag*”. *Draga* resalta así lo grupal y los lazos de cooperación por sobre la competencia de individuos y esto dificulta la construcción de esa tensión narrativa a partir de conflictos entre las participantes como sucede en *RuPaul’s Drag Race*.

Juego de Reinas recupera el carácter competitivo a partir de los comentarios que los participantes realizan frente a cámara. Allí, en tono vehemente, las reinas reafirman “que vienen a ganar”. Sin embargo, a diferencia de *RuPaul’s Drag Race*, las eliminaciones adquieren un tinte emotivo particular. La música incidental al momento de saludar a la eliminada, junto con el recordatorio proferido por Mistika Reech de que “esto es un juego y duele despedir a cada participante” mientras la abraza, reemplazan el adusto latiguillo de *RuPaul*, el icónico “*sashay away*”, dicho desde la distante mesa del jurado.

Además, esta atenuación de la competencia provoca que se deje de lado otro aspecto característico en el orden discursivo propio del transformismo: el *shade*. Según el diccionario

confeccionado por la comunidad de fans del programa estadounidense, este término del idiolecto transformista significa una forma de insulto que señala los defectos del otro en forma directa (RuPaul's Drag Race Wiki, 2016). Dichos comentarios son filtrados como chistes, que las reinas realizan sobre las demás participantes (presentes o no) muchas veces con la intención de mostrarse sagaz y *bitchy* (“perra”). Pueden ser sobre el aspecto, la interpretación o el incluso comportamiento. El sentido de esto se vincula con la posibilidad de reírse de uno mismo y empoderarse frente a las críticas. La presencia de esta práctica en el show es una estrategia de ficcionalización porque no implica una intención real de producir un daño, sino que constituye una característica más de la profesión transformista. En *RuPaul's Drag Race* el *shade* puede incluso llegar a ser parte de un *mini challenge*.

Distinto sucede en *Dragaza* donde las participantes prácticamente no realizan estos comentarios “maliciosos”. *Juego de Reinas*, por su parte, hace visible el *shade* en un desafío en particular: el “notidrag” (en el cual las participantes divididas en dos grupos deben parodiar el formato de noticiero televisivo). De este modo, las producciones locales, al prácticamente carecer de escenas donde acontezcan este tipo de situaciones, refuerzan el compañerismo y apoyo mutuo entre las participantes.

A pesar de no mostrar escenas donde las artistas trabajan, en *Juego de Reinas* son constantes las referencias, tanto por parte de ellos como del jurado o la conductora, respecto de “lo que cuesta” ser una *drag queen*. Principalmente en lo referido a la confección de vestuarios. Algunas reinas realizan sus propios ropajes mientras que otras deben contratar modistas. Incluso en las evaluaciones se valora negativamente la reutilización de trajes de otras compañeras o utilizados en ocasiones anteriores fuera del programa.

Por su lado, *Dragaza* refiere al trabajo en aquellos segmentos donde cada familia cuenta las peripecias para resolver el desafío quincenal. Los lazos de solidaridad nos llegan de la mano de las palabras proferidas por ellos mismos en lugar de a través de “escenas” del taller. Así, la producción cordobesa muestra subjetividades que se embarcan en un proceso de aprendizaje en comunidad. De este modo el aspecto competitivo resulta “minado”. Aquello que se aprende en el juego es esa profesión que consiste en representar feminidades con la finalidad de entretener.

Conclusiones

Iniciamos este trabajo indicando que el transformismo ocupa hoy un lugar dominante al interior de la producción simbólica audiovisual destinada al público LGBTIQ+. Esa posición ubica a *RuPaul's Drag Race* como exponente del canon y su característica principal consiste en una estructura seriada habilitada por el formato de telerrealidad lúdico basada en la competición. Al analizar los programas locales, nos preocupamos por establecer en qué medida ese show extranjero televisivo funciona como una de las condiciones de producción que dejan huellas en las características estéticas de *Dragaza* y *Juego de Reinas* y que las acercan en mayor o menor medida al lenguaje televisivo.

De este modo, desandamos cómo cada producción se asemeja y se distancia del canon. El formato de telerrealidad funciona en *RuPaul's Drag Race*, donde se articulan elementos de ficción y realidad que construyen la intriga respecto de quién será la ganadora, mientras desarrolla subtramas narrativas que delinean a los personajes de las transformistas. Este relato se adorna con una espectacularidad que conjuga un espacio amplio con muchas luminarias, superficies reflectantes y paletas de colores “femeninos” saturados. Además, las subjetividades en el discurso son representadas como competidoras fervientes que deben incluso imposter una actitud a la vez maliciosa, pero sagaz y graciosa, para convertirse en la reina del transformismo.

Por su parte *Juego de Reinas* y *Dragaza* constituyen estéticas en el margen porque realizan una doble operación. Mientras que toman la estructura de la competencia como modelo que garantiza cierto éxito, el modo en que desarrollan el formato de telerrealidad lúdico apuesta por el polo de la realidad y debilita lo ficcional. Al mismo tiempo, reproducen en mayor o menor medida el criterio estético vinculado a la paleta de colores. Sin embargo, en *Dragaza*, el resto de la construcción espacial, en cuanto al decorado, se realiza de manera precaria. Esto, sumado a una temporalidad extensa, repetitiva y lenta, toma distancia de la economía del lenguaje televisivo. El hecho de que circule por YouTube le habilita esa licencia. Pero la cantidad de visualizaciones resulta significativamente menor que la de *Juego de Reinas*.

Sin embargo, estas características estéticas de *Dragaza* resultan en cierto sentido más “democráticas”. La competencia se ve atenuada por el hecho de rescatar en su montaje el trabajo

en equipo y la solidaridad. Por su parte, *Juego de Reinas* la recupera de manera más directa al tiempo que recuerda su carácter de ficción al reiterar que “es un juego”. A nivel estético, combina ciertos rasgos televisivos con otras lógicas ligadas a las plataformas y redes sociales. Su ritmo es más ágil, aunque su duración es extensa. La ubicación en la trasnoche dentro de la grilla habilita esa extensión y, además, une al transformismo con el entretenimiento nocturno.

En definitiva, el transformismo, en sus vertientes locales, reconoce el poder del lenguaje televisivo que opera en el *reality show*. Sin embargo, estas propuestas toman distancia de algunos de sus elementos para representar sujetos que compiten a la vez que cooperan, aprenden y desarrollan una profesión que debe “aprenderse” y “perfeccionarse”, pero que no resulta sustentable. Así, *Dragaza* valoriza su carácter de “escuela” y *Juego de Reinas* sirve como espacio de reconocimiento y validación. Es en este sentido que nos preguntamos si es la competencia el único modelo para mostrar el arte transformista.

Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Balzer, Carsten (2005). “The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony”. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, N° 51: 111-131. Frankfurt & Main.
- Brollo, Maria Daniela y Reches Peressotti, Ana Laura (2019). “Éramos personajes de la noche. Historias del arte transformista en Córdoba (1980-2010)”. *X Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Córdoba.
- Jost, François (2009). “Proposiciones metodológicas para un análisis de programas de televisión”. *La Mirada de Telemo*, N° 3, setiembre. [En línea] <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20336> [consulta 02 de julio de 2022].
- Jost, François (2012). “¿Qué significa hablar de ‘realidad’ para televisión?”. *Toma Uno*, N° 1: 115-128. Córdoba.

- McNeal, Keith E. (1999). "Behind the make-up: Gender ambivalence and the double-bind of gay self-hood in drag performance". *Ethos*, Vol. 27, N° 3: 344-378. United States of America.
- Newton, Esther (1972). *Mother Camp: Female impersonators in America*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- RuPaul's Drag Race Dictionary (2016). RuPaul's Drag Race Wiki. [En línea] https://rupauls-dragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary [Consulta 02 de agosto de 2022].
- Statista (2019). "Youtube Average Video Length by Category 2018". [En línea] <https://www.statista.com/statistics/1026923/youtube-video-category-average-length/> [Consulta el 01 de agosto de 2022].
- Trupia, Agustina (2020). "Intersticios en la noción de género: prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires". *Artescena*, N° 10: 1-21. Valparaíso.
- Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Corpus

- Dragaza* (2020). Alpha Master. Temporada N° 1. Serie de YouTube. [En línea] <https://www.youtube.com/c/DragazaTV> [Consulta: mayo-junio 2022].
- Esperando la Carroza* (1985). Doria, A. (dir.). Frey, D.; Doria, A.; Suranyi, S. (prod.). Película.
- Juego de Reinas* (2021-2022). Reech Producciones. Temporada N° 1. Serie de YouTube. [En línea] <https://www.youtube.com/channel/UC-HZAAIbAWs-QcOyx03ihdA> [Consulta: mayo-junio 2022].
- Neon Genesis Evangelion* (1995-1996). Hideaki Anno. Serie de TV.
- RuPaul's Drag Race* (2009-2022). World of Wonder. Serie de TV.

Marginalidad y audiovisualidad. Notas de poliorcética

José Manuel Rodríguez Amieva

No perdemos el hilo: para coser hay que pasar
de largo. La puntada atraviesa, despunta, se desvía
y sólo entonces vuelve sobre sí para avanzar
o reforzar su atadura.

¿Qué es la marginalidad sino esa posición en la que algo se escucha y se ve, pero en el borde mismo de su eclipse, de su evanescencia, de su *fading*? El margen, el límite, no es nada en sí, sino una línea imaginaria pero terriblemente eficaz y, con el desarrollo de las tecnologías de la segmentación, cada vez más eficiente.

Las murallas se recubren de un halo sagrado: desde las primeras ciudades amuralladas en la prehistoria hasta su auge en la Alta Edad Media, con los burgos, el límite no podía ser atravesado por cualquiera de cualquier manera. Las murallas eran sagradas ya que tenían funciones materiales elementales¹. Por supuesto, servían para disuadir los intentos de saqueo y conquista

¹ Aunque fuera del Derecho Romano usemos los términos sacro y santo como sinónimos, ya que comparten la raíz indoeuropea *-sak*, corresponde apuntar que aquel distingue las *res divini iuris* en tres categorías: a) *Res sacrae*. Destinadas al culto de los dioses superiores: objetos, templos, altares y bosques sagrados que quedaban sustraídas al comercio de los hombres por medio del acto solemne de *consecratio*. b) *Res religiosae*. Destinadas al culto de los dioses superiores, en especial a los manes de los antepasados: sepulcros y objetos anexos. Finalmente, c) *Res sanctae*. Si bien no eran consagradas, se consideraban bajo la protección divina, siendo resguardadas contra las acciones dañinas de los hombres mediante una sanción penal. En esta última clase se incluyen las puertas y murallas de la ciudad, y puede que antiguamente los límites de los campos. Cf. Montes, 1965. Habría que recordar que mover ilícitamente los mojones de los campos era una de las causales por las que se podía devenir un *homo sacer*.

por pueblos vecinos y enemigos; en situaciones de excepción hacían posible resistir un asedio, siendo un elemento crucial de la poliorcética².

Fuera de estas ocasiones de emergencia, en la recurrencia de la vida cotidiana, las murallas permitían regular el comercio, el ingreso de mercancías y su salida, vigilar los desplazamientos de la población. Punto de peaje, de recaudación aduanera, entrar o salir de la ciudad saltando las murallas era penado usualmente con la muerte. Bastaría traer a la memoria el fratricidio fundante de Roma, ocasionado por la transgresión de atravesar una línea imaginaria, apenas trazada con un arado en la arena³.

Las murallas son sagradas, definen adentro y afuera, nosotros y ellos, vivos y muertos; en todo caso aquellos a quienes se puede sin ninguna pena dar muerte, *homines sacri* reducidos a la *nuda vida*. Durante la Edad Media, con el crecimiento de las ciudades, de su población de siervos en trance de devenir ciudadanos libres, las murallas se corren cada vez, se trazan nuevos círculos concéntricos para encerrar puertas adentro a la creciente mano de obra. Los sectores más pobres, los recién llegados, suelen apostarse en la cara externa de la muralla, empleando muchas veces sus lienzos como paredes de las precarias viviendas o extrayendo sus aparejos para emplearlos en la construcción de edificaciones privadas. Este uso es prohibido por las flamantes autoridades citadinas, aunque su penalización depende de las urgencias coyunturales: cobijar a los contingentes de siervos de la gleba o defenderse de ataques inminentes.

Lugares sagrados, no obstante, son móviles. Su carácter vital para la comunidad aporta a su sacralización, incluso a su apoteosis, *e. g.*, con Terminus, dios romano de las fronteras. Pero con las prioridades cambiantes las demarcaciones también cambian: *Omnia mutantur*. Lo que tiene mayor constancia son las leyes de la mutación. Las murallas se levantan por necesidades

² Compuesta por las raíces griegas *polis* (ciudad) y *erkos* (cercado, muro, defensa), la palabra poliorcética designa el arte de ejecutar y resistir asedios. Es la disciplina que antiguamente se ocupaba de la explicación de las estrategias y tácticas militares relativas a los sitios a ciudades y emplazamientos protegidos, tanto desde el punto de vista de quienes emprendían el ataque como de quienes lo sufrían.

³ La tradición enseña que Rómulo dio muerte a su hermano Remo luego de que este saltara con insolencia las fronteras que aquel acababa de trazar para la ciudad que terminara por llevar su nombre. Luego del asesinato, Rómulo intimaría: “Así muera en adelante cualquier otro que franquee mis murallas”. Cf. Tito Livio (2000: 14-17).

de defensa y se mueven y modifican progresivamente por necesidades comerciales. Luego se verá, a partir del Renacimiento, cómo las murallas que habían sido prácticamente una condición *sine qua non* de la ciudad feudal, comienzan a convertirse en un obstáculo para la expansión capitalista en germen. Ahí donde se habían edificado comienzan a demolerse y el axioma de la ciudad pasa de ser el acorazamiento a la fluidez e interconexión, de los muros de piedra a los canales de agua, con los casos paradigmáticos, primero, de Venecia y luego de Brujas, más ampliamente de la región de Flandes⁴. Lo importante ahora era multiplicar los puntos de contacto, de carga y descarga de mercancías, multiplicar exponencialmente el comercio.

La noción de la marginalidad se diferencia en dos sentidos de categorías empleadas de modo sinonímico. Por un lado, respecto a nociones como pobreza, vulnerabilidad, precariedad, la marginación, o marginalización si se quiere destacar su carácter procesual, se sitúa especialmente en el eje del espacio. La noción es en sí topológica. Aquellas nociones parecen referir a las condiciones del sujeto al que se asignan como predicados, mientras que esta última se refiere a la ubicación, a la localización, a las coordenadas espaciales donde se sitúa. Por otro lado, respecto a nociones análogamente espaciales, como exclusión o segregación, la marginalidad hace referencia a una posición liminar, en algún modo atópica: ni adentro ni afuera, ni nosotros ni ellos, ni amigos ni enemigos. El margen es, en su fórmula más depurada, una línea, una sucesión imaginaria de puntos, la figura más elemental del espacio. Los marginados habitan esa región formalmente insustancial, están parados sobre esa muralla divisoria —o más bien, el lienzo se edifica sobre sus espaldas—, y de cierta manera, como las víctimas del terrorismo de Estado, aludidas por su más siniestro victimario, ni existen ni no existen, no están ni vivos ni muertos, están desaparecidos.

¿Será que los marginados forman ese desierto o ese bosque protector⁵, esa *avant-garde*,

⁴ Cf. Para una reconstrucción de la genealogía de estas transformaciones: Henri Pirenne (1950: 53-70).

⁵ Cf. Engels (1974). Bajo el apartado “La gens iroquesa” se lee: “Fuera del sitio donde estaba asentada verdaderamente, cada tribu poseía además un extenso territorio para la caza y la pesca. Detrás de éste se extendía una ancha zona neutral, que llegaba hasta el territorio de la tribu más próxima, zona que era más estrecha entre las tribus de la misma lengua, y más ancha entre las que no tenían el mismo idioma. Esta zona venía a ser lo que el bosque limítrofe de los germanos, el desierto que los suevos de César creaban alrededor de su territorio, el *isarnholt* (en di-

carne de cañón sacrificable al otro irreductiblemente ajeno, externo, *alter-alter*? Ellos, en sí despreciables, cumplen la altísima función sacra de separar con sus cuerpos el adentro del afuera, lo propio de lo ajeno. Ahora, como la muralla urbana en su evolución histórica, ese contingente liminar muta, se reconfigura según las necesidades fluctuantes del modo de producción económico y discursivo. Estructuralmente, lo marginal es invisible en tanto define las restricciones mismas de la mirada. Es el marco, el recorte insustancial que habilita ver. Según sus reconfiguraciones, esas plasmaciones denominadas sujetos marginales aparecen como ejército de reserva del capital, de la maquinaria bélica, o como resto superabundante. Oscilan en un vaivén en que de a momentos son excluidos y por momentos incluidos, están supeditados a tales fluctuaciones. Una leve vacilación los pone con un pie adentro o afuera. Vitales para la defensa y para la economía, una variación infinitesimal de la aguja de la balanza los vuelve un excedente, un resabio descartable.

La marginación es, lo repetimos, *per se* una situación espacial; su notación es topológica. Sin embargo, la noción se utiliza también figurativamente para denotar otras situaciones indefinidas que hacen de límite a la condición de inclusión o normalidad. Empíricamente, en los dispositivos de ordenamiento social, en las instituciones y los discursos que las entretejen, determinados sujetos aparecen en la figura de marginales. Cada estado del discurso global dispone las restricciones y oposiciones creadoras de valores que los especifican. Así, locos, criminales, homosexuales, herejes, deformes, discapacitados son algunas de las figuras consideradas a su tiempo en las sociedades occidentales y en otras con sus excepciones y particularidades sujetos marginales o susceptibles de marginalización. La gramática productiva de cada sociedad especifica las condiciones de existencia de las vidas liminares.

Sin descartar las referencias alegóricas, aquí nos interesa considerar específicamente la marginación como situación topológica, o, mejor dicho, topográfica, en sus formas propiamente urbanas. Cada sociedad tendrá su figura de marginalidad urbana característica, imagen

namarqués *jarnved*, *limes Danicus*) entre daneses y alemanes, el *sachsenwald* y el *branibor* (eslavo: bosque protector), que dio su nombre al Brandeburgo, entre alemanes y eslavos. Este territorio, comprendido dentro de fronteras tan inciertas, era el país común de la tribu, reconocido como tal por las tribus vecinas y que ella misma defendía contra los invasores” (p. 87).

dotada en general retroactivamente de ciertos atributos simbólicos, coronada de un tipo de aura: el guapo o compadrito en el Río de la Plata a mediados del siglo XIX, e incluso representantes por antonomasia de la condición marginal, por caso François Villon en París en el siglo XV. Identificarlas requiere indagar el imaginario plasmado en la discursividad social de cada época. En particular, en la sociedad argentina contemporánea, dicho estudio no puede soslayar las representaciones audiovisuales que construyen la figura del villero.

Es posible construir un amplio corpus de audiovisuales nacionales que retratan la figura del villero, que escenifican la vida en las denominadas villas miseria. Ese recorte, para no cerrar excesivamente el plano, debería incluir a otros tipos de parias urbanos⁶, en condición de calle o integrantes de la población carcelaria, a quienes se atribuye genéricamente –por efecto de la hegemonía discursiva– la etiqueta denigrante de “negros villeros”. Por ejemplo, el corpus podría moverse en el campo de la representación fílmica a partir de *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio pasando por *Pizza, Birra y Faso* (1998) de Stagnaro y Caetano (1998), *Leonera* (2008) y *Elefante Blanco* (2012) de Trapero, hasta *Lluvia de Jaulas* (2020) de César Gonzáles; o en el terreno de las series televisivas desde *Okupas* (2000) también dirigida por Stagnaro, abarcando *El puntero* (2011) de Daniel Barone, *Los pibes del puente* (2012) de Salinas Salazar y Miranda, hasta recalar en la más reciente y léxicamente anexa al universo semántico examinado, *El marginal* (2016) realizada por Caetano *et al.*

Más desplazadas hacia el género documental o hacia la ficción⁷, oscilando desde el *nobody's shot* al *inside view*, del objetivismo a la mirada reflexiva, dichas producciones dan cuenta de un amplio espectro de concepciones antropológicas, sociológicas y políticas sobre la marginalidad. A su vez comportan distintos grados de fetichización de los sujetos marginados y de espectacularización de sus condiciones de vida. La perspectiva íntima a la vez que común de *Lluvia de Jaulas* se aproxima a la mirada singular de *Crónica de un niño solo*, mientras *El marginal* se mueve al ritmo frenético y se asienta en lugares comunes cercanos de *El puntero*. Mientras se registran variaciones extremas en las posiciones enunciativas, estilos y modos de tratamiento visual, el

⁶ Cf. Loïc Wacquant (2001).

⁷ Atravesando el subgénero denominado docuficción.

componente temático permanece constante: la pobreza, la violencia y la precariedad de la existencia de los sectores sociales retratados. Especialmente de adolescentes y jóvenes en situaciones de vulnerabilidad que ven reducida cuando no eliminada su moratoria social y en muchos casos su moratoria vital⁸, lanzados precozmente al mundo laboral o delictivo.

Se presentan de todos modos existencias al límite. En el circuito *mainstream*, la “misericordia” de la villa es por una suerte de sinécdoque —que hace de una parte el todo— el atributo prevalente, más sobresaliente. La definición es negativa, se tiende a escenificar la falta por sobre la mostración de la potencia. Que los sectores marginados aman, edifican, celebran y gozan, verbos de afectos alegres, aparece como un dato igualmente marginal. Revestidas de una estética grotesca, sus ocasiones de alegría, lejos de manifestar “la segunda vida del pueblo”, como apreciara Bajtín, su vida festiva, configuran un banquete patético. En todos los escenarios, la violencia aparece como la ley que regula la vida en los márgenes. Violencia económica y simbólica, violencia del Estado y del mercado, violencia de propios y de ajenos. Las formas de violencia interpersonales e intergrupales, las riñas de pandillas por el control del territorio con fines de clientelismo político o de narcotráfico, aparecen en primer plano; en segundo, la represión de un Estado lavado de cara, sin espesor histórico e ideológico; y, por último, difuminada, salvo significativas excepciones⁹, casi perdida en el fondo del cuadro social, la violencia del modo y las relaciones de producción.

La vida marginal es sacrificable: sea víctima del gatillo fácil o de las luchas intestinas a las villas o asentamientos, cuando muere un pobre que reside en los márgenes apenas si se investiga y menos aún se condena. No hay ningún misterio que develar en un desenlace percibido

⁸ Cf. Margulis y Urresti (1998).

⁹ En los créditos de *Lluvia de Jaulas* los préstamos de Marx, Lordon y Deleuze se explicitan; por otra parte, en una escena se ve al joven protagonista sentado cerca del obelisco ojeando *Capitalismo, deseo y servidumbre* (Lordon, 2015). En *Okupas* Walter menciona de pasada al periodista anarquista Severino Di Giovanni como su mentor ideológico y se repiten alusiones críticas a la sociedad de consumo. En contrapartida, ya desde el primer capítulo de *El puntero* deja bien clara la posición de su personaje principal con respecto a la lucha de clases. Al interrogar a una asistente de una protesta con quién vino, esta le responde: “Vine sola, soy víctima del capitalismo, no tengo trabajo, mis hijos...”. Pablo “El Gitano” Perotti la interrumpe violentamente: “No, déjate de joder con ese cuento, no están las cámaras, déjate de joder ¿quién te trajo?”.

como mero producto de la predestinación. Los efectos sistémicos de los dispositivos de control social se reifican, y en una sola operación los sujetos marginados por esos efectos aparecen revestidos de un halo de santidad, dotados de un brillo aurático, fetichizados¹⁰. Son ubicados en la misma serie transferencial de los bandoleros, *outlaws*, forajidos y matreros. La caracterización prevalente de los grupos marginados destaca los rasgos atávicos, las reacciones impulsivas, los crímenes pasionales, las conductas irracionales polimórficas constatables en toda clase social, cualquiera sea su localización topográfica. Se valora positivamente, no obstante, con aire nostálgico, la supervivencia de modos de organización primarios, tipos de convivencia imaginados homólogos a los de las comunidades ancestrales. De su cosificación y su investimento primitivo, los sujetos marginales adquieren su aspecto de misterio sacramental, su efecto de real, de autenticidad, como las reliquias antiguas, los objetos de colección¹¹.

Los dispositivos de control, que empujan a determinados grupos sociales al margen de la historia –proletarios, indigentes, minorías étnicas o mayorías en relaciones de poder desfavorables–, muestran sus efectos más tangibles en la ordenación del espacio urbano. Resultado esperable de la planificación o deriva más o menos contingente, la ciudad está dividida, su territorio fragmentado, en él se erigen barreras materiales y simbólicas que segregan con creciente poder de particularización a sectores específicos de su población. Las estrategias de segmentación del mercado gracias a la identificación de nichos de consumidores son la contracara de los procesos de fragmentación y segregación social urbana¹². El margen es, en términos de Lacan (1990), éxtimo, lo externo íntimo. El puente, el banco de la plaza o de la estación del subterráneo, cuando no se han implementado técnicas de arquitectura defensiva con fines de disuasión¹³,

¹⁰ Cf. Para una reflexión analítica sobre el tema: González (2017).

¹¹ Cf. Baudrillard (1969). En particular el apartado “El objeto marginal, el objeto antiguo” (pp. 83-96).

¹² Cf. Para una panorámica sobre el alcance de los procesos de fragmentación y segregación territorial y simbólica en la Ciudad de Córdoba, Valdés y Cargnelutti (2014), García Bastán y Paulín (2016).

¹³ Para un reporte sobre la flamante difusión de este tipo de arquitectura urbana, remitimos a Kay Hui (2019): “El artículo trae a primera plana la existencia y prevalencia frecuentemente pasada por alto de arquitecturas hostiles en nuestras ciudades –estructuras físicas, diseños y tácticas que previenen actividades particulares ‘indeseadas’ en espacios públicos. Clavos en edificios públicos para prevenir el monopatinaje, sonidos de alta frecuencia audibles

son algunos de esos espacios en donde la cara externa del margen, como en un nudo de Moebius, se internaliza, se vuelve hacia adentro. Existen mecanismos de retracción¹⁴ para rebatirlo, cuando se registra una desviación y lo que estaba destinado a permanecer en la periferia se cuela en el centro. Controles policiales entre los barrios periféricos y pericentrales para impedir el paso a los pibes de visera, y cuando se infiltran, el código de faltas para detenerlos por conducta sospechosa, *i.e.*, portación de rostro, el margen se lleva en la cara.

La mano visible del Estado tomada a la mano invisible del mercado interviene en provecho de la gentrificación y guetificación del territorio urbano. Las políticas públicas de urbanismo en connivencia con el desarrollismo inmobiliario delinean el mapa de la ciudad, sus fronteras internas y externas, las zonas residenciales y comerciales reservadas a las clases altas y las áreas deprimidas o deprimidas cedidas a las clases bajas. “Los resultados están increíblemente grabados en las formas espaciales de nuestras ciudades, que crecientemente consisten en fragmentos fortificados, comunidades cerradas (*gated communities*) y espacios públicos privatizados mantenidos bajo constante vigilancia” (Harvey, 2008: 32, traducción propia). Los audiovisuales apuntados escenifican en sus locaciones y en el uso que hacen los actores del espacio urbano, las restricciones al acceso y a la circulación, las visitas cuasi turísticas al centro de la ciudad, el refugio en rincones que escapan al alumbrado y a las cámaras de vigilancia. La cosa pública se separa sensiblemente de la *res communis* en la experiencia cotidiana de los sujetos marginados.

sólo por personas jóvenes, para prevenir el merodeo, y aspersores nocturnos en parques y asientos curvos para prevenir el vagabundeo son solo algunos ejemplos innovadores de arquitectura defensiva empleada alrededor de Australia” (p. 3, traducción propia).

¹⁴ Sobre el vínculo entre poder, deseo y desviación, previamente advertimos: “El poder es la posibilidad mayor o menor de realizar un deseo. Aunque conforme a estructuras que a su vez lo hacen posible y que determinan asimismo lo que es deseable para cada quien. El poder no sólo implica un hacer-hacer según el deseo de uno sino máxime un hacer-desear según el propio deseo. La fórmula eminente de acatamiento de la soberanía es «sus deseos son órdenes», no sólo porque son deseos del soberano sino más propiamente porque son deseos del súbdito (incorporados por este último, hechos su propia carne). Sin embargo, como el deseo es errante y se aparta a menudo de la dirección del poder, la dominación supone mecanismos de retrotracción, rectificación y asimilación de los deseos desviados; el poder soberano sólo admite a regañadientes una desviación estándar” (Rodríguez Amieva, 2021: 7-8).

La representación de la ciudad es relativa al punto de vista del actor¹⁵ y la designación del sujeto marginado no es un dato menor. Con respecto a la categoría de marginalidad como a la de pobreza, la cuestión sigue siendo quiénes la dicen sobre quiénes. Es el problema de la atribución¹⁶. Si bien admite atribuciones endógenas —el marginado es uno, yo, el nosotros que me incluye—, en el discurso hegemónico prima la atribución exógena: el marginado es el otro. Empero, es lógicamente probable que el actor designado exteriormente no se reconozca a sí mismo como marginado. Lo que no implica que el sujeto que se autopercibe marginado se reconozca conscientemente incluido en una categoría social, con las consecuencias dialécticas que supone la constitución de una clase para sí. Si la enunciación construye el centro que define recíprocamente la periferia, que el enunciador se constituya discursivamente en un sujeto marginado reviste implicancias para la producción de las representaciones sociales urbanas¹⁷. En las producciones audiovisuales hegemónicas se filtran estereotipos de clase de la burguesía que lo personifica. Sin embargo, que el sujeto marginado coincida con el enunciador que se dice marginado es condición necesaria pero no suficiente para una representación adecuada a las condiciones de existencia de los sectores marginados. En la medida en que la ideología dominante es la ideología acorde a los intereses de la clase dominante¹⁸, los *tópos koinós* en los que se fundan los entimemas del discurso de agentes dominados y los dominantes tienden a asimilarse.

Enunciativamente, el punto de vista u ocularización (Gaudreault y Jost, 1995) del audiovisual es clave para disponer una mirada crítica sobre la realidad que construye. Ante la

¹⁵ Para evitar posibles equívocos con el empleo de la noción en narratología, vale aclarar que aludimos aquí al actor en términos etnográficos.

¹⁶ Con un enfoque diferente aunque complementario al análisis discursivo, el estudio del problema de la atribución, del denominado “proceso atributivo”, tiene una larga historia en Psicología Social, que comienza con Heider (1958) y cuyo desarrollo puede rastrearse en Kelly (1973).

¹⁷ Cf. De Alba (2010).

¹⁸ Aludimos, claramente, a la controvertida tesis del primer capítulo de *La Ideología Alemana*: “Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante” (Marx y Engels, 1974: 50).

frontalidad del abordaje de las producciones predominantes, Schmucler¹⁹ valoraba la opción ética a la vez que estética de trazar una mirada oblicua sobre la realidad de los barrios populares. Si Foucault afirmó que pensar es siempre pensar de otro modo, simétricamente podemos decir que mirar es siempre mirar de otro modo. Si el audiovisual no alcanza a construir otra mirada recaerá indefectiblemente en la mirada ya construida por el código cultural o de referencia. Cuestionar ese código, atinar a ponerlo en jaque, desestabilizarlo, forzar al espectador a relativizar un dato imaginado una certeza autoevidente, comporta una condición de posibilidad de cualquier relato alternativo o marginal, que escape al menos parcialmente a la fuerza centrípeta del discurso hegemónico. Esta mirada otra puede además volverse sobre sí, exponer reflexivamente el artificio de su producción aplicando técnicas de doblado y redoblado del tratamiento visual²⁰. Quebrar la continuidad de la diégesis, poner en entredicho la naturalidad del discurso sea narrativo o argumentativo; si se jura fidelidad a un modo de representación realista, no olvidar, que, como advierte Barthes (2013), el realismo es plagario no copista y el retrato realista es en su origen una copia de copias.

La perspectiva oblicua, escorzada, de una producción audiovisual marginal dispone del armazón de los relatos cronológicos y topográficos prearmados por los mismos grupos marginados, las “imágenes mentales” de la ciudad, representaciones sociales espaciales, crónicas autobiográ-

¹⁹ Nos referimos a Sergio Schmucler, escritor y cineasta, entrevistado *ad hoc* en Rodríguez Amieva (2020a).

²⁰ Butchart (2013) distingue “dos técnicas a través de las cuales la empresa del documentalismo se comenta a sí misma, develando el lugar privilegiado desde el cual performa su representación de la realidad” (p. 5, traducción propia). Denomina a estas técnicas “doblado” y “redoblado” del modo de tratamiento visual. Mediante la primera se pone a la vista el modo de tratamiento de las imágenes abordándolo directamente, por ejemplo, cuando los participantes aluden verbalmente a la presencia de la cámara. Son índices que ponen al descubierto el mecanismo por el que las imágenes y la realidad que componen han sido construidas. En cuanto al procedimiento denominado redoblado del modo de tratamiento visual, opera “cuando un documentalista devuelve su propio punto de vista, cuando los espectadores son testigos del punto de vista del documental tomando la mirada hacia sí mismo” (Butchart, 2013: 5, traducción propia). Esto sucede cuando el trabajo de la producción del audiovisual es incluido en la pantalla o en la banda sonora, rompiendo la ilusión de continuidad generada por la diégesis. De manera reflexiva, el documental se comenta a sí mismo, expone críticamente los mecanismos mediante los cuales construye su realidad.

ficas, mapas de la memoria y cartografías colectivas²¹ construidas por los colectivos en su actividad cotidiana que pueden ser reconstruidos mediante los equívocamente denominados métodos cualitativos de recolección de datos²². Que los colectivos marginados tomen en sus manos los medios de producción audiovisual, además, que guíen el proceso creativo, *e.g.*, *participatory cinema*, es clave, no porque en ellos se halle la mirada de Ulises²³, el grado cero de la mirada, una visión pura y cristalina, aideológica, o por el contrario, una ideología completamente emancipada de la hegemonía discursiva, sino porque en sus condiciones de vida se encuentran las condiciones de producción de un discurso que convenga a esas mismas condiciones²⁴.

En producciones de este género, puede observarse cómo, además de identificarse simbólicamente con el territorio en que habitan, los grupos marginales lo transforman activamente. Por ejemplo, en pequeñas producciones autofinanciadas de raperos que retratan la vida en los suburbios²⁵, donde se exhibe la apropiación de los espacios públicos mediante el canto y

²¹ Cf. Para las nociones de relatos cronológicos y topográficos, Rodríguez Amieva (2020a); de imágenes mentales y representaciones sociales espaciales, el trabajo aludido publicado por De Alba (2010); sobre las nociones de historia de vida y relato biográfico, Leclerc-Olive (2009); para reconstruir la noción de mapas de la memoria Martínez (2014) y Sánchez Costa (2009); por último, para una aproximación al concepto de cartografía o mapeo colectivo, Risler y Ares (2013), Lois, Amati e Isella (2014).

²² Esta caracterización empirista de la recolección del dato, de lo dado, como una cosa que se puede acopiar y almacenar, pierde de vista el carácter productivo de las técnicas de investigación, separadas tajantemente en cualitativas y cuantitativas. Una entrevista, una encuesta e incluso una observación por científica que se pretenda, son siempre productivas, cultivadoras, no meramente recolectoras. Parten de hipótesis teóricas e ideológicas, plantean determinadas preguntas, prefiguran determinadas respuestas.

²³ Cf. Theo Angelopoulos (1995).

²⁴ Convenir en el sentido spinozista de lo que viene-con, o, en términos peirceanos, lo que tiene una relación de contigüidad, de coexistencia.

²⁵ Partiendo de la diferenciación e implicación entre los mecanismos de identificación simbólica y acción-transformación, definidos por Varela y Pol (1994) como los procesos por los cuales los individuos y grupos sociales se apropian del espacio y construyen sus identidades urbanas, anteriormente, en el capítulo correspondiente a Rodríguez Amieva en Savoini (dir., 2020), examinamos pormenorizadamente, aplicando una metodología sociosemiótica, dos videoclips producidos desde la perspectiva de grupos marginados. En el mismo volumen, en el capítulo de la autoría de Gastaldi, puede encontrarse un incisivo análisis realizado con una metodología análoga. Un análisis de

el baile, pero también por las manifestaciones sociales, por el arte de los grafitis y murales que hacen de los lienzos de las paredes lienzos de pintura. “*Mural comme mur parlant, mur murmurant*”, susurra Agnès Varda (1981) mientras nos muestra los murales de la cultura chicana sin solución de continuidad con otras etnicidades que imprimieran sus huellas en los muros suburbanos de Los Ángeles. Mostración de la potencia humana, de los afectos alegres que moviliza la acción. Así, como Diógenes de Enoanda, que en su vejez y presintiendo el final de su vida, quiso dejar a sus conciudadanos una última prueba de su afecto: “Convencido de la eficacia de la doctrina epicúrea con vistas a la felicidad mandó grabar, a todo lo largo de la muralla de su ciudad, una inscripción con textos epicúreos” (Vara, 2012: 40). Transfiguración de las líneas divisorias, reconfiguración de los límites, la alegría de la obra con su potencia transformadora.

Se trata de exponer el aspecto imaginario del borde –línea imaginaria con efectos reales o límite real con efectos imaginarios– y la terceridad que implica en tanto objeto transicional, como membrana protectora, el carácter performativo del efecto frontera (*boundary effect*) que separa el adentro del afuera. “Yo soy otro”²⁶, si no fuera por ese margen que si pudiéramos franquear nos devolvería lo que hemos expulsado afuera, es decir, lo que proyectamos y depositamos en otro lugar para poder ser uno. Visto así no sorprende la sorpresa que causa, la admiración, el reencontrarnos con lo familiar mediado por el margen cuya interdicción lo vuelve asimilable a la vez que perturbador. Gracias al margen existo, es lo que sacrifico al otro para diferenciarme. Se trata de escuchar y ver qué tienen para decir y mostrar los que encarnan ese borde, los que le ponen, aunque no quieran, el cuerpo, para que el uno que soy yo y el modo de producción siga siendo el mismo, a ver qué sorpresas me depara la alteridad y la mismidad que me arrostran.

la discursividad mediática desde la mirada contrapuesta del sujeto-noma que designa y discrimina en exterioridad a sectores marginados y/o excluidos puede leerse en Casali y Rodríguez Amieva (2017). Finalmente, para un estudio de caso en la Ciudad de Córdoba sobre las repercusiones de los procesos de resignificación del territorio en la construcción de identidades sociales espaciales, Rodríguez Amieva y Paulín (2018).

²⁶ En idioma original “*Je est un autre*”. Rimbaud, *Les lettres du voyant*, carta a Georges Izambard, 13 de mayo de 1871.

Bibliografía

- Angelopoulos, Theo (director) (1995). *La mirada de Ulises* [película]. Greek Film Center, Mega Channel, Paradis Films, Radiotelevisione Italiana *et al.*
- Barone, Daniel (director) (2011). *El puntero* [serie de televisión]. Pol-ka.
- Barthes, Roland (2013). *S/Z*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. Distrito Federal, México: Siglo XXI Editores.
- Butchart, Garnet C. (2013). "Transfer Media: Ethics, Semiotics, Documentary". *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 9(1): 1-13. [En línea] <http://liminalities.net/9-1/transfer.pdf>
- Caetano, Israel Adrián; Ortega, Luis; Ardanaz, Mariano; Pérez, Javier y Ciancio, Alejandro (directores) (2016). *El marginal* [serie de televisión]. Underground Producciones y Televisión Pública Argentina.
- Casali, Carolina y Rodríguez Amieva, José Manuel (2017). "Córdoba 2013: acuartelamientos y saqueos. Un análisis de la discursividad televisiva". *DeSignis* (26): 197-203.
- De Alba, Martha (2010). "Representaciones sociales y el estudio del territorio: aportaciones desde el campo de la Psicología Social". En S. González (coord.), *La integración de la dimensión espacial en las ciencias sociales y humanidades: Un proyecto docente interdisciplinario* (pp. 5-32).
- Engels, Federico (1974). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cartago.
- Favio, Leonardo (director) (1965). *Crónica de un niño solo* [película]. Real Films.
- García Bastán, Guido y Paulín, Horacio Luis (2016). "Identidades juveniles en escenarios de periferización urbana. Una aproximación biográfica". *Quaderns de Psicologia*, 18(1): 35-52. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1307>
- Gastaldi, Sebastián (2020). "Marginalidad, configuraciones discursivas y formas de menosprecio". En S. Savoini (dir.), *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad* (pp. 43-62). Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.

- Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- González, César (2017, 27 de marzo). “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión”. *La tinta*. [En línea] <https://latinta.com.ar/2017/03/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el-cine-y-la-televisi/>
- González, César (director) (2020). *Lluvia de Jaulas* [película]. Autofinanciada.
- Harvey, David (2008). “The right to the city”. *New Left Review* (53): 23-40. [En línea] <https://newleftreview>
- Heider, Fritz (1958). *The psychology of interpersonal relations*. John Wiley & Sons Inc. <https://doi.org/10.1037/10628-000>
- Hui, Nicholas Kay (2019). *Attacking defensive architecture: criminalisation and victimisation by hostile designs in Victoria*. [En línea] <https://www.parliament.vic.gov.au>
- Kelley, Harold H. (1973). “The processes of causal attribution”. *American Psychologist*, 28(2): 107-128. <https://doi.org/10.1037/h0034225>
- Lacan, Jacques (1959-60/1990). *El seminario de Jaques Lacan. Libro 7. La Ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Leclerc-Olive, Michèle (2009). “Temporalidades de la experiencia: las biografías y sus acontecimientos”. *Iberoforum*, 4(8): 1-39.
- Lois, Ianina; Amati, Mirta e Isella, Juan (2014). *Comunicación popular, educativa y comunitaria*. Buenos Aires: Departamento de publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA.
- Lordon, Frédéric (2015). *Capitalismo, deseo y servidumbre: Marx y Spinoza*. (S. Puente, trad.). Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1998). “La construcción social de la condición de juventud”. En H. Cubides, M.C. Laverde y Valderrama (comps.), *Viviendo a Toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Martínez, Bárbara (2014). “Cartografías en tránsito: mapas orales y memoria social en El Cajón (Catamarca, Argentina)”. *Runa*, 35(1): 77-91. <https://doi.org/10.34096/runa.v35i1.605>

- Marx, Karl y Engels, Friedrich (1974). *La Ideología Alemana*. Barcelona, España: Ediciones Pueblos Unidos y Ediciones Grijalbo SA.
- Montes, Ángel Cristóbal (1965). “La Res Extra Commmercium en el derecho romano”. *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Venezuela*. Caracas: Departamento de Publicaciones, 32, pp. 81-101. [En línea] <https://newleftreview.org/issues/ii53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city>
- Pirenne, Henri (1950). *Las ciudades en la Edad Media*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Risler, Julia y Ares, Pablo (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rodríguez Amieva, José Manuel (2020a). *Comunidad y Memoria. Construcción del sentido de comunidad en el barrio cordobés de San Vicente*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba. Repositorio digital UNC. [En línea] <http://hdl.handle.net/11086/24005>
- Rodríguez Amieva, José Manuel (2020b). “Expresiones subjetivas en los márgenes: el hip hop como medio de construcción identitaria y puesta en discurso de problemáticas de jóvenes cordobeses/as en condiciones de marginación”. En S. Savoini (dir.), *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad* (pp. 63-80). Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.
- Rodríguez Amieva, José Manuel (2021). “Algunas consideraciones y derivaciones acerca del deseo”. *Affectio Societatis*, 18(35). <https://doi.org/10.17533/udea.affs.v18n35a05>
- Rodríguez Amieva, José Manuel y Paulín, Horacio Luis (2018). “Identidad Social Urbana y Sentido de la Comunidad. Avances de Investigación en el Barrio Cordobés de San Vicente”. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*, 3(3): 40-61.
- Salinas Salazar, Patricio y Miranda, Victoria (directores). *Los pibes del puente* [serie de televisión]. INCAA.
- Sánchez Costa, Fernando (2009). “Los mapas de la memoria. Nombres de calles y políticas de memoria en Barcelona y Madrid”. *Hispania Nova*, (9): 1-29.
- Stagnaro, Bruno (director) (2000). *Okupas* [serie de televisión]. Ideas del Sur.

- Stagnaro, Bruno y Caetano, Israel Adrián (directores) (1998). *Pizza, birra, faso* [película]. Palo y a la Bolsa Cine.
- Tito Livio (2000). *Historia de Roma*. Madrid: Gredos.
- Trapero, Pablo (director) (2008). *Leonera* [película]. Matanza Films, Patagonik, INCAA, Cineclick Asia, Ibermedia, VideoFilmes.
- Trapero, Pablo (director) (2012). *Elefante Blanco* [película]. Morena Films, Matanza Films, Patagonik, INCAA, ICAA, Wild Bunch, RTVE, Maneki Films, Canal+ España *et al.*
- Valdés, Estela y Cargnelutti, Mónica (2014, mayo). “Periferia y fragmentación urbana residencial: la emergencia de la alteridad. Un análisis de caso”. *Congreso Pre Alas: Estado, sujeto y poder en América Latina: debate en torno de la desigualdad*. Río Gallegos, Argentina.
- Vara, José (2012). “Epicuro o el destino del hombre es la felicidad”. En J. Vara (ed.), *Epicuro. Obras Completas*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Varda, Agnès (directora) (1981). *Mur murs* [película]. Ciné Tamaris.
- Varela, Sergi y Pol, Eric (1994). “El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental”. *Anuario de Psicología Universitat de Barcelona*, (62): 5-24.
- Wacquant, Loïc (2001). *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Infancias marginadas. Operaciones de subjetivación en audiovisuales argentinos

Paula Robledo

Introducción

Las infancias en las clases populares se configuran en el mundo social desde una doble marginalidad: por su pertenencia a una categoría social que históricamente es definida desde lo que “no es” y en función de un Otro¹ adulto; por su posición sociocultural desde una perspectiva clasista. En el primer caso, la infancia es lo que “no es” adulto, por ende su propia determinación no está formulada en un “sí mismo”; su definición más popular es la de ser considerados “aún-no” adultos (Casas, 2010), inclusive como excluidos de la humanidad. En el segundo, por pertenecer a un grupo de sujetos que, mediados por el capitalismo, son definidos de forma negativa “por su localización exterior a cierto ordenamiento comunitario que, en muchos casos decanta en ‘desechable’; identidad producida por operaciones socio-políticas que regulan cómo y quiénes pueden vivir y a qué precio” (Savoini, 2020: 22).

En este trabajo se busca explorar las construcciones de infancia(s) que irrumpieron en las pantallas argentinas a partir del año 2015 –momento coincidente con el cambio de gobierno en Argentina– a fines de dar cuenta de qué forma se constituye discursivamente esta doble *condición de exclusión*. Para ello analizamos un grupo de producciones audiovisuales²

¹ Otro con mayúsculas en referencia a la concepción desarrollada por Lacan en el Seminario 2 (con bases freudianas) respecto a un Gran Otro; una alteridad constitutiva del sujeto.

² Conforman el corpus: *El Chavo* (2015), *La fragilidad de los cuerpos* (2017), *Lluvia de Jaulas* (2019) y *Apache, la vida de Carlos Tévez* (2019).

en las que las infancias aparecen en un lugar central, a veces protagónico, o como personajes claves en la construcción narrativa, pero que de una u otra forma dan cuenta de distintas representaciones de infancias de clases populares, y que en cada una de ellas se trazan y desplazan los límites de lo que es/debe ser un niño pobre, que se puede sintetizar como: un desafortunado *destino* del que deberá salir siendo un productivo adulto, o no salir.

Representaciones de infancias en el audiovisual argentino³

La sanción e implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) N° 26522 trajo consigo un gran cambio simbólico respecto al audiovisual argentino referido al desplazamiento de *servicio* público a *interés* público. En su artículo 2 se establece:

la actividad realizada por los servicios de comunicación audiovisual se considera una actividad de *interés público*, de carácter fundamental para el desarrollo sociocultural de la población por el que se exterioriza el derecho humano inalienable de expresar, recibir, difundir e investigar informaciones, ideas y opiniones.

Respecto a los niños y niñas, por primera vez en la historia de la comunicación audiovisual argentina, aparece el llamado a concursos específicos (para la realización de series de animación para el medio televisivo, por ejemplo), la selección de propuestas para ser emitidas en el sistema de medios públicos (especialmente en las señales de Canal Encuentro y el naciente Pakapaka) que involucraron al Ministerio de Educación de la Nación, para nombrar algunos casos.

A partir de 2015 –coincidiendo con el cambio de gobierno en Argentina–, emergen personajes y temáticas que aparecen en las pantallas “como dispositivos privilegiados para la puesta en discurso de los relatos (el policial y las *biopics* que relatan el ascenso, y muchas veces también, la caída de estrellas del deporte y del espectáculo)” (Savoini, 2020: 36). En este

³ Las modificaciones formales y axiológicas fueron estudiadas en el Trabajo Final de Carrera de la Licenciatura en Cine y TV: “Infancias. Representaciones de les niñas en la animación Argentina”, en el que se abordó el tratamiento de los sentidos alrededor de las infancias en audiovisuales exclusivamente de animación, producidas entre 2010-2015.

marco, se inscriben una serie de producciones que tienen a niños y niñas de protagonistas o que su participación resulta relevante para la narrativa, y que tienen además la particularidad de ser infancias de clases populares.

Para el corpus seleccionamos producciones audiovisuales de este último período, que resultan sustancialmente distintas, a fines de dar cuenta de cierta representatividad genérica. Por un lado, trabajamos con dos producciones seriadas que tienen en común su exhibición y distribución internacionales, una en coproducción extranjera y otra de producción nacional para su distribución en la plataforma Netflix. Por otro lado, trabajamos con una película de ficción y un largometraje documental. Esta última división obedece al criterio de ser audiovisuales que están ligados, una al cine comunitario, y la otra al llamado “cine villero”, en donde producción y circulación son propias de un cine no *mainstream*.

La fragilidad de los cuerpos, es una serie de ocho capítulos, estrenada en 2017, que implicó una coproducción entre Pol-ka y TNT. La historia relata la investigación de una periodista sobre el suicidio de un maquinista tranviario. La mujer intentará descifrar, junto a uno de los maquinistas, el motivo del aumento de accidentes en las vías que cobró la vida de muchos niños, para finalmente descubrir toda una trama de juegos que involucra a niños como objeto de apuestas de adultos adinerados.

Por otro lado, *Apache, la vida de Carlos Tevez*, es una biopic del jugador Carlos Tevez; la serie fue estrenada en 2019, contó con la dirección de Adrián Caetano y Nicolás Goldar Parodi y fue distribuida por Netflix. La historia relata la infancia y el proceso de profesionalización en el fútbol del jugador homónimo. La serie repasa tanto los vínculos familiares del jugador como la manera en la que el fútbol va desarrollándose en su vida, incluyendo los vínculos parentales, pero también con amigos, pares y amores.

El Chavo, es un largometraje cordobés de ficción, estrenado en 2015, dirigido por Lucía Rinero, que narra la historia de un verano en la vida de Nahuel. *El Chavo* inicia con un seguimiento de su protagonista caminando por el barrio, saludando a los vecinos y mirando a su alrededor. El sonido construye lo cotidiano del barrio. La película cuenta la historia de este niño que vive en Villa El Libertador, barrio de la ciudad de Córdoba, y pasa los días con amigos, jugando al fútbol, en tiempos del carnaval.

Lluvia de Jaulas, de César González, es un documental estrenado en 2019 que nos retrata el devenir de la vida de algunos habitantes en las villas. Seguimos de cerca, mediante algunas intervenciones en voz *off*, distintas reflexiones acerca de la relación con la policía. La película inicia con los planos de un niño viajando en tren. A este niño veremos crecer en el transcurso de la película. Niños y niñas copan la pantalla, de diversas edades, realizando distintas actividades, vinculándose entre ellos, con adultos y con lo que sucede en el entorno: “Los niños también corren a ver qué pasó. Luego del pico, la adrenalina, la villa vuelve a su respiración normal”, relata la voz *off* mientras vemos la sirena de la policía en el barrio.

Estas producciones que presentan infancias en distintos barrios populares (de Buenos Aires y Córdoba), tienen en común elementos de la puesta en escena⁴, pero sus tratamientos arrojan significantes distintivos; estos, y su relación con el entorno, nos permiten dar cuenta de diferenciales representaciones de infancias.

Presentación de los personajes

Durante los primeros minutos de la narrativa audiovisual se establece un contrato⁵ con el espectador, en el que se acuerdan ciertos códigos de aceptabilidad del universo del relato. Por eso entendemos que es allí donde se puede observar el modelo de infancia construido, y cuyo sentido, al menos en el corpus trabajado, se sostiene a lo largo de toda la historia.

⁴ El término original francés, *mise-en-scène*, significa “poner en escena una acción” y proviene de la dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar, según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Son los elementos dispuestos para ser luego registrados desde cierto punto, dispuesto en la puesta en cuadro.

⁵ Esta noción es recuperada de la noción de *contrato de lectura* de Eliseo Verón (1985: 5) donde “la lectura no reside solamente en los contenidos; reside en los contenidos siempre “tomados a cargo” por una estructura enunciativa donde alguien (*el enunciadore*) habla, y donde un lugar preciso le es propuesto en tanto que *destinatario*”.

En *El Chavo* conocemos a Nahuel, de 13 años, caminando por la calle, tranquilo. El sonido participa de esta presentación a modo documental: “Vení con tu familia, vení a disfrutar del carnaval en Villa El Libertador”. El niño interactúa con los vecinos:

—Hola Doña Rosa, ¿cómo le va?

—Hola Nahuel, ¿qué andás haciendo?

—Nada, acá andamos.

A partir de una musicalidad popular, desde el género del cuarteto producido en Córdoba, se escucha “[...] yo soy el que pasea por todo el barrio, yo soy mi dueño, yo soy mi amo y mi libertad...”, al tiempo que las imágenes muestran tomas del barrio, de los vecinos, aparece la plaza, niños jugando a la pelota. Tras los títulos, *El Chavo* se acerca a unos hombres que toman cerveza quienes le preguntan por el viaje de estudios, y si acaso “pegó alguna guachita”. En esos primeros minutos se observa una infancia con cierta autonomía, pero plenamente inmersa en vínculos comunitarios, entre pares y adultos, la problemática presentada tendrá que ver con esto, el crecimiento, el acercamiento al amor y la vida en sociedad.

En *La fragilidad de los cuerpos*, en cambio, las figuras infantiles aparecen en el minuto 6 del primer capítulo cuando están planificando el robo de unas cubiertas de auto: “¿sabés todo el dinero que nos van a dar por eso?”, dice uno de los niños. Lejos de resultar una tarea sencilla, la acción requiere distraer al perro del taller al que van a entrar, y que posteriormente intentarán envenenar. Solo uno de ellos, el Peque, es convocado a probarse en el club Roca Juniors. El entrenador Rivero le promete jugar de titular pero para ello necesita la autorización de sus padres. El niño le dice que eso no será posible porque su mamá trabaja todo el día limpiando casas y que papá no tiene.

—¿Te la bancás?

—Yo voy con todo. No me importa nada.

La preocupación por el dinero y la solución que proponen, sumado a la ausencia de madre y padre del niño, habilitará el lugar que ocupará en la historia: deberá participar del

juego de apuestas y así podrá obtener dinero. Esto se traduce en un destino inevitable: *la falta de recursos y de protección por parte de los adultos generan situaciones trágicas*.

En *Apache, la vida de Carlos Tevez*, la historia inicia en 1984 con el relato ficcionalizado del accidente que quemó su rostro, cuello y pecho. Luego, el futbolista comenta esta situación a cámara, para finalmente ver a los niños protagonistas. Carlitos y su amigo “el Uruguayo” (personaje que será clave en este análisis) están en un techo, escupiendo a un hombre que acaban de llamar “pajero”, por acosar a unas chicas en la parada del colectivo. Ante la queja del hombre, un joven aparece y lo corre. La cámara acompaña a este muchacho hacia una casa en donde discute con otro por la venta de cocaína. Allí es apuñalado, y al salir a la calle pide ayuda, pero no recibe ningún tipo de asistencia. Otro personaje más se acerca al joven herido y le dispara. El delito-infantil aquí aparece a modo de juego, justificado porque el damnificado “lo merece”, y contrapuesto a una situación violenta por parte de unos jóvenes, en donde el delito-juvenil está enmarcado en su propia ley.

En *Lluvia de Jaulas*, tres niños viajan parados en el tren; la cámara recorre el trayecto, los asentamientos a los costados de las vías, desde la mirada de uno de ellos, se suceden tomas del barrio. Un niño juega con un globo en cámara lenta, intenta sostenerlo, equilibrándolo con sus dedos. En la pared del espacio en el que se encuentra, vemos un póster de Chaplin en *El gran dictador* (1940) sosteniendo el globo terráqueo en una clara analogía con la escena anterior. Una voz *off* relata: “ella es mi abuela Genoveva”, al tiempo que vemos a una mujer cocinar. Si bien se construye enunciativamente desde un *yo*, la película presenta cierta infancia colectiva. Luego de esta escena se observan imágenes de gatos y bebés en brazos, a continuación un grupo de niños caminando con armas de juguete, pero el tratamiento sonoro otorga realismo al escucharse disparos. Se configura una infancia que se pregunta por la proyección de ciertas vidas entre el juego, el espacio, la familia y la comunidad.

El fútbol y el espacio

El fútbol es, en Argentina, el deporte más importante por su alcance popular. La mercantilización del fútbol profesional, y su público conocimiento, no resulta indiferente. Los relatos

acerca de jugadores (hombres y heterosexuales)⁶ nacidos y criados en la pobreza que luego viven en grandes lujos, es de las narrativas más pregnantes en las figuras del deporte. *La fragilidad de los cuerpos* y *Apache* tienen en común, además de la interpretación actoral de Balthazar Murillo⁷, el reconocimiento de esta situación. En la primera, la presentación de niños consiguiendo dinero, habilita narrativamente como necesaria e imposible de rechazar la propuesta del entrenador de asistir al Club –como posibilidad de iniciar un camino profesional en el fútbol–. Este sentido de necesidad es el que sostiene la participación del niño como objeto de apuesta, reforzando la idea de “no tener otra opción”. En la segunda, al ser “basado en hechos reales”, sabemos que el protagonista logra ser uno de los casos de profesionalización del fútbol, pero se lo construye como algo totalmente factible, en tanto se tenga cierto comportamiento esperado. La figura del personaje el Uruguayo opera de antítesis: renuncia a una carrera similar a la de Tevez, la serie nos muestra al niño en un consumo problemático de drogas –en palabras del padre de Carlitos “anda en algo raro”–, y finalmente muere asesinado. En estas producciones “se pone de manifiesto la idea de mérito y sacrificio en tanto ideologemas que van solidificando el lugar que ocupa un sujeto marginal en una economía de los discursos” (Gastaldi, 2020: 49). El mérito y el sacrificio al que refiere Gastaldi aparecen en las figuras de la desprotección o el peligro inminente, como efecto de sus decisiones, sin retorno en el caso de *Apache*, y resuelto –en esa situación en particular– por la intervención heroica de la protagonista en caso de *La fragilidad de los cuerpos*.

Por otro lado, en la producción de Rinero, el fútbol aparece pero su tratamiento es sustancialmente distinto. Se construye como momento de compartir, conformando el universo lúdico/social de los niños y niñas; entrenan y viajan en grupo, a partir de este deporte. El fútbol se presenta como conector de generaciones a través de su espectacularización, en donde

⁶ Las representaciones del fútbol femenino, en relación a la construcción de personajes y territorios marginales fue abordada en el trabajo “Hoy partido a las 3. Ejercicios de reterritorialización de una puesta en escena” en co-autoría con Paula Compagnucci presentado en el 8° Congreso Asaeca 2022.

⁷ Los cuerpos como materialidades significantes es algo muy importante a considerar. La participación de este actor por su *fisic to roll*, puede ser comparada al trabajo de muchos actores y actrices que suelen ser encasillados por su físico para representar los mismos personajes, generalmente marginales.

abuelo y nieto miran un partido en la televisión y comparten comentarios. Resulta, también, un modo de habitar el espacio comunitario al igual que en *Lluvia de Jaulas*.

En el documental de González, el fútbol aparece como una forma de apropiación del territorio documentado. Un partido se lleva a cabo bajo la lluvia, la cancha está inundada y los niños juegan con el agua cubriéndose las piernas. Se representa a un tipo de fútbol que incorpora al espacio. El clima y el territorio se suman con protagonismo en una simbiosis personaje social - territorio. En el caso de *El Chavo*, los espacios habitados son construidos desde la comunidad, pero aparecen la familia y el entorno cercano como momentos de intimidad, dentro de las viviendas particulares: en una escena la cámara se mantiene afuera de la casa del protagonista, en la que solo escuchamos las palabras de su madre haciendo que le habla acerca de los estudios. Las calles son apropiadas por la comunidad pero la película recurre a estos momentos para dar cuenta del cuidado y contención de los niños.

Entre la ficción y el documental. Entre la vida y la no-vida

El contrato con el espectador al que nos referimos anteriormente, se encuentra estrechamente ligado al género audiovisual al que adscribe. La ficción —cuando se hace evidente— establece con el espectador una distancia dado que afirma el carácter de representación; algo, cuyo objeto no tiene relación de contigüidad, por lo que dice al espectador: *lo que usted verá es producto de un artificio. Lo que usted verá está dispuesto para narrarle algo “no tan” real o “no es real en absoluto”*.

El *velo de Maya*, teoría desarrollada por el filósofo Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819), habla de un velo que actúa como una especie de telón que cubre pero, a su vez, permite proyectar sobre él. Deducimos que si hay un velo, existe algo que está siendo cubierto, sin embargo, otra existencia se dibuja sobre el telar. En el caso de la ficción se proyectan ciertas realidades que construyen un modo “decible de lo real”, y que generan el efecto de ser un constructo.

En el caso de las producciones más híbridas, el velo se desdibuja, la ficción aparece retratada sobre transparencias, el efecto de lo real se funde con lo construido. El género documental produce un efecto de develado. La realidad es cruda puesto que “no hay intermediaciones”,

solo una cámara que actúa de puente entre esa “verdad” y lo que vemos. Aprea (2008) habla de un *efecto documentalizante*, en donde se utilizan en la ficción aspectos formales del documental a fines de generar un efecto de verosimilitud. *El Chavo* surge como una producción de cine comunitario, en el que se implicó en la producción al barrio narrado. Lo documentalizante constituye fuertemente un efecto de realidad, una esperanza de proyectar la vida de las infancias en tanto el entorno participa de estas vidas de manera activa. En *Lluvia de Jaulas* el efecto documentalizante está explicitado al momento del contrato con el espectador.

En el caso de *Apache*, la serie inicia con una placa: “Basada en hechos reales según la vida de Carlos Tevez”. En cámara aparece el jugador y relata “Nunca tomé dimensión de si corría peligro o no. Creo que la muerte, con el problema que tuve de la quemadura... Nunca tomé conciencia de que la pasé muy muy cerca”. El efecto documentalizante de este momento sitúa a este sujeto en relación con la muerte, como víctima de un accidente doméstico, aunque la serie, en tanto ficción tematiza la muerte desde otra perspectiva. A lo largo del relato, la vida del niño, más o menos complicada, avanza hacia “El gran día”, como se titula el último capítulo, en el que Tevez empieza a jugar con la Selección Nacional. En paralelo, el Uruguayo compra cocaína al hombre al que escupía al inicio de la serie, este le hace una propuesta sexual y el niño le dispara. El padre de Carlos le cuenta que “El Uruguayo se metió en muchos quilombos. Anda haciendo pavadas... Tenés que pensar en tu futuro”. Tras un cruce de armas, el Uruguayo muere. El capítulo termina con Tevez debutando en Boca Juniors, el club al que siempre aspiró llegar. La canción de cierre dice “Entre corridas, tiros, Carlitos pudo triunfar”.

El paralelismo entre la noción de muerte narrada por el jugador, y la construcción ficcional de lo que fue su vida, se contrapone a la vida del Uruguayo, quien entre corridas, tiros, no pudo triunfar. En la serie, la ficción plantea una proyección de vida ligada al éxito, al futuro enfocado, que se aferra a las “oportunidades” y en donde la muerte solo está ligada a haberle “pasado cerca” durante un accidente doméstico.

En *Lluvia de Jaulas*, la proyección de la vida es puesta en duda. Se expone una escena en la que un grupo de jóvenes arman un “porro” con “merca”. Un niño se acerca y es invitado con “merca”. Uno de los jóvenes señala y se observa a un nene chiquito corriendo. Suena una música lúdica, como de juego. En este documental, la mirada de las infancias no se sitúa

enunciativamente como un *ellos*, sino que retoma de aquellas realidades diferencias modales del grupo de niñeces: hay quienes juegan, quienes usan la computadora, quienes viajan, quienes consumen drogas. Para Mafra y Sarquis, la identidad de la infancia se preserva “principalmente en la capacidad que los niños tienen de construir culturas no reductibles a las culturas de los adultos” (2007: 288), pero en el caso de la película de González la cultura representada presenta fronteras difusas. *Proyectar implica un punto de partida y una dirección*. En este discurso, la dirección aparece truncada: “Porotito, a quien vemos en estas imágenes, también lo mataron, ni 13 años tenía. Ya casi no sé llorar a los muertos. Te acostumbrás a estrechar la mano que mañana estará fría. Hasta en los gusanos de tu cuerpo está la lucha de clases”.

Infancias marginales (Conclusión)

¿Cómo definir a las infancias? Establecer las fronteras de lo que se considera infancia y se constituyen en tanto grupo social depende de las condiciones sociales de producción, porque el modelo de infancia de la época se da en el entrecruzamiento entre la construcción que los niños y niñas hacen de sí mismos y del lugar que la sociedad dispone para las infancias (Carli, 1999). Para esta autora “A partir de la modernidad, la infancia adquirió un status propio como edad diferenciada de la adultez, en cómo el niño se convirtió en objeto de inversión, en heredero de un porvenir” (p. 1). Además, “favoreció la significación de la infancia a partir de la concepción de la niñez como germen de la sociedad política y civil del futuro, y de su escolarización como garantía de un horizonte de cambio social y de progreso” (p. 3). En los años 60, toma preponderancia la constitución psíquica de los niños y niñas, a partir del avance de algunas disciplinas, como la psicología y el psicoanálisis (Cerletti, 2015). Esta concepción coloca a las infancias como objeto de los medios masivos y la publicidad “pero también de nuevas políticas” (Carli, 1999: 5). Con la Declaración de los Derechos del Niño en 1990, aparece un nuevo interpretante, para dar lugar a las infancias en tanto a sujetos de derecho (Barna, 2013).

Teniendo en cuenta esta perspectiva, podemos comprender que este grupo social, situado con un relativo límite de lo joven o adulto, se ubica también en una otra frontera signada por su destino en función de su clase social. Las infancias cuya proyección de vida es cons-

truida desde la elección ocupan, en el período analizado, la hegemonía discursiva entendiendo que “la función más importante de los discursos sociales, afín a su monopolio de la representación, es producir y fijar legitimidades, validaciones, publicidades (hacer públicos gustos, opiniones e informaciones)” (Angenot, 2010: 65). Solo algunos casos, en los que el niño “decidió” salir de la pobreza pese a que en su entorno parecía no haber posibilidades, definen lo que es esa infancia enunciable, y que “su lógica conlleva la producción incesante de un canon que define lo legítimo y lo aceptable y, en relación con los sujetos, implica operaciones de inclusión, concomitantes a la producción social de la exclusión” (Gastaldi y Savoini, 2020: 14).

Tal es el caso de las producciones seriadas analizadas, en donde las infancias configuradas se sitúan como desprotegidas en un entorno que oportunamente les ofrece opciones para salir de esa situación. El resultado es exitoso si logran, por motu proprio, distinguir y optar por buenas oportunidades, rechazando ese entorno —como en el caso de *Apache*—, o no diferenciar y elegir malas opciones, en cuyo caso burlar este camino dependerá de un agente externo que intervenga, como en el caso de *La fragilidad de los cuerpos*. En el caso de los largometrajes, el entorno no resulta una amenaza. Las infancias conviven con sus realidades, en las que es posible habitar la libertad, lo cotidiano. Lo comunitario, en el caso de *El Chavo*, aparece incorporado a la modelización de infancia que propone e integra la subjetivación del personaje. En *Lluvia de Jaulas*, el planteo remite a la existencia y vulnerabilidad de las infancias, la villa, la gente, el transporte público forma parte de un colectivo, en donde la problematización por la subsistencia y la amenaza está ubicada en un Otro: la falta de oportunidades laborales, la violencia policial.

Si el modelo de infancia construido depende de la doble marginación, es posible afirmar que no existe un único modelo de exclusión-inclusión y que poco tiene que ver con un índice etario. En una sociedad en la que los adultos y adultas determinan el lugar que ocupan las infancias, y cuáles merecen ese lugar propuesto, los niños y niñas de clases populares parecerían aún permanecer en el status de objeto de intervención, pero sin propuesta intervencionista, incluso, signados por su destino.

Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Barna, Agustín (2013). “Los derechos del niño. Un campo en disputa”. *Boletín de Antropología y Educación*. Año 4, N° 05: 21-25. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Ciencias Antropológicas. Sección de Antropología Social.
- Carli, Sandra (1999). “La infancia como construcción social”. En S. Carli (compilador), A. Lezcano, M. Karol, M. Amuchástegui, *De la familia a la escuela: infancia, socialización y subjetividad* (pp. 11-39). 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Santillana.
- Casas, Ferrám (2010). “Representaciones sociales que influyen en las políticas sociales de infancia y adolescencia en Europa”. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, N° 17: 15-28. España: Universidad de Salamanca.
- Cerletti, Laura (2015). “Del presente a los años 60: representaciones y regulaciones sobre la vida familiar y la educación infantil en Argentina”. *Revista de Antropología Social*, Vol. 24: 349-374. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gastaldi, Sebastián (2020). “Marginalidad, Configuraciones discursivas y formas de menosprecio”. *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad* (pp. 43-62). Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.
- Gastaldi, Sebastián; Savoini, Sandra (2020). “Introducción”. *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad* (pp. 13-20). Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.
- Lacan, Jacques (2008). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2: El Yo en la Teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. 1º edición, 11º reimpresión. Buenos Aires: Paidós.

- Mafra, María Inés; Sarquis, Eduardo (2007). “¿Querubines o rebeldes? Un cuento de hadas al revés”. *Miradas Cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje* (pp. 277-294). Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Schopenhauer, Arthur (1819). *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Brockhaus.
- Savoini, Sandra (2020). “Los marginales en pantalla”. *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad* (pp. 21-42). Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.
- Verón, Eliseo (1985). “El análisis del ‘Contrato de Lectura’, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media”. *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP.

Corpus

- El Chavo* (2015). Dirección Lucía Rinero. Guión: Lucia Rinero, Camila Keismajer. [En línea] <https://vimeo.com/144220011> [Consulta: 25 de junio de 2022].
- La fragilidad de los cuerpos* (2017). Dirección: Miguel Cohan. Producido por Pol-ka Producciones, Eltrece, Cablevisión y TNT. [En línea] <https://www.hbomax.com/ar/es/series/urn:hbo:series:GYF0MMwBd2oXCPAEAAAAc> [Consulta: 2 de julio de 2022].
- Lluvia de Jaulas* (2019) Dirección: César González. [En línea] <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6788> [Consulta: 2 de julio de 2022].
- Apache, la vida de Carlos Tevez* (2019). Dirección: Israel Adrián Caetano, Nicolás Goldar Parodi. Producida por Torneos y Competencias. Distribuidora: Netflix. [En línea] <https://www.netflix.com/ar/title/81106517> [Consulta: 23 de junio de 2022].

Del otro lado del río: márgenes, territorialidades e identidades en el documental argentino

Claudia Guadalupe Grzincich

Introducción

El período que abarca desde el año 2009 hasta fines del 2015 constituyó uno de los momentos de mayor producción de cine documental en Argentina. Los motivos que permiten suponer este incremento son múltiples e incluyen una serie de transformaciones socioculturales, económicas y tecnológicas (ya que en estos años se afianzó la adopción de las tecnologías digitales como soporte privilegiado tornándose masivo). No obstante, el principal motivo encuentra su centro en las políticas de comunicación y normas legislativas que se van delineando en el marco de un clima de época peculiar que nuestro país atraviesa en dicho momento.

De este modo, el origen de este texto se encuentra, en gran medida, en la llamativa proliferación de contenidos audiovisuales generados para la Televisión Digital Abierta (TDA) a partir de la sanción en el año 2009 y durante los siete años posteriores de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), en nuestro país. Se busca contribuir a la reflexión sobre los posibles efectos de dichas políticas a partir de la indagación de la producción audiovisual comprendida como un espacio de disputa política y cultural mediante el estudio de la configuración de las identidades a partir de voces y miradas otras que irrumpen desde los márgenes del universo audiovisual. Se explora así la (re)construcción discursiva de la identidad (Hall, 2003; Dalmasso y Boria, 1999) argentina en relatos documentales realizados en el marco de un proceso político particular denominado por sus propios protagonistas como “la batalla cultural”. “Batalla” que, librada en forma privilegiada en el escenario de la comunicación audiovisual, delinea un nosotros y un ellos desde la pertenencia simbólica y territorial.

Como sabemos, toda mirada es producto de una construcción social, histórica, política, económica y cultural situada. Por lo tanto, los documentales, en tanto relatos que operan como espacios de fijación de los procesos materiales de significación, permiten pensar y describir esta disputa simbólica por la imposición de sentidos (políticos, identitarios y territoriales) a partir del diálogo que establecen con ejes centrales de distintas políticas gubernamentales implementadas (o bien profundizadas y tomadas como estandarte político) durante el último mandato presidencial de Cristina Fernández de Kirchner. Políticas que giraron fundamentalmente en torno a la recuperación de ideas, luchas y valores llevadas adelante por sectores que no siempre lograron visibilidad y relevancia en la escena pública situándose históricamente en los márgenes de la escena social. Entre ellos, podemos mencionar a aquellos vinculados a la reivindicación de los derechos humanos y la memoria sobre los años 70; los que batallan por el reconocimiento de la interculturalidad y los derechos de los pueblos originarios. También a los vinculados con las luchas campesinas y territoriales.

Dada la vastedad de las mismas, la atención de este texto recae específicamente en las producciones documentales realizadas en el marco del concurso denominado “Nosotros”. Con el objeto de explorar las formas de presentación de los sujetos como así también la puesta en escena de espacios y lugares que se vuelven esenciales para expresar la textura del contexto y de las señas particulares locales (Getino, 1995), nos centraremos particularmente en un trabajo unitario que, gestado en y desde una de las provincias del Gran Norte Argentino (Catamarca), concentra su interés en problemáticas rurales delimitando territorios, pertenencias y paisajes, así como rasgos identitarios y márgenes en torno al río que les da nombre: *Abaucán* (dirigida por Ignacio Novell en el año 2011).



Imagen 5. Imagen promocional del documental *Abaucán* (2011). Fuente: Carolina Cabrera.

Las miradas y los márgenes: breve recorrido por el documental

El documental, como todo discurso producido en y desde un contexto determinado, no solo tiende a impregnarse de las trazas y los rasgos característicos de su tiempo, sino que además los produce (Beceyro, 2007; Nichols, 1997). Es en este camino que estas producciones pueden considerarse como auténticos testimonios de una época, de los procesos de inclusión/exclu-

sión, de la marginalidad, del auge y la desaparición de diversos actores sociales e identidades¹ de la escena cultural y política.

En este sentido, su protagonismo en el campo audiovisual argentino no es un fenómeno nuevo. Si bien a lo largo de su historia ha transitado caminos inciertos que en algunos momentos lo ha llevado casi a su desaparición, en otros ha alcanzado niveles de producción, calidad y politicidad más que relevantes.

Cabe mencionar, en un breve recorrido histórico, algunos hitos, títulos y nombres fundamentales que se plantearon como una alternativa de expresión política, cultural e ideológica como sucedió con la creación, hacia fines de la década del 50, de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (EDSF, 1956)². De la mano de Fernando Birri se inaugura, por primera vez, una búsqueda de producción crítica focalizada en historias sobre la realidad social, artística y política del país visibilizando y otorgando un lugar central a los excluidos del sistema, como queda de manifiesto en su reconocido film *Tire dié* (Birri, 1958). Influenciado fuertemente por el neorrealismo italiano, Birri planteará desde la primera hora la necesidad de realizar un “cine nacional, realista y crítico” (Birri, 1964).

En tanto, en el marco de un clima político de gran movilización y agitación popular que abarca prácticamente a todo el continente sudamericano, la llegada de los 60 y 70 fueron testigos de la expansión de un cine definido indistintamente como Cine Revolucionario, Tercer Cine, Cine Militante, Cine de Liberación. Un nuevo tipo de cine de intervención política que, heredero de la escuela anterior e inserto en un contexto sociocultural y político mayor generado de “concientización ideológica”, buscará “hacer del cine el frente de lucha donde se articularían la lucha cultural con el enfrentamiento político-social” (Tal, 2005: 112). En esta línea, tanto el Grupo de Cine de Liberación (encabezado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino) como el de Cine de Base (liderado por Raymundo Gleyzer, desaparecido y ase-

¹ Las identidades son pensadas siempre en plural dado que los sujetos se definen a sí mismos a través de la amalgama de una multiplicidad de construcciones identitarias entre las que la nacionalidad, el regionalismo, la etnicidad, la clase social, el trabajo y el género, son solo algunas de las más evidentes.

² El “Manifiesto de Santa Fe”, escrito como consecuencia del estreno de su película *Los inundados* (1962), constituye uno de sus textos de mayor influencia en el cine nacional.

sinado por la dictadura militar argentina el 27 de mayo de 1976) y el de los Realizadores de Mayo (en una experiencia conformada para realizar un film colectivo, este grupo se reunió por única vez para documentar desde múltiples abordajes estéticos la experiencia del Cordobazo)³, veían en la actividad cinematográfica una herramienta en la lucha popular por un cambio social radical⁴. De este modo, la producción de los grupos y la de los realizadores individuales marcan así un camino de transformación fundamental en el cine argentino (Getino, 1990, 1998; Getino y Vellegia, 2002; Peña y Vallina, 2000).

A partir del golpe militar de 1976, se produce un importante retraimiento en el campo audiovisual: estos grupos producirán documentales desde el exilio y muchos de los realizadores serán asesinados y desaparecidos por los artífices de la dictadura. En tanto, siete años más tarde, con la vuelta a la democracia en el año 1983, se evidencia un tenue renacer con la recuperación del documental testimonial. Películas como *La república perdida I* (1985) y *La república perdida II* (1986) ambas de Miguel Pérez y *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría destacan una fuerte impronta marcada ya no por las narrativas revolucionarias de las dos décadas anteriores sino por relatos humanitarios (Vezzetti, 2009), anclados en defensa de la Constitución, la democracia y los derechos humanos. En esta misma línea, la agrupación Cine Ojo (creada en 1986 por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini) pone en escena, a través de variadas modalidades de representación (Nichols, 1997), producciones documentales como *Hospital Borda, un llamado a la razón* (Céspedes y Guarani, 1986), *A los compañeros la libertad* (Céspedes y Guarini, 1987) y *La voz de los pañuelos* (Céspedes y Guarini, 1992).

Con la llegada de los años 90, signados por el apogeo del neoliberalismo, se tendió a dis-

³ La experiencia de los “Realizadores de Mayo” fue llevada adelante por los directores Nemesio Juárez, Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge “Catú” Martín, Pablo Szir y Humberto Ríos.

⁴ Algunas de las obras más significativas de esta etapa son *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), *La tierra quema* (Gleyzer, 1964), *Ni olvido, ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (Gleyzer, 1973) y *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969). Cabe destacar además que, en la búsqueda de un protagonismo político y cultural del cine en pos de transformar la sociedad y el hombre, también se suman nombres de la talla de Humberto Ríos (*Al grito de este pueblo*, 1971), Gerardo Vallejos (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 1971), Enrique Juárez (*Ya es tiempo de violencia*, 1969) y Jorge Denti y Giannoni (*Palestina otro Vietnam*, 1971), entre otros.

minuir la intervención del Estado, a deteriorar los derechos sociales y excluir buena parte de la sociedad a través de la implementación de políticas regidas por las leyes del mercado. Este proceso político-económico tuvo su correlato en la producción audiovisual local, abriendo un nuevo período marcado de modo importante por la emergencia del llamado Nuevo Cine Argentino y una renovada expansión de la vertiente del documental independiente. Una vertiente que, según Irene Marrone, “en la versión de sus realizadores, mostraba la realidad/verdad que ocultaba el cine informativo industrial, por eso no lo consideraron documental, sino propaganda al servicio del orden dominante” (Marrone, 2012: 117).

En tanto, al despuntar el nuevo milenio la producción documental crece en nuestro país de un modo importante. Este fenómeno es producto, en gran medida, de los cambios sociales que se generaron a raíz de la crisis política-económica que culminó en la renuncia del expresidente Fernando de la Rúa a finales del año 2001. Los márgenes de la sociedad argentina (especialmente porteña o del conurbano bonaerense) comienzan nuevamente a ser retratados de modo insistente. Las imágenes de las protestas del 20 de diciembre de 2001 y las causas que las generaron, las manifestaciones populares, la lucha de piqueteros y de trabajadores de fábricas recuperadas como así también las historias de vida de cartoneros y de quienes desplegaron estrategias singulares para sortear la crisis se convirtieron en tópicos recurrentes del documental de los primeros años de esa década. En este contexto, las narrativas audiovisuales se orientaron a visibilizar a distintos sujetos y sectores sociales (fundamentalmente urbanos y suburbanos, pero no así rurales) que se encontraban silenciados; ausentes de las pantallas masivas de los medios de comunicación tradicionales.

Finalmente, desde mediados de los 2000 y hasta fines del año 2015, la producción documental adquiere un impulso y crecimiento renovado vinculado, como decíamos al comienzo, a la incidencia que la intervención del Estado –mediante distintas políticas públicas de comunicación y ciertas legislaciones de fomento– tuvo no solo en el crecimiento cuantitativo del campo audiovisual sino también en la promoción de contenidos enfocados en visibilizar los márgenes y la diversidad sociocultural argentina. Aspecto en el cual nos centraremos a continuación.

Políticas públicas: la televisión digital y el documental en tiempo presente

A partir de la sanción de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y durante los seis años posteriores (hasta diciembre de 2015, al concluir el mandato de Cristina Fernández) en Argentina se produce un fenómeno muy peculiar anclado en un mayor apoyo estatal y en la elevada producción de contenidos audiovisuales generados para la Televisión Digital Abierta (TDA) no solo en el ámbito de Capital Federal, como sucedió históricamente, sino a lo largo y a lo ancho de todo el país. Según datos del Observatorio de Medios Audiovisuales, entre 2010 y 2014 se contabilizan alrededor de 700 obras audiovisuales (entre ficcionales y documentales) que representan unas 4.000 horas de contenido inédito y 1.000 horas de producción regional y nacional (Calvi, 2014).

En este contexto, se destaca que si bien la intervención del Estado argentino⁵ en materia de políticas públicas de comunicación en general, y en políticas del ámbito audiovisual en particular, es de larga data y con diversas intensidades, es a partir del año 2009 cuando estas alcanzan su impulso más alto con la normativización de la Televisión Digital y la sanción de la Ley de Medios mencionada (Baranchuck, 2010; Bizberge *et al.*, 2011). Dos hitos que ubicarían a la producción audiovisual en un lugar estratégico para la puesta en escena de problemáticas y actores sociales desplazados de las pantallas durante décadas y relegados a un espacio marginal en la escena cultural y audiovisual. Dos meses antes de la aprobación de la LSCA (el 31 de agosto de 2009) el gobierno nacional refrenda una norma que puede ser considerada como la piedra fundacional de este proceso. Se trata del debut del Decreto N° 1148/2009⁶, a partir del cual se inicia el camino hacia la digitalización de la televisión (abierta y gratuita) mediante la creación del Sistema Ar-

⁵ La intervención del Estado mediante políticas públicas de comunicación en la promoción de contenidos audiovisuales mediante subsidios no es nueva. Según Clara Kriger (2009), durante el primer peronismo se llevó a cabo una intensa política gubernamental en este mismo sentido.

⁶ Entre los objetivos centrales del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T) se encuentra el de “promover la inclusión social, la diversidad cultural y el idioma del país a través del acceso a la tecnología digital, así como la democratización de la información” (Decreto N° 1148/2009).

gentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T) para la transmisión y recepción de señales digitales terrestres⁷.

Un escenario a partir del cual, desde el Estado argentino, se implementaron un conjunto de políticas públicas que incluyeron una serie de acciones, programas, planes, proyectos y diversos lineamientos que pueden observarse a partir de tres grandes aspectos: regulación (sancción de un conjunto de leyes y decretos), desarrollo de tecnología e infraestructura (expansión de la cobertura, instalación de torres transmisoras y repetidoras, entrega de conversores-receptores) e impulso a la creación de contenidos (mediante financiamiento y fomento a la producción de audiovisuales a distribuir en las nuevas plataformas). Alojada en el corazón del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales (POPF-CAD)⁸, una de las acciones más destacadas de esta última serán los llamados Concursos Nacionales⁹ para el desarrollo de proyectos audiovisuales.

Como se menciona anteriormente, históricamente las narrativas audiovisuales vinculadas a la identidad nacional fueron construidas fuertemente desde Buenos Aires (considerada como el centro político, económico y cultural del país) contribuyendo a legitimar y actualizar visiones centrípetas que favorecieron una colonización interna de las formas de percibir qué era lo central y qué lo marginal tanto respecto de tópicos como de territorios y sujetos (Martín Barbero, 1987). No obstante, a partir de la puesta en marcha de las políticas y acciones recién

⁷ En este período, distintos estados latinoamericanos recuperaron la iniciativa, redefinieron su rol y plantearon iniciativas gubernamentales y legislativas relativas a una nueva regulación de los medios masivos, las telecomunicaciones y al fomento de la realización audiovisual tanto de las ficciones como de los documentales a través de políticas públicas activas como son la apertura de nuevos canales estatales y las líneas de fomento y subvención a la realización y difusión a través de los institutos nacionales de cinematografía.

⁸ El Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales (POPF-CAD), que es llevado a cabo por el Estado argentino a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en conjunto con el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios a través del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital, fomenta y financia la producción de estos nuevos contenidos.

⁹ Con respecto al tipo de producción y financiamiento, se subsidiaron tanto producciones audiovisuales documentales y ficcionales como animaciones a partir del formato de serie (de entre cuatro y ocho capítulos) y unitarios cuyas duraciones van de los 26 a los 48 minutos.

señaladas, comienza a producirse un resquebrajamiento: frente a largos años de concentración geográfica y simbólica en Capital¹⁰, las condiciones de producción y circulación audiovisual empiezan a modificarse (Gómez, 2012) acentuándose la tendencia a la descentralización.

En esta línea, los concursos implementados por el Fondo de Fomento tuvieron carácter federal y fueron promovidos a partir de la subdivisión del país en seis regiones: Centro Metropolitano, Noroeste Argentino (NOA), Noreste Argentino (NEA), Nuevo Cuyo, Centro Norte y Patagonia. Esta organización posibilitó no solo la emergencia de realizaciones por fuera del circuito porteño sino fundamentalmente la de otras visiones de mundo y voces devenidas en relatos con señas singulares, particularmente distintas a las producidas hasta ese momento.

Del otro lado del río: márgenes, territorialidades e identidades en *Abaucán*

La producción documental seleccionada aborda el problema que padece una comunidad rural al vivir en las márgenes del río Abaucán, en la provincia de Catamarca y gira en torno al vínculo de los habitantes con la tierra y el agua. Rodada en una zona marginal para el audiovisual nacional¹¹, expone un conflicto propio del Norte del país y convoca a reflexionar sobre una problemática que atraviesan otras regiones de Argentina al hacer foco en las relaciones de desigualdad y de poder entre la burguesía y la comunidad nativa. De este modo, el relato se despliega a partir de una doble condición de marginalidad en el que los espacios (el río, la montaña y el desierto de médanos) y los sujetos (el campesinado) otrora ubicados en los bordes del discurso social son establecidos como ejes centrales, provocando un (re)descubrimiento

¹⁰ Al respecto, Nelly Richard señala que “la ‘función-centro’ de la red metropolitana tiende a ejercer su autoridad fijando las reglas de equivalencia y sustitución de los signos que van a capturar la diversidad cultural en un sistema de traducción globalmente integrado, hecho para llevar los márgenes y las periferias a calzar pasivamente con el significado que les asigna el orden de representación hegemónica” (Richard, 2004: 5).

¹¹ Este rasgo es coincidente con aquel que caracteriza al cine de intervención política de los años 60 y 70 al establecer a los espacios y personajes vinculados a la periferia como ejes del relato, en lugar de tomar como referencia los modelos cosmopolitas. En ambas miradas (la actual y la setentista) el centro es desplazado para ser ocupado por lo que estaba ubicado en los márgenes.

de los márgenes rurales como escenario desde donde cuestionar el impacto de las políticas neoliberales y coloniales que, construidas en base a la explotación productiva del territorio y los cuerpos de los grupos marginales, aún perviven.

A pesar de que no presenta un conflicto en términos narrativos clásicos sobre el cual articular el relato, *Abaucán* pone en escena una disputa de poder a partir de la lucha de una mujer junto a un grupo de campesinos por conservar el derecho al agua con la que desde tiempos ancestrales han regado sus pequeños viñedos. La historia se sitúa en Medanitos, un pequeño poblado ubicado en el valle de dicho río, y gira en torno a Dorila Bordón. Una mujer campesina que vive sola y que, al igual que sus vecinos, con mucho esfuerzo ha logrado sacarle frutos a la arenosa tierra, trabajándola y regándola con la escasa, pero vital agua del río que titula el documental. No obstante, estos trabajadores rurales ven peligrar su modo de vida y de trabajo a partir de la llegada de una importante empresa vitivinícola con la concesión del derecho exclusivo de una gran cantidad de agua del mismo cauce para grandes extensiones de riego. A partir de ese momento, la comunidad se une para luchar y evitar ser avasallada en sus derechos y padecer esa privación.

En la escena inicial la tierra y Dorila / mujer y territorio, son establecidos como protagonistas del relato. Este inicio, bajo el solo de la voz cantora y profunda de otra mujer que empalma los diferentes segmentos de la narración, introduce un largo paneo que exhibe y sigue a Dorila de espaldas a la cámara, en su caminar entre los viñedos a la luz del alba, espantando –palo en mano– a los “buitres” que no solo vienen a devorar su pan de cada día, sino que operan como metáfora del avasallamiento y explotación que está padeciendo. De ese modo, el personaje lejos de ser contextualizado como víctima del ambiente y de sus circunstancias, es presentado como una mujer que, primero en soledad y luego de modo colectivo, da batalla desde el primer momento ante cualquier adversidad.

En su desenlace posterior, si bien el conflicto es escenificado en algunos ambientes públicos, el documental se articula alrededor de la vida cotidiana de Dorila, adentrándose de modo importante en su mundo privado: la casa, su interior, el patio, la viña. Escenarios que irán apareciendo de modo recurrente a lo largo del relato y que persiguen como principal objetivo la visibilización de este (su) universo privado e interior. Sucesivas escenas presentan

a la protagonista realizando sus tareas diarias, trabajando en el viñedo, limpiando, recorriendo los médanos. Al recurrir a este tipo de registro la narración adopta una gran cercanía e intimidad con su personaje, quien desarrolla sus actividades de forma habitual sin prestar atención a la cámara, favoreciendo un estilo representacional y observacional. En tanto, a medida que avanza en ese recorrido, la protagonista va exponiendo sus ideas y sentimientos, a través de monólogos para la cámara mediante una actitud presentacional. Actitud mediante la cual expone su conciencia respecto de la presencia de la cámara y se exhibe ante ella, no sólo resquebrajando el modo de narrar invisible del modo observacional, sino interpelándola e interpelándonos. Cabe señalar que, aunque en dos breves momentos se emplean imágenes de archivo (para retratar la asamblea de campesinos y cuando el funcionariado local les informa sobre la concesión de agua a la empresa) *Abaucán* no soporta su narración a partir de estos ni cuenta con voz over sino que la información necesaria para que se comprenda el conflicto se transmite casi exclusivamente a través del relato de Dorila.

De este modo, si bien la protagonista es definida a partir de características psicológicas, se encuentra fuertemente determinada por la situación que atraviesa y la forma de lucha colectiva que emprende. Una mujer que, ejerciendo una voluntad de cambio, se autodetermina a despojarse de su situación desfavorable y emprender el camino de la emancipación social a partir de la lucha que en el desenlace decide llevar adelante con otros campesinos.

No obstante, este protagonismo es compartido en gran medida con el propio territorio: la relación entre el espacio del audiovisual y el espacio territorial es construido a partir de la interacción y de la observación de Dorila en tanto personaje “lugareño” central en su relación con el ambiente rural. Es decir que, en *Abaucán*, el espacio también construye este discurso: no solo es habitado por la protagonista, sino que existe una simbiosis entre ambos. El empleo de los planos largos (que permiten el reconocimiento de la vastedad del territorio), la cámara descriptiva (que hace emerger el detalle de la atmósfera filmada: los árboles, el agua, las interminables dunas) y el lento movimiento y suspensión en el tiempo de la cámara (sugiriendo una mirada de respeto y admiración a ese espacio natural), muestran una imagen regional donde predomina el paisaje y el espacio rural. De este modo, la naturaleza en sí misma se convierte en un recurso estético: las tomas recurrentes del pequeño viñedo de Dorila, las

hojas de parra y el sol dibujando imágenes de caleidoscopio sobre ellas, las imponentes montañas catamarqueñas, la magnificencia de un cielo absolutamente estrellado o su ferocidad en plena tormenta y el cauce del propio río con sus infinitos vaivenes conforman un abanico expresivo que insinúa un mapa que se presume infinito. Un mapa en el que territorio y mujer parecen fundirse y ser una sola cosa.

A través del recorrido trazado por el relato, queda claro entonces que para *Abaucán*, el interior rural montañoso, sus pobladores campesinos y márgenes ya no representaban un origen arcaico ni lejano sino, por el contrario, constituyen el puro presente de un escenario privilegiado de (re)conocimiento y observación del país.

Palabras finales

Los relatos documentales sobre territorios rurales y campesinos comienzan a recobrar centralidad en los últimos años tras desaparecer prácticamente de la escena audiovisual a posteriori de las décadas del 60 y 70 cuando son abordados por el cine de intervención política. Este fenómeno responde principalmente a cambios sociopolíticos mencionados al inicio y a la tendencia cultural que (re)abre su mirada involucrando la inclusión de las diversidades socioculturales y estimulando narraciones que tematizan problemáticas y zonas del discurso social marginalizadas durante largas décadas.

Mediante el documental propuesto es posible observar que el territorio y sus pobladores constituyen un elemento esencial en la valorización de las identidades regionales campesinas relegadas de la centralidad de la escena (tanto audiovisual como social). La propia protagonista, Dorila, y las evocaciones visuales correspondientes están insertas en un ambiente situado y trazado de modo profundo a partir de la vastedad de las montañas y del horizonte interminables que brindan las dunas colindantes al río Abaucán. Es decir que, su posición testimonial —como eje de la narración— es articulada desde el territorio y hacia el cual remite.

De este modo, la construcción audiovisual del territorio es tanto geográfica como simbólica, ya que es concebido como un espacio natural y concreto a disputar y como lugar que se activa en la disputa por el agua del río. Un espacio que, tejido de modo sutil y profundo

como lugar de pertenencia, se constituye en el principal y fundamental denominador en el devenir de las identidades.

Bibliografía

- Baranchuck, Mariana (2010). “Una historia de la aprobación de la ley 26.522 de SCA (o el largo camino hacia la democratización de las comunicaciones)”. En *AFSCA. Ley 26.522 de SCA. Historia, antecedentes europeos y principales artículos*. Buenos Aires: AFSCA.
- Beceyro, Raúl (2007). “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico”. En R. Beceyro, *Imágenes de lo Real. La representación de lo político en el documental argentino* (pp. 66-78). Buenos Aires: Editorial Librería.
- Birri, Fernando (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Editorial Documento, Universidad Nacional del Litoral.
- Bizberge, Ana; Mastrini, Guillermo y Becerra, Martín (2011). “La Televisión Digital Terrestre en Argentina: entre la geopolítica regional y la iniciativa estatal”. En A. Badillo y F. Sierra (coords.), *La transición a la televisión digital terrestre en Iberoamérica: diagnóstico y prospectiva* (pp. 193-221). Quito: CIESPAL Editores.
- Calvi, Germán y Triguboff, Matías (2014). “Televisión Argentina: Nuevas narrativas, audiencias y Políticas Públicas. Una primera aproximación a los cambios en los Contenidos Ficcionales Programados por los Canales de Televisión Abierta de Argentina antes y después de la aplicación de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual”. *Observatorio del Sector Audiovisual e Infocomunicacional Argentino*. La Plata: UNLP.
- Dalmasso, María Teresa y Boria, Adriana (comps.) (1999). *El Discurso Social Argentino. Vol. I, II y III*. Córdoba: Editorial Topo-Grafía.
- Getino, Octavio (1990). *Cine y dependencia: el caso argentino*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Getino, Octavio (1995). *Las industrias culturales en la Argentina, Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Editorial Colihue.

- Getino, Octavio (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: INCAA - Altamira.
- Hall, Stuart (2003). "Introducción: ¿Quién necesita 'identidad'?" En S. Hall y P. Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Gómez, Lía (2012). *Construyendo historias. Ver para creer en la Televisión. Relatos y narraciones en la Televisión Digital Argentina*. La Plata: Editorial EPC, FPyCS, UNLP.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Marrone, Irene (2012). "Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política". *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA)*.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). "La comunicación desde la cultura". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. I, N° 3: 45-69. México: Universidad de Colima.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Peña, F. y Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Richard, Nelly (2004). "Prólogo". En T. Escobar, *El arte fuera de sí* (pp. 5-8). Asunción: FONDECCAV, Museo del Barro.
- Tal, Tzvi (2005). *Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil. Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo*. Universidad de Tel Aviv.
- Vezzetti, Horacio (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Portales consultados

Decreto 1148/2009. Infoleg.gob.ar [En línea] <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/157212/norma.html> [Consulta: 15 de abril de 2022].

INCAA (2010-2011-2012-2013-2014). Anuarios de la Industria del Cine y la Televisión Digital. Producidos por la Gerencia de Fiscalización del INCAA, Buenos Aires. INCAA-TDA [En línea] www.incaa.gov.ar [Consulta: 10 de marzo de 2022].

Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. Infoleg.gob.ar <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=158649> [Consulta: 15 de abril de 2022].

Referencias de la película documental *Abaucán*

Documental unitario. Ganador del Concurso “Nosotros” organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Consejo Asesor de la Televisión Digital.

País: Argentina.

Provincia: Catamarca.

Año: 2011.

Director: Ignacio Lovell.

Productora: Carolina Cabrera.

Guionista: Ignacio Lovell.

La comunidad excluida: el pueblo mapuche en el discurso gubernamental

Andrés Mathé

Introducción

El 1 de agosto de 2017 un operativo de Gendarmería Nacional desalojó un corte de ruta en el Pu Lof en Resistencia de Cushamen, en el marco de una lucha por tierras ancestrales reclamadas por la comunidad mapuche. Luego de ese operativo, durante 77 días no hubo ninguna noticia del paradero de Santiago Maldonado, un joven que había participado del corte, hasta que el 17 de octubre de 2017 su cadáver fue encontrado en el Río Chubut. Esta desaparición ocupó la agenda mediática durante gran parte del segundo semestre de ese año y fue central en la visibilidad de las demandas de los pueblos originarios patagónicos. Hasta el día de hoy, la familia de Santiago Maldonado sigue exigiendo el esclarecimiento de lo ocurrido. En el 2018 la justicia intentó cerrar la causa, pero ante la apelación de la familia y de los organismos de derechos humanos, la Cámara de Apelaciones hizo lugar al pedido. Sin embargo, la investigación continúa sin tener avances significativos.

Unos meses más tarde, el 23 de noviembre, la Prefectura Naval Argentina realizó un operativo de desalojo de la toma de tierras de la Lof Lafken Winkul Mapu, empezando a desalojar a mujeres y niños. Este operativo duró varios días y, en ese mismo procedimiento, Rafael Nahuel, un joven mapuche de 22 años, fue asesinado el 25 de noviembre, a manos del cabo primero Francisco Javier Pintos, con un tiro por la espalda. Asimismo, otro hombre y una mujer fueron heridos de bala en el mismo operativo. La causa judicial por su asesinato aún está abierta y avanza muy lentamente.

En ambos hechos, el gobierno de Mauricio Macri, con la ministra de Seguridad Patricia

Bullrich a la cabeza, defendió el accionar de las fuerzas de seguridad (Gendarmería y Prefectura Naval). Denunciaron la existencia de una organización llamada RAM (Resistencia Ancestral Mapuche), catalogándolos como un grupo violento que impartía el terror en el sur argentino. En “Miedo y violencia: los discursos de Patricia Bullrich sobre la RAM”, Alejandro Milotich establece cómo en el discurso de Cambiemos (la coalición de gobierno en ese momento) el miedo es un sentimiento que aparece de forma repetida en el discurso gubernamental, y que “siempre está dirigido hacia un otro frente al cual el yo/nosotros aparece como vulnerable” (Milotich, 2020: 77). Esta estrategia discursiva tenía el objetivo de justificar los distintos operativos represivos que sucedieron en esos meses en el sur argentino, para culpabilizar a la comunidad mapuche por la desaparición de Santiago Maldonado y el asesinato de Rafael Nahuel.

Teniendo en cuenta ese particular contexto sociopolítico, cabe preguntarnos de qué modo las estrategias discursivas desplegadas por la enunciación política han contribuido a la marginalización discursiva de la comunidad mapuche. Este proceso que buscamos describir e interpretar se sostiene en una noción de marginalidad entendida como:

Una producción de sentido definida por relaciones de poder, en tanto dispositivos que articulan segregación (apartan, sacan afuera, abandonan) e inclusión (mediante el control y la administración de lo aceptable/lo legítimo): una exclusión inclusiva, contingente respecto a las formas que asume, pero a la vez necesaria para el funcionamiento del sistema (Gastaldi, Savoini, 2020: 15).

Para ello, analizamos dos conferencias de prensa del Ministerio de Seguridad de la Nación. La primera de ellas fue desarrollada por Patricia Bullrich el 27 de noviembre de 2017 junto con el ex ministro de Justicia y Derechos Humanos, Germán Garavano, posterior al asesinato de Rafael Nahuel; la segunda, en la cual el Ministerio de Seguridad presentó un informe sobre la RAM, se concretó el 28 de diciembre de 2017; ambas fueron transmitidas en los principales medios de noticias de la Argentina, además de ser retransmitidas en Youtube a través de los canales oficiales del gobierno. En la última conferencia se compartieron imágenes del informe que mostrarían, según Bullrich, el accionar de la organización con el ob-

jetivo de fortalecer su exposición y la idea de que este grupo era un colectivo violento que estaba detrás de todos los reclamos llevados adelante por la comunidad mapuche.

Trabajamos el nivel enunciativo y retórico-argumentativo, tal como lo propone Angenot en su análisis de la hegemonía discursiva. Recordemos que para el autor, la hegemonía

[...] es la que se establece en el discurso social, es decir, en la manera en que una sociedad dada se objetiva en textos, en escritos (y también en géneros orales).

No la consideraremos un mecanismo de dominio que abarcaría toda la cultura, que abarcaría no sólo los discursos y los mitos, sino también los “rituales” (en un sentido amplio), la semantización de los usos y las significaciones inmanentes a las diversas prácticas materiales y a las “creencias” que las movilizan (Angenot, 2010: 29).

Herramientas metodológicas

Con el fin de identificar algunas de las estrategias que caracterizan la puesta en discurso de la comunicación del gobierno macrista sobre la problemática, retomamos los componentes de la hegemonía discursiva propuestos por el análisis angenotiano.

Uno de ellos es lo que se denomina “etnocentrismo” a partir del cual se construye dentro de una doxa un “derecho de ciudadanía”, produciendo una diferencia entre el sujeto-norma y los grupos señalados como extraños, anormales e inferiores (Angenot, 2010: 42). El autor establece que a la hegemonía se la puede abordar como una “norma pragmática” que en su centro contiene a un enunciador legítimo que configura una alocución “distintiva, identitaria y selectiva que produce los medios de discriminación y de distinción, de legitimidad y de ilegitimidad” (Angenot, 2010: 42). El análisis del etnocentrismo permite delimitar los valores y atributos asociados a los sujetos de la enunciación (enunciador/destinatario) de aquellos otros a quienes se les priva el acceso a la palabra (son aquellos de los que se dice/muestra algo, no son los que enuncian ni a los que se les dirige esa enunciación). Este etnocentrismo crea un “nosotros” que produce lo que el autor llama una “vasta empresa xenófoba” que nace del sujeto-norma a partir de su confirmación como grupo.

Además, dentro de los componentes que menciona para entender la hegemonía se incluyen

los fetiches y los tabúes, que son objetos temáticos que se presentan en el orden de lo intocable, temas con una fuerte significación y producidos por el discurso social (Angenot, 2010: 41).

Otro componente de la hegemonía es la tópica:

[...] el conjunto de lugares o presupuestos irreductibles del verosímil social a los que todos los que intervienen en los debates se refieren para fundar sus divergencias y desacuerdos. La tópica es, en definitiva, lo que produce lo opinable y plausible pero también está presupuesta en toda secuencia narrativa y constituye el orden de la veridicción consensual que es condición de toda discursividad y que sostiene la dinámica de encadenamiento de los enunciados de todo tipo (Angenot, 2010: 39).

Establece que los debates, sin importar el grado de desacuerdo que haya previamente, suponen un acuerdo previo de que el “tema existe, merece ser debatido y hay un común denominador que sirve de base a la polémica” (Angenot, 2010: 43). Estas temáticas trasuntan visiones de mundo típicas de una época, constituidas por un conjunto de “problemas parcialmente preconstruidos” (p. 43), intereses que todo el mundo discute y tiene presente en lo que habitualmente se llama cultura.

El autor explica cómo de esta manera se difunden ciertos lugares comunes, tanto en el periodismo como en distintos campos del conocimiento, hasta formar una visión del mundo que produce que estén “unos en relación con los otros como cointeligibles, parcialmente redundantes, isotópicos” (Angenot, 2010: 44).

Finalmente, recuperamos analíticamente “el dominante de pathos”, que el autor retoma de la retórica aristotélica, para identificar marcas discursivas que remiten a “temperamentos” y “estados de ánimo” de una época.

Estos componentes caracterizados por Angenot nos permiten indagar los sentidos puestos en juego en los discursos gubernamentales en torno a la violencia institucional ejercida sobre los pueblos originarios que demandan al Estado la resolución de los conflictos ligados a la tierra, el reconocimiento de su lengua e identidad cultural.

El uso de distintos fetiches como justificación de la represión

Una regularidad en estos discursos, y en otros producidos en la época sobre la disputa en torno a la posesión de las tierras, es la construcción de una imagen del gobierno nacional asociada al respeto de la ley, una gestión gubernamental que insta al diálogo para resolver conflictos, pero se enfrenta a un grupo radical y violento que se niega. En esa construcción argumentativa, uno de los ejes del discurso ha sido utilizar el fetiche “diálogo” y el fetiche “ley” para justificar las acciones represivas.

La palabra diálogo es usada como fetiche, ya que es algo que en muchos sectores de la sociedad argentina tiene una profunda significación. En torno a los pueblos originarios esto se profundiza, ya que está ampliamente aceptada la idea de una necesidad de dialogar con este colectivo. Los derechos de los pueblos originarios incluso están enmarcados en la Constitución Argentina en el art. 75 inc. 17 donde se reconoce la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos y la personería jurídica de sus comunidades y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan, entre otros. A su vez, el uso de la ley como fetiche tiene como objetivo la necesidad de garantizar que se está respetando el orden estatal.

La repetición de estas palabras, y los valores asociados a ellas, da cuenta de la necesidad de construir un marco apropiado para la justificación de la represión. El mencionar en las conferencias frases como “Estamos totalmente abiertos al diálogo con todo grupo pacífico que pueda tener una protesta, una reivindicación pero que quiera resolver los problemas en el marco de la ley”, persigue la estrategia aludida.

La construcción del manifestante mapuche como un insurreccional violento

Luego de presentar a su gobierno como totalmente abierto a escuchar los reclamos de los pueblos originarios a través del diálogo, actitud desoída por las comunidades según su perspectiva, el siguiente paso en la construcción de la marginalización discursiva de la comunidad mapuche se sostiene en la apelación a la tópica de la violencia: se busca instalar la percepción

de que la comunidad mapuche en Villa Mascardi es un grupo agresivo que atenta contra la ley argentina.

Esta estrategia se desarrolla de diversas maneras. Una de ellas es a través de la exposición de una serie de delitos y buscándolos relacionar con la comunidad mapuche. Un ejemplo de esto sucede cuando en la conferencia de prensa del 28 de diciembre se nombran “delitos del orden público, de violencia callejera”, que muestran cómo se utiliza la tónica de la violencia para sostener que un manifestante mapuche, por su propia condición de manifestante, ya de por sí es alguien violento. Luego, en ese mismo evento, se procede a nombrar el caso de dos asesinatos, el de José Domingo Maciel¹ y el del policía José Aigo², que buscan fortalecer la construcción de una visión de mundo de un sur argentino que está en un estado de anarquía por la agresividad del reclamo de los miembros de la comunidad mapuche.

El uso de la tónica de la violencia también se expresa a través de la difusión de distintas fotografías de armas, una pintada que dice RAM en rojo encima de una chapa, e imágenes de viviendas incendiadas, entre otras. Esto es fundamental para poder preguntarnos cómo se construye un enemigo violento alrededor de este colectivo para defender la militarización del sur argentino. Como menciona Alejandro Milotich, el hecho de instalar la idea que esta organización se enfrenta a las normas mismas de la vida permite la violencia a través de los mecanismos institucionales, ya que “la acción que se lleve a cabo contra estos grupos ya encuentra su sentido en la trama de discursos que la hacen posible” (2020: 84). Frente a esto, el hecho de mostrar una imagen en rojo de la RAM en medio de una casilla destruida tiene como objetivo mostrar la agresividad de este grupo para justificar la futura represión en el sur argentino, del mismo modo que el hecho de mostrar distintas armas sin contexto alguno en distintas imágenes.

¹ José Domingo Maciel falleció luego de una explosión de bomba en el año 2010, y la investigación no logró dar con los autores del hecho ni determinar el móvil del ataque.

² José Aigo fue asesinado en el marco de un procedimiento policial en 2012. Bullrich relaciona este hecho con la RAM por supuestos vínculos de esta organización con el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) de Chile. Este movimiento, según los entonces funcionarios, está asociado a los prófugos en la causa del asesinato del policía.



Imagen 6³. La ex ministra de Seguridad con unas chapas con el nombre RAM escritas en rojo.

De hecho, hay una estrategia gubernamental de crear un enemigo interno, un “otro” a destruir en torno a la RAM, y desde su generalización al conjunto del colectivo se produce una marginalización de la comunidad mapuche. Antes de continuar, es importante recordar que las menciones hacia la RAM en la primera conferencia de prensa analizadas en este capítulo ocurrieron unos días después del asesinato por la espalda del joven mapuche Rafael Nahuel en el marco de una toma de tierras en Villa Mascardi de varias familias, ninguna asociada a la organización nombrada.

³ Imagen extraída de la conferencia de prensa de Patricia Bullrich el 28 de diciembre, observable en el link <https://www.youtube.com/watch?v=cPUw1v8rrec> minuto 3:23.

Retomando el análisis, a través de la figura de “manifestantes violentos” (algo que muestra el pathos dominante), se busca englobar en la Resistencia Ancestral Mapuche a toda la comunidad mapuche que utilice métodos como la toma de tierras para hacer valer sus reclamos. Si bien hay un intento de “separar” a la comunidad mapuche de esta organización, buscando crear una división interna entre los pueblos originarios, luego hay una generalización con el nombre de RAM a todo grupo “que actúe violentamente” que produce una estigmatización de los mapuches. Esto es así ya que esta conferencia de prensa fue realizada posteriormente al asesinato de Rafael Nahuel, demostrando una visión del mundo donde las comunidades –como la Lof Lafken Winkul Mapu– son unidas y englobadas dentro de la RAM, un grupo que, según la funcionaria, para cumplir con sus objetivos utiliza la violencia.

En la conferencia de prensa del 28 de diciembre, hay dos aspectos que permiten observar cómo se profundiza esta estrategia discursiva. Por un lado, la ministra de Seguridad busca reafirmar permanentemente que la RAM es un grupo violento, al que categoriza “como un movimiento que promueve una lucha insurreccional, que no reconoce al estado argentino, que no reconoce a la Constitución Argentina, que no reconoce las constituciones provinciales de las tres provincias aquí presentes”. Esta forma de representar a este colectivo y a la lucha mapuche sucede cuando se ven de fondo distintas imágenes de casas quemadas, camiones quemados, y una serie de armas mezcladas con martillos y otros elementos de construcción, con un claro objetivo de valerse de estas herramientas visuales para fortalecer esta idea.

La combinación de estas imágenes que buscan exponer la violencia de este grupo, con imágenes de las fuerzas de seguridad, principalmente de Gendarmería Nacional⁴, tiene como resultado que se polariza al “mapuche violento” frente al sujeto-norma.

⁴ Gendarmería Nacional fue la responsable del operativo de represión el 1 de agosto de 2017 en un corte de ruta donde Santiago Maldonado participó.



Imagen 7⁵. Se observan en la imagen distintas “armas” rodeadas por miembros de Gendarmería.

La construcción de un sujeto-norma enfrentado al mapuche violento

Retomando la caracterización del etnocentrismo que realizamos previamente, analizamos cómo el uso de este componente lleva a una creciente marginalización de la comunidad mapuche. Según esta estrategia discursiva, en contraposición a las personas que respetan a la ley, es decir aquellos que son argentinos (algo sobre lo que profundizaremos más adelante), a las propias fuerzas de seguridad y defensoras de la civilización, se oponen los manifestantes, los bárbaros, los violentos y extranjeros. De hecho, se instala la idea de un enunciador legítimo identificado en el Estado con sus leyes e instituciones, frente a un enunciador extraño y anormal, en este caso el colectivo mapuche, al que como mencionamos anteriormente se busca repetidamente situar como un grupo violento.

La construcción del enunciador legítimo en base a etnocentrismo, y la marginalización de la comunidad mapuche se puede pensar también a través de la defensa del accionar de las

⁵ Imagen extraída de la conferencia de prensa de Patricia Bullrich el 28 de diciembre, observable en el link <https://www.youtube.com/watch?v=cPUw1v8rrec> minuto 1:47.

fuerzas de seguridad como fuerzas que respetan el orden, por un lado, y por otro en cómo se construye en torno a la comunidad mapuche la idea de que son un “poder fáctico” que se opone a las normas argentinas y tiene como objetivo tomar territorio para imponer otro tipo de marco legal al que defiende ella y las fuerzas de seguridad que dirige.

De hecho, en el discurso de la política se llega al punto de diferenciar a la comunidad mapuche de los ciudadanos argentinos, incluso acusándolos de “tomar este territorio e imponer una ley distinta a la que tienen todos los ciudadanos argentinos”. Esta frase tiene una profunda significación, por el hecho de mencionar la palabra “imponer”, que nos permite pensar cómo se visualiza a este colectivo como un grupo que forzosamente quiere impartir su propia ley. Sumado a esto, observamos el pathos dominante de la política en Argentina, donde se representa a los mapuches como un grupo que quiere subvertir el orden imperante representado en las leyes argentinas, enfrentando (y por ende segregando y marginalizando) discursivamente a este colectivo del resto de la sociedad argentina.

A su vez, algo central que vemos en estos discursos es la búsqueda de intentar normalizar subjetividades a nivel sociedad en torno a ciertas leyes, aceptadas y legitimadas desde el Estado en el discurso político y también con el rol primordial que se le da a aquellos que garantizan el cumplimiento de la ley (las fuerzas de seguridad). Incluso observamos cómo se crea un “derecho a la ciudadanía” en los términos de Marc Angenot, separando a la comunidad mapuche de estas subjetividades que se encontrarían dentro de lo que es aceptable para el poder político. Asimismo, parte del sujeto-norma que se establece son aquellos representantes de los pueblos originarios que el gobierno, representado en este caso por la ministra, considere que son abiertos al diálogo con el poder estatal y que para Bullrich respeten las normas del Estado nacional y provinciales.

Profundizando en la estrategia discursiva analizada, observamos una doble operación discursiva: por un lado, crear un sujeto-norma alrededor de los ciudadanos que respetan a la ley y los encargados de mantener el orden identificado en las distintas fuerzas de seguridad y en el sistema judicial; por otro lado, excluir a los mapuches del pueblo argentino, calificando su reclamo por las tierras como una acción “inaceptable para la democracia de un pueblo que quiere vivir en paz”. Al oponer esta descripción del accionar de las fuerzas de seguridad a las

que califica como legítimas, se dibuja la intencionalidad de representar a la comunidad Lafken Winkul Mapu donde son establecidos como una comunidad de extraños y anormales que por su violencia no pueden ser considerados parte de lo que ella se refiere como “el pueblo que quiere vivir en paz” llevándolos a una consecuente marginalización.

La separación de la comunidad mapuche de “lo argentino”

Analizando desde otra dimensión, podemos observar distintas operaciones discursivas desde las cuales, simultáneamente al hecho de querer establecer a la comunidad mapuche como una comunidad de extraños y anormales, también se busca desprender a este colectivo de “lo argentino”.

Esto lo podemos apreciar cuando, simultáneamente a la denuncia de la RAM, se nombra en diversas ocasiones la existencia de organizaciones mapuches chilenas (como la CAM), junto con el uso de imágenes como las que vemos a continuación:



Imagen 8⁶. Detrás de Patricia Bullrich tres personas con el puño derecho levantado y la leyenda Territorio Mapuche en una bandera.

⁶ Imagen extraída de la conferencia de prensa de Patricia Bullrich el 28 de diciembre, observable en el link <https://www.youtube.com/watch?v=cPUw1v8rrec> minuto 2:11.

De lo mencionado anteriormente, podemos desprender dos cuestiones. En primer lugar, el nombrar a una organización mapuche chilena como la Coordinadora Arauco-Malleco (CAM), busca influenciar al sector de la sociedad que tiene internalizado el presupuesto que la comunidad mapuche es un grupo de extranjeros provenientes de Chile. Incluso, se habla discursivamente de “frontera porosa”, algo que no es casual ya que busca profundizar la visión del mundo en la cual los mapuches son extranjeros provenientes del país vecino.

En segundo lugar, el hecho de acompañar estas afirmaciones con una imagen donde se ven tres personas encapuchadas con una bandera con la inscripción: “Territorio Mapuche” (todo en mayúsculas), busca fortalecer lo afirmado por la exministra. El respeto a la integridad territorial es una cuestión fundamental en la idea de nación. Benedict Anderson, en *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, define a la nación como “una comunidad política que se imagina como inherentemente limitada y como soberana” (Anderson, 1993: 23), demarcando la importancia de la limitación territorial en el fundamento mismo de la construcción de una nación. Por ende, si retomamos esta definición, el hecho de mostrar una imagen con esa frase prefigura la idea de que la comunidad mapuche es un colectivo que busca apropiarse del territorio argentino, sin respetar las fronteras nacionales ni las leyes del país, y que ataca los fundamentos mismos de la nación argentina.

Esta estrategia discursiva tiene un profundo impacto en la marginalización del colectivo. Al separarlos de la comunidad argentina, contribuye a una mayor segregación de este grupo al ahondar en el preconceito construido durante décadas en sectores de la sociedad pensando a esta comunidad como unos “extranjeros provenientes de Chile” que buscan usurpar el territorio argentino.

Más en detalle, hay incluso una mención a “movimientos terroristas chilenos” en las conferencias, que al ser mencionados mientras se habla de la lucha mapuche, y en conjunto con el despliegue de imágenes de fondo de incendios, armas de fuego, personas encapuchadas y en contraposición imágenes de gendarmes, nos indica con mayor profundidad la estrategia discursiva de la ex ministra de Seguridad.

Como dijimos al inicio del capítulo, cuando Angenot habla de la visión del mundo en la hegemonía discursiva, detalla cómo esta se reagrupaba en sistemas de predicados anxióge-

nos, entre ellos el “fin de una raza, fin de un mundo, invasión de los bárbaros” y entre otros aspectos el “fin de lo estable” (Angenot, 2010: 44). Se puede ver claramente cómo esto ocurre con el uso de las imágenes mencionadas, sumado a la elección de la palabra “terroristas”, dando a entender que la existencia misma de la RAM lleva al fin de la estabilidad de la nación argentina. El hecho de mencionar delitos asociados a organizaciones terroristas chilenas lleva a una marginalización del colectivo mapuche que contribuye a su discriminación dando a entender que no son parte del país, están asociados a extranjeros y con terroristas de Chile.

Conclusiones

En síntesis, este capítulo tenía como objetivo visualizar las distintas estrategias con las que se marginaliza discursivamente a la comunidad mapuche a través del discurso estatal. Retomando los aportes de Judith Butler en *Desposesión: lo performativo en lo político*, donde plantea a la precariedad como “una condición inducida de inequidad y miseria” (Butler y Athanasiou, 2017: 37), podemos ver luego del análisis cómo esta definición se puede aplicar en la forma en que se representa a la comunidad mapuche discursivamente, llevando a este colectivo a una situación de desigualdad y de miseria.

Frente a sus reclamos por las tierras que consideran propias, un derecho que la misma Constitución Argentina reconoce, se induce, como menciona Butler, al colectivo mapuche a una condición de inequidad mediante la estrategia discursiva que apunta a construir la idea de unos sujetos violentos, extranjeros, con los que no se puede dialogar, teniendo como resultado una marginalización profunda de esta comunidad.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Introducción, Cap. II y Cap. X). México: FCE.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Butler, Judith; Athanasiou, Athena (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores.
- Gastaldi, Sebastián; Savoini, Sandra (2020). “Introducción”. *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Boulevard.
- Milotich, Alejandro (2020). “Miedo y violencia: los discursos de Patricia Bullrich sobre la RAM”. En F. Martínez (comp.), *Discurso y precarización: avatares recientes del neoliberalismo en Argentina*. (1a edición para el alumno). Córdoba: Nodo Ediciones.

Corpus

- “Conferencia RAM” (2017, 28 de diciembre). [Archivo de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=cPUw1v8rrec> [Consulta: 17 de julio de 2022].
- “Conferencia de prensa de los ministros Patricia Bullrich y Germán Garavano” (2017, 27 de noviembre). [Archivo de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=czxfBdOIDL4> [Consulta: 17 de julio de 2022].

Exclusiones e inclusiones desde el desacuerdo y la polémica. Disputa por el sentido de sujetos-norma

Sebastián Gastaldi

Introducción

El presente capítulo tiene por objeto reflexionar en torno a la configuración del sujeto “mujer” en nuestra hegemonía contemporánea a partir de las editoriales televisivas de la conductora Viviana Canosa en tanto reacción a la marcha del día internacional de la mujer del 8 de marzo de 2022.

Es en la lógica del acuerdo/desacuerdo, en su dimensión polémica como configuración de la discusión social y política de toda sociedad democrática donde se materializa la disputa entre enunciadores que se atribuyen la representación de los sujetos-norma, y en consecuencia, establecen y legitiman prácticas de menosprecio caracterizando así un vínculo entre incluidos y excluidos.

Dicho de otra forma, pretendemos anticipar y luego reconstruir las condiciones de producción propias de una hegemonía discursiva describiendo e identificando las operaciones discursivas en tanto producciones significantes que responden a luchas por el sentido y a determinaciones sociohistóricas que establecen centros y periferias de lo aceptable y legítimo.

Algunas consideraciones teóricas

Para dar cuenta de cierto estado de la semiosis social argentina contemporánea, e identificar aquellos sentidos predominantes que van configurando una zona particular de la hegemonía

discursiva a partir de procesos de significación que manifiestan las tensiones siempre dinámicas en torno a las posiciones de los sujetos en el discurso social actual, partimos desde los puntos de encuentro, y no las diferencias, de las propuestas teórico metodológicas de Marc Angenot y Eliseo Verón. Tal como la plantea Norma Fatała (2015):

(...) la consideración de los discursos como fenómenos sociales —y por lo tanto históricos—; la función cognitiva de la discursividad; la centralidad acordada a la producción discursiva de lo actual y lo opinable; y la irreductibilidad de los estudios del discurso a la lingüística. En estos términos, el estudio de la discursividad social involucra no sólo el abandono de la inmanencia textual —la producción social de sentido es necesariamente interdiscursiva—, sino también un desclausuramiento y una vocación interdisciplinar (p. 2).

El discurso como configuración espacio temporal del sentido, por lo tanto, es la materialidad significativa empírica que nos permite indagar fenómenos sociales particulares.

En consonancia con Angenot, estos discursos se encuentran regulados por una hegemonía discursiva, parte fundamental de una hegemonía cultural, que establece los límites de lo decible en una sociedad y en un tiempo determinado. Es la hegemonía la que va estableciendo sus centros y periferias de aceptabilidades, a partir de sujetos-norma, por ejemplo, que se erigen como enunciadores legitimados.

La hegemonía por lo tanto instituye cierto orden dominante, al menos en su superficie, pero contiene también sus tensiones y contradicciones. La hegemonía aparece más bien como el efecto de múltiples conflictos que darán como resultado una estructura de posiciones desiguales.

Si el enunciador aceptado socialmente traza las fronteras de lo decible en un momento histórico, entonces evidenciar las disputas por la legitimidad de los enunciadores conlleva a dar cuenta de las instancias discursivas en las que se ponen de manifiesto la configuración de los sujetos-normas que se establecen y actualizan en nuestra hegemonía, posicionando y caracterizando inclusiones y exclusiones dotadas de aceptabilidad. En esa materialidad discursiva se presentan un 'Yo' y un 'Nosotros' "(...) que se atribuyen el 'derecho de ciudadanía', desarrollando ipso facto una vasta empresa xenófoba (clasista, sexista, chauvinista, racista) alre-

dedor de la confirmación permanente de un sujeto-norma que juzga, clasifica y asume sus derechos” (Angenot, 2010: 42-43).

Ahora bien, los momentos privilegiados de la discursividad social para poder identificar las luchas por la imposición de sentidos se manifiesta con mayor claridad en las temáticas y visiones de mundo dominantes de nuestra hegemonía discursiva y cultural en la que se presentan de determinada forma los desacuerdos sociales y se visibilizan en diferentes campos del discurso social.

Desde la filosofía política contemporánea, particularmente desde la lectura del filósofo francés Jacques Rancière, en la lógica del acuerdo/desacuerdo del diálogo político y social se dirime la cuestión democrática. El conflicto por lo tanto es el eje y mecanismo que posibilita instancias de convivencia y al mismo tiempo construye un espacio donde diferentes voces pujan con el fin ideal de superar el desacuerdo.

En toda discusión social donde hay efectivamente algo que discutir, está implicada esta estructura, esta estructura en la que el lugar, el objeto y los sujetos mismos de la discusión están en litigio y en primer lugar tienen que ser probados. Antes de toda confrontación de intereses y valores, antes de todo sometimiento de afirmaciones a peticiones de validez entre interlocutores constituidos, está el litigio sobre el objeto del litigio, el litigio acerca de la existencia del litigio y de las partes que se enfrentan en él (Rancière, 1996: 75).

Los desacuerdos por consiguiente como instancias enunciativas dominantes en la discursividad social contemporánea responden a un despliegue de dispositivos de subjetivación que articulan y configuran a sujetos-norma:

Es también que la relación del “nosotros”, del sujeto de enunciación que abre la secuencia, con el sujeto de enunciado cuya identidad se da a conocer (ciudadanos, trabajadores, mujeres, proletarios), sólo se define por el conjunto de las relaciones y operaciones de la secuencia demostrativa. Ni el nosotros, ni la identidad que se le asigna, ni la posición de ambos definen un sujeto. Sólo hay sujetos o, mejor, modos de subjetivación políticos en el conjunto de relaciones que el nosotros y su nombre mantienen con el conjunto de las “personas”, el juego

completo de las identidades y las alteridades implicadas en la demostración, y de los mundos, comunes o separados, donde aquéllas se definen (Rancière, 1996: 77).

Podemos caracterizar ciertas formas predominantes en las que se presenta el desacuerdo social, la polémica. El discurso polémico, anticipando las características genéricas de nuestro objeto de análisis se configura a partir de formas retóricas de desvalorización de un otro, “(...) la polarización y su propósito de desacreditación explican que la polémica esté a menudo acompañada por la pasión y la violencia verbal” (Amossy, 2016: 29).

La polémica pública no tiende hacia el acuerdo como objetivo primordial, sino a la gestión del conflicto, con fines persuasivos, como parte de un ritual. Las rupturas que dividen a las sociedades democráticas en determinados momentos sociohistóricos se vuelven tangibles a partir de las opiniones y creencias que responden a visiones de mundo y valores que pueden diferir profundamente. Ruth Amossy (2016), define al discurso polémico de la siguiente manera:

(...) consiste, sobre todo, en una confrontación de opiniones donde la confrontación es, a la vez, la acción de hacer presentes (dos) discursos, un debate que permite a cada uno exponer y defender su punto de vista, frente a los puntos de vista comparados de los otros participantes, y una confrontación en cuyo seno cada uno lucha por asegurar la supremacía de su propia posición (p. 26).

En síntesis, en los enunciados polémicos, el discurso de un otro es tomado como objeto de disputa, es tematizada la alteridad y recuperada en el propio decir.

A continuación, examinaremos un conjunto de discursos a modo de reacción y efectos de un acontecimiento determinado, en el marco de los desacuerdos y su dimensión polémica.

Acontecimientos y sujetos en disputa

La marcha o el paro¹ del 8 de marzo del año 2022, día internacional de la Mujer, como acontecimiento habilita el escenario, en cuanto a condiciones de producción, de discursos que a modo de reacción y respuesta ponen en discusión la legitimidad de una posición ¿dominante y/o visibilizada? que ocupan los movimientos feministas en la Argentina contemporánea en determinados espacios y momentos reivindicativos de lucha. A partir de las transformaciones de órdenes sociales hegemónicos que se han dado en los últimos años desde la lucha por derechos de la mujer a cargo de los movimientos feministas particularmente, se han disputado y recuperado instancias de enunciación. Se han visibilizado algunas de sus demandas y se han obtenido nuevos derechos, como sostiene Juliana Enrico (2021), “(...) contra el pacto del silencio patriarcal que nos confina a un lugar segundo, subsidiario y violentado a los largo del mundo a través de los tiempos y las culturas (afectando de modo concreto y singular nuestras existencias y experiencias)” (p. 78).

Estas resistencias y avances son también planteadas por Luciana Almada (2021):

Los movimientos feministas, en tanto movimiento politizador, desorganizador y crítico han sido parte de la disputa por el reconocimiento de subjetividades diversas y la ampliación de derechos. Aunque en ese propósito pareciera haber avanzado, es necesario re-situar el proyecto emancipatorio originario y analizar, una vez más, los efectos del capitalismo neoliberal (¿conservador?) a la hora de demarcar l*s grup*s y cuerp*s sexo políticamente defendibles (y quienes no pueden ocupar esos espacios) (p. 118).

En este marco de disputas y de reconocimiento es pertinente para el presente trabajo re-

¹ Como plantea Verónica Gago (2018) el 8M en Argentina tiene desde 2016 el carácter de paro o huelga feminista. La medida se desarrolló en repudio al femicidio de Lucía Pérez. En ese marco se constituyó en el primer Paro Nacional de Mujeres en Argentina al grito de “si nuestra vida no valen: produzcan sin nosotras”. Desde esa fecha, las huelgas feministas fueron tomando distintos nombres. Las convocatorias y consignas que encabezaron cada marcha representaron las discusiones y los debates que en esos momentos venían construyendo los movimientos feministas: de paro de mujeres a paro internacional de mujeres, lesbianas, lesbianes, trans, travestis, no binaries, intersexuales y bisexuales.

cuperar los aportes de Axel Honneth desde la teoría crítica y su texto *La lucha por el reconocimiento* (1997). En una publicación anterior (ver Gastaldi, 2012) indagamos en la relación entre la sociosemiótica y la teoría crítica, para pensar el problema de las desigualdades sociales desde la evitación del desprecio.

Los avances en derechos y visibilidades en torno a cuestiones de género se inscriben en la lectura de Honneth en formas de reconocimiento recíproco. Tres formas de reconocimiento recíproco que están presentes en las diferentes esferas de la vida social: la dedicación emocional, el reconocimiento jurídico y la adhesión solidaria. Cada una de estas formas de reconocimiento constituyen un estadio de integración social en que el sujeto es reconocido de una manera diferente en su autonomía y su identidad personal o colectiva. Nos interesa recuperar aquí las dos últimas formas de reconocimiento. A través del *Derecho*, las personas de una comunidad se reconocen como libres e iguales, trascendiendo el carácter particular y emocional del amor. Este estadio representa el ideal kantiano de que todo sujeto humano es igualmente digno y debe valer como un fin en sí mismo. Los derechos permiten que un individuo pueda saberse reconocido por las condiciones que comparte con los demás miembros de la comunidad.

El sujeto necesita además, porque la sola relación jurídica de reconocimiento es insuficiente, sentirse reconocido por las cualidades valiosas que lo distinguen de sus compañeros de interacción. *La valoración social* se presenta entonces como tercera forma de reconocimiento. Esta es la estimación positiva que merece un individuo o un grupo en/para el desarrollo de su autorrealización.

Ahora bien, esa valoración está sujeta a lo que es considerado como un horizonte común de valores y objetivos en una sociedad y tiempo determinado. Si la integridad de la persona se constituye como un valor primordial en lo que respecta al desarrollo de una subjetividad autónoma ¿qué sucede cuando se produce una privación o la desposesión de algunos de estos tres principios de reconocimiento? Cualquier tipo de vulneración a esta integridad está violentando la *autoconfianza* de todo sujeto, sentimiento que lo priva de autonomía y por lo tanto incapacita las posibilidades de concebir responsablemente un proyecto de vida propio. De esta manera, y ante estas condiciones, la autorrealización personal como razón de ser de una concepción de justicia fracasa.

Respectivamente a las tres esferas de reconocimiento señaladas se contraponen tres formas de menosprecio. La primera se manifiesta a través del *maltrato y la violación*, alterando la integridad física del sujeto. La segunda se evidencia en la *desposesión de derechos y exclusión*, lo que perturbará la integración social del individuo. Y finalmente, *la indignidad e injuria*, afectando el honor y la dignidad del sujeto en una comunidad determinada.

A continuación, indagaremos en esta tercera forma de menosprecio, que a modo de reacción ante el avance de los movimientos feministas se materializa a partir de distintas operaciones discursivas que responden a determinadas condiciones de producción que pretendemos reconstruir al final.

Las editoriales y entrevistas televisivas posteriores a la marcha del 8M, de la conductora Viviana Canosa², se presentan como un conjunto de efectos discursivos donde emergen las tensiones y luchas por los sentidos en torno a las representaciones de la mujer y de lo femenino de nuestra doxa.

Hay una puesta en escena en las dos editoriales trabajadas aquí, además de la entrevista a Amalia Granata que responde a la lógica del infoentretenimiento (Ford 2001). Viviana Canosa no está acompañada de panelistas durante sus editoriales, ella aparece en cámara como única figura. Dialoga, o más bien le ordena a un “otro” fuera de cámara “mostrame a las chicas”. Orden cumplida. Canosa está sentada en un sillón del tipo ejecutivo, que sobrepasa su tamaño en tonos entre el rosado y el violeta. Está vestida de blanco, rojo o amarillo, según el día de los fragmentos analizados.

² Viviana Canosa, reconocida militante de los “pañuelos celestes” con activa participación en contra de la sanción de la ley del aborto, es conductora actualmente del ciclo “Viviana con vos” del Grupo América. Tal como plantea la revista *Noticias*: “Y, si el éxito se mide en términos de rating o alcance, su estilo funciona: los primeros programas en A24 apenas llegaron a tener 0,3 puntos y, unas semanas después, Viviana logró duplicar las mediciones a fuerza de polémicas” (...) Además, prácticamente todas las tardes su nombre se vuelve tendencia en redes sociales y no hay semana en que alguna de sus entrevistas no genere algún rebote. “Es la única del canal a la que la levantan”, reconocen personas que trabajan con ella”. <https://noticias.perfil.com/noticias/informacion-general/viviana-canosa-y-la-rebelandia-hueca.phtml>



Imagen 9 / Imagen 10³. Planos cortos de la conductora Viviana Canosa durante sus editoriales televisivas de los días 8 y 10 de marzo de 2022 respectivamente.

³ Imágenes extraídas de captura de pantalla de la red social Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Kyzxe_Y_mJU&t=350s <https://www.youtube.com/shorts/cNk9EY-XNNU>

Las imágenes de fondo, en la pantalla del piso muestran algunos segundos de la multitud del 8M, la perspectiva es aérea, y dan cuenta de la fuerza o convocatoria de la “marea feminista”. La cámara vuelve a un plano medio recurrentemente sobre Viviana Canosa, apenas queda un pequeño rectángulo de la manifestación. Gesticula, afirma, niega, se muestra verborrágica, provocativa, hace pausas para luego volver a afirmar categóricamente. Sus enunciados se inscriben pathémicamente desde la bronca y la indignación por momentos. Los zócalos van recuperando sus enunciados. El protagonismo es siempre de la conductora. Se construye como parte de un colectivo: “(...) les pagamos, (...) nos robaron...”. Hay un otro, por lo tanto, una alteridad que siempre va a ser tematizada, narrativizada.

En tiempos de imágenes y producciones audiovisuales que circulan en diversas redes sociales, sus editoriales resultan eficaces. Se vuelven virales. El recorte del editorial viralizado tiene un tiempo de duración de apenas minutos y segundos, así lo demuestran las redes de la conductora y la cantidad de sus reproducciones que se vuelven tendencia y forman parte de la agenda mediática semanal.

Afirma Viviana: “(...) por eso hoy es el día internacional de la mujer verde, no de la mujer, nos robaron hasta eso. Las verdaderas feministas, las verdaderas feministas dieron su vida para poder trabajar...” (Editorial 8 de marzo de 2022), e interpela la conductora: “(...) ¿Les pregunto a las verdes? ¿Che, ustedes son las dueñas de la plaza, mamu? ¿Son las dueñas del día de la mujer? Se equivocan, son un feminismo espantoso, parecen la inquisición...” (Editorial 8 de marzo de 2022).

Hay una instancia, de visibilidad, de demandas y reivindicaciones de luchas, que es tematizada, el día internacional de la mujer. La misma ha sido arrebatada y robada. Hay un lugar histórico de reclamos, la plaza, que se percibe también en otras manos “¡Miren cómo dejaron la plaza, un asco!”.

El presupuesto que se activa aquí responde a la idea de una pérdida, de una exclusión o marginación, algo que las interpelaba ya no lo hace. El día internacional de la mujer contemplaba a un colectivo amplio, las mujeres, que ahora solo pertenece a una “minoría”, las “mujeres verdes”.

Estamos a cinco minutos de que el hombre se sienta una minoría en la Argentina. Sí los hombres se van a sentir minoría en la Argentina, yo los voy a defender y a las mujeres de bien también (Editorial 10 de marzo de 2022).

El presente se configura antagonizando a partir de la distinción entre ‘mujeres verdes’ y ‘las mujeres de bien’ o ‘las verdaderas feministas’. El futuro próximo se vuelve tangible como amenaza inminente que requiere un actuar, “yo los voy a defender”.

Se profundiza esta diferencia entre “nosotras y ellas” y se remarca en una entrevista del 11 de marzo a la legisladora Amalia Granata:

V: ¿Qué te pasa cuando ves a estas feministas en el congreso? ¿Cómo es el trato con los hombres?, ¿con los que están “encima de ellas” (gesto de comillas con las manos)? ¿Son empoderadas?
A: No, para nada. Voy hablar de la legislatura pero también entiendo que el congreso es un poco lo mismo (...) (Entrevista 11 de marzo de 2022).

“(...) estas”, con una entonación despectiva y desvalorizante, indica y señala la enunciativa para remarcar la distinción. La identificación colectiva de este antagonismo puede observarse también en el poder del discurso. Es decir, ese efecto de sentido que, en nuevos procesos de producción discursiva se manifiestan a partir de comentarios en plataformas digitales como YouTube donde se reproducen los fragmentos de las editoriales, en este caso donde circuló la entrevista⁴:

⁴ Comentarios extraídos de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=xkRhJIVC1zY&lc=UgyaV08jDqTdyHA_Wyt4AaABAg

maria echeverria hace 4 meses que mujeres grossas!!!! Gracias x estar chicas!	Noé Martínez hace 3 meses ¡que hermosas mujeres! Saludos Y sigan en la batalla cultural	Pami Monroe hace 4 meses Gracias por decir lo que muchas pensa- mos... Estoy total- mente de acuerdo no me representan en nada Las trapo verde..	Gladys Alincaastro hace 3 mesesDiosas, grossas... estás dos mu- jeres me representan, gracias chicas
Maay Corvalan hace 3 meses Me representan estás Mujeres	Marta Nadra hace 3 meses LAS MEJORES de todas..SOMOS MU- CHAS LA QUE pen- samos IGUAL !!!	pato09 hace 4 meses Excelente, felicita- ciones, me representan al 100 %100	Verónica hace 4 meses Uds son las mujeres que .me representan!!!!
Maika ok hace 4 meses Excelente mujeres ustedes si me repre- sentan	Maria Paezhace 3 meses Bravo Amalia y Vi- viana!!! Así se habla...mujeres con todas las letras...Si s la Vida,	Pame19 hace 3 meses Por más personas que nos representen asi	Raquel Vegahace 4 meses ESTAS MUJERES ME REPRESENTAN, SON UNA GENIAS
Maria Luisa Perez hace 4 meses Las Señora granata y Canosa como. Mujer me representan son mujeres con todas las letras,	LarahXD hace 4 meses Ellas son la clase de mujeres que me repre- sentan	Maca hace 4 meses Unas genias las dos las re banco mujeres gue- rreras de verdad	

La enunciadora pone en juego el sentido adversativo que se reproduce a partir de la identificación y distinción como parte de un colectivo que no se parecen en nada a las “trapos verdes”: “somos muchas las que pensamos igual”, “la clase de mujeres que me representan”, “mujeres con todas las letras”, “excelentes mujeres”, “que hermosas mujeres”, etc.

Resulta pertinente recuperar aquí lo planteado por Claudia Nora Laudano (2010) en relación a las posiciones, definiciones e identificación en torno a la cuestión de género, sujetos y subjetividades en los medios de comunicación:

Así, los medios de comunicación intervienen en las definiciones de género, producidas en prácticas y discursos sociales en pugna donde se articula lo que se considera femenino y masculino en contextos específicos. (...) En, y a través de, diferentes textos se construyen entonces una serie de posiciones de sujeto, y modos de subjetividad, que producen efectos materiales concretos sobre la vida de las personas. Por último, esas posiciones diferenciadas por género pueden o no ser adoptadas por mujeres y hombres concretos, conforme las identificaciones de género que realicen (...). En ese sentido, las identificaciones de género (con personajes, situaciones o conductoras mediáticas) pueden deberse a inversiones (en el sentido de satisfacciones o recompensas no racionales ni conscientes) contingentes y situadas, en posible contradicción con otras (p. 51).

Ante una dicotomía operativizada, Viviana Canosa caracterizará las diferencias anclando narrativas que disputan el centro legítimo de un sujeto norma que va cobrando espesor en su configuración.

En este sentido, la idea de trabajo y del ‘ser trabajador’ como fetiche, funciona como un valor de diferencias, se presenta como un ideologema, es decir, conlleva determinados lugares comunes que se activan en un relato que articula la aceptabilidad de unas por sobre las otras en tanto representantes del sujeto mujer. Se actualiza semánticamente un nosotras frente a ellas, reduciendo la disputa a un binarismo entre “tipo de mujeres” e invisibilizando consecuentemente las múltiples identidades en torno a la cuestión de género:

(...) vayan a laburar, nosotros laburamos todos los días para mantener las políticas populistas

de género de este gobierno (...) Las verdaderas feministas, las verdaderas feministas dieron su vida para poder trabajar... ¿Y ustedes qué hacen? Faltan al laburo y van a la marcha. ¿Cuánto les pagan? ¿Cuánto les pagamos? O sea, ustedes usan el 8M para todo lo contrario que significa el 8M. Arruinan todo, rompen todo. Es el día hoy, el de la mujer verde (Editorial 8 de marzo de 2022).

Estas diferencias, a partir de quienes se adjudican como derecho de representación de las “verdaderas feministas” o “de las mujeres”, se armonizan en otro relato. Se vuelven co-pensables como plantea Angenot (2010) desde ideologemas provenientes de diferentes lugares para cobrar eficacia en tanto efectos de sentido. La idea de que el Estado fomenta la vagancia a partir de políticas populistas y planes sociales sirve retóricamente para deslegitimar la participación en el 8M de las ‘mujeres verdes’. Ellas no van a “laburar” ese día y su estar allí responde a políticas del gobierno, “Cuánto les pagan”. Estos enunciados son dominantes en ciertos sectores de la hegemonía contemporánea argentina donde se contraponen trabajadores vs. planeros. Algunos ejemplos que circulan en los medios informativos no afines al gobierno actual nos permiten evidenciar esta validación y analogía narrativa como parte de un sistema topológico global:

Ahora bien, el “ser mujer” se construye también a partir de una visión de mundo falocéntrica. La enunciadora interpela mirando a la cámara, en un plano corto. Como axioma emerge un otro masculino, que ante su falta, ausencia, o maltrato explícito determina su devenir en tanto “mujer verde”:

Les pregunto a las chicas qué es el patriarcado para ustedes muñecas, qué es el patriarcado ¿es un padre ausente? ¿Es un hermano que les hizo bullying? ¿Es un pibe que en el secundario no les dio bola? ¿En la universidad no se las garcharon? ¿Qué es para ustedes el famoso patriarcado? (Editorial 8 de marzo de 2022).



Imagen 11 / Imagen 12⁵. Programas periodísticos argentinos de los canales A24 y LN+ respectivamente, tematizando y valorizando la relación entre planes sociales y trabajo.

⁵ Imágenes extraídas de capturas de pantalla de la red social YouTube https://www.youtube.com/watch?v=qKN_TWdGQ4U&t=2s

Despectivamente, “muñecas”, la enunciadora interpela al movimiento feminista y reduce la discusión en torno al patriarcado a un vínculo familiar y amoroso patologizándolo. Desvaloriza e invisibiliza, en una primera instancia, el por qué de las demandas y luchas por reconocimientos. La burla caracteriza, como recurso de la polémica y operación de sentido, estos interrogantes que propone la enunciadora. La injuria sobre adversarios ausentes se manifiesta en ironías sobre las tesis y términos adversos. Se opera semánticamente con el objeto de ridiculizar a las adversarias.

Posteriormente, se tematiza la igualdad como disputa en cuestiones de género, pero inscribe su descripción de las “minas verdes” en el marco del caos y de la violencia:

Anarquía total, esto es lo que son estas minas verdes. Prenden fuego todo, se cagan en todo y te cagan la catedral. ‘Todos los hombres son unos cerdos’ dicen las feministas verdes, todos los hombres son unos cerdos y después te dice la otra somos iguales a los hombres, o sea, que somos todos unos cerdos. Chicas están perdiendo el sentido común, o sea, atacás a un tipo pero en realidad querés ser como él (Editorial 11 de marzo de 2022).

El enunciado se presenta en su modalidad polifónica. La enunciadora recupera como parte de su enunciado otros enunciados, pero los desacredita. Polariza, ellas están perdiendo el sentido común. Se activa como presupuesto la idea de desequilibrio en la razón femenina y por consiguiente la pérdida de juicio que deslegitima su lugar como enunciadoras aceptables.

Finalmente, otro aspecto a evidenciar de las editoriales deviene a partir del desprestigio de las “mujeres verdes” desde una dimensión estética. La enunciadora ordena imperativamente corresponder a una idea de “mujer” aceptable que respondería a normas hegemónicas de los cuerpos femeninos que se han instituido a largo de la historia y la cultura como dominantes: “Porque la verdad, les diría que empiecen por darse un baño, depilarse e ir a laburar” (Editorial 8 de marzo de 2022). Se inscribe y reafirma insultantemente la diferencia nosotras vs. ellas. La enunciadora en cólera e irritada caracteriza a ellas: “Roñosas, cochinas, asquerosas, mugrientas, sucias” (Editorial 8 de marzo de 2022).

La pasión y la violencia verbal de la enunciadora se presentan en una de las formas características del discurso polémico. Ruth Amossy (2016) plantea que la manifestación de

afectos intensos y la escalada de violencia en los insultos dirigidos al adversario van de la mano con el carácter hiperbólico de la polémica, esto es, su tendencia a las oposiciones absolutas e inconciliables y su capacidad para dividir. Es decir, ellas son así, se presupone que nosotras no.

Consideraciones finales

El recorrido que hemos realizado hasta aquí ha pretendido poner en evidencia los procesos que, a partir de determinadas operaciones discursivas, explicitan tensiones en nuestra hegemonía en torno a la idea de “sujeto mujer” y en consecuencia la disputa por su sentido.

Una instancia que se configura en nuestro objeto de estudio como condición de producción es el debate social y político en torno a la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en Argentina impulsado fundamentalmente por los movimientos feministas de Argentina en los últimos años. Recordemos que la ley fue aprobada y sancionada por el Congreso Nacional el 30 de diciembre de 2020 y promulgada el 14 de enero de 2021. Se concretiza un reconocimiento en relación a sus demandas. Ese reconocimiento es obtenido en la confirmación social recibida a través del derecho. Se superan entonces situaciones de menosprecio que implicaban exclusiones y desprotecciones jurídicas. Ahora bien, este acontecimiento hiper-visibiliza a los movimientos feministas y otorga legitimidad desde un nuevo posicionamiento que conlleva su aceptabilidad en tanto sujetos enunciadores. Se reconfigura por lo tanto un nuevo ser ideológico que responde a valores, códigos y nuevas subjetividades que provocan deslizamientos, corrimientos y reacciones en el interior de una hegemonía discursiva. Un interior que contiene sus propios centros y periferias de aceptabilidades.

Los efectos de la marcha del 8M del año, y en particular las editoriales y entrevistas analizadas, permiten reflexionar sobre los desplazamientos del centro enunciator, en tanto sujeto norma. Un sentido de marginación se materializa cuando se construye discursivamente un colectivo de identificación como contradestinatario y adversario que es caracterizado desde una tercera forma de menosprecio en términos de Honneth, es decir, prácticas que se dirigen específicamente a no valorar las otras formas de vida de individuos o grupos. La injuria, la

deshonra y la humillación se conjugan para degradar evaluativamente al colectivo feminista. Sus luchas son deslegitimadas a partir de operaciones que articulan narrativas y retóricas que atraviesan el discurso social argentino en su conjunto. ¿Cómo se configura entonces esa alteridad en tanto sujeto y esas subjetividades desde el desprecio? “Volver a poner a las mujeres en su lugar”⁶ sería un mandato que se revitaliza pero actualizado a partir de nuevas temáticas, tópicos doxológicos, visiones de mundo, pathos dominantes, etc. Al mismo tiempo, estas construcciones arrastran lugares comunes residuales, históricos y culturales en torno al sentido de “mujer”. No fue objeto de este trabajo determinar qué consideramos aquí “ser mujer”, sino dar cuenta de los sentidos que circulan en nuestra semiosis en este momento particular y en un conjunto de fragmentos mediatizados que se incluyen como parte de una reacción conservadora.

Un pathos dominante deviene en amenaza y temor de lo que representa la “mujer verde”, sus transgresiones a sentidos, normas y valores establecidos, su potencialidad contrahegemónica, se inscriben en narrativas de violencia que no son legitimadas en una sociedad democrática. Como operación permite interdiscursivamente activar otros relatos de prácticas no aceptables. Se vinculan sus demandas públicas no a convicciones ni a militancia, la presencia de las “mujeres verdes” en la plaza responde a intereses económicos de un gobierno populista. Semánticamente se desprestigia e invalidan las razones del paro del 8M. Otro conjunto de operaciones de sentido se complementa a las anteriores con un fin desvalorizante. Desde lo estético se activan enunciados críticos que responden a lugares comunes de aquello que debería representar lo femenino en su corporeidad según una hegemonía que permite que estos discursos sean del orden de lo decible. Por otro lado, se patologiza al colectivo feminista lo que impide radicalmente la configuración de un espacio común de diálogo racional expulsando cualquier posibilidad de ello.

Al inicio del artículo habíamos planteado la lógica del acuerdo/desacuerdo como formas intrínsecas e ideales del diálogo social, un ritual que permite el desarrollo democrático de las sociedades. La dimensión polémica funcionaría como reguladora de estas interacciones. Ahora bien, si el horizonte de la polémica tiene como objetivo la persuasión, no hay instancias de

⁶ Ver “El fin de un sexo” (Angenot, 1998).

acuerdo posible o un intercambio discursivo que gestione el conflicto cuando se obturan las posibilidades y condiciones para ello, cuando su forma predominante radica en prácticas de menosprecio y por tanto la negación de reconocimientos. La desvalorización mediante estrategias y operaciones de sentido se ponen de manifiesto en el marco de los discursos de odio ante un futuro que resulta amenazador. La humillación hacia una alteridad que no comparte una visión de mundo en un juego mediático de exclusiones y el ejercicio de las malas pasiones, se reifican en la imposibilidad de compartir en el disenso algunos presupuestos en torno al sentido de “ser mujer” en una hegemonía discursiva siempre dinámica.

Bibliografía

- Almada, Luciana (2021). “¿Existimos porque resistimos o resistimos porque existimos?”. En L. Almada, A. Boria, A. Martín (compiladoras), *Prácticas teóricas 4: lecturas políticas de las teorías*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Amossy, Ruth (2016). “Por una retórica del dissensus. Las funciones de la polémica”. En A. S. Montero (compiladora), *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias*. Buenos Aires: Prometeo.
- Angenot, Marc (1998). “El fin de un sexo”. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Enrico, Juliana (2021). “Los feminismos y la ruptura de la tradición del silencio: lecturas de las nociones de diferencia y antagonismo como límites de los órdenes sociales hegemónicos, a través del giro teórico-político feminista”. En L. Almada, A. Boria, A. Martín (compiladoras), *Prácticas teóricas 4: lecturas políticas de las teorías*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Fatala, Norma (2015). *Hegemonía, consenso e identidad nacional: la construcción discursiva del*

- Estado nación y sus sujetos (Prensa gráfica de Córdoba 2001-2003)*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Ford, Aníbal (2001). *La marca de la bestia: Identificación, desigualdades e Infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Gago, Verónica (2018). “#Nosotras paramos”: notas hacia una teoría política de la huelga feminista. En *8M Constelación feminista ¿Cuál es tu huelga? ¿Cuál es tu lucha?* Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gastaldi, Sebastián (2012). “Encuentros posibles entre la sociosemiótica y la teoría crítica. La construcción de identidades y la lucha por el reconocimiento”. En M. T. Dalmasso, P. Arán, H. Ponce de la Fuente y B. Ammann (editoras), *Semiótica e interdisciplina. Perspectivas de investigaciones en curso*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Honneth, Axel (1997). *La lucha por el reconocimiento*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Honneth, Axel (2009). *Reconocimiento y menosprecio. Sobre la fundamentación normativa de una teoría social*. Barcelona: Katz Editores.
- Laudano, Claudia Nora (2010). “Mujeres y medios de comunicación: Reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación”. En *Las palabras tienen sexo: Herramientas para un periodismo de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación.
- Ranciere, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Corpus

Editorial 8 de marzo: https://www.youtube.com/watch?v=Kyzxe_Y_mJU&t=350s

Editorial 10 de marzo: <https://www.youtube.com/shorts/cNk9EY-XNNU>

Editorial y entrevista 11 de marzo: <https://www.youtube.com/watch?v=xkRhJIVC1zY&t=904s>

Acerca de los/las autores/as

Sandra Savoini

Doctora en Letras (2009), magister en Sociosemiótica (2001) y licenciada en Comunicación Social (1992) por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es docente-investigadora (categoría I) de grado y posgrado con el cargo de Profesora Titular (Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Artes) y Profesora Adjunta (Facultad de Ciencias de la Comunicación) de la Universidad Nacional de Córdoba. En el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC) dirige el proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” y codirige el Programa de Investigación “Discurso Social: lo visible y lo enunciable” del Área Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (FCS/UNC), donde también dirige desde el año 2016 el Doctorado en Semiótica. Cuenta con publicaciones en libros y revistas locales, nacionales e internacionales. Su área de especialización son los estudios audiovisuales, la semiótica y el análisis del discurso, desde donde contribuye a la formación de estudiantes, tesistas y becarios, de grado y posgrado.

sandra.savoini@unc.edu.ar

Baal Delupi

Doctor en Semiótica (2022-UNC) y licenciado en Comunicación Social (2017-UCSE). Ha impartido seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Cádiz (España), la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y la Universidad Nacional de La Pampa (UNLP). Es becario por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) e integra el proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” del Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS). Su área de especialidad es el análisis de discursos de activismo

artístico en Argentina. Cuenta con publicaciones en libros y revistas locales, nacionales e internacionales.

baal.delupi@mi.unc.edu.ar

Ignacio Jairala

Licenciado en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es doctorando en Artes en esa misma institución. Posee una beca doctoral cofinanciada por UNC-Conicet a partir de la cual investiga performances de artistas transformistas en y a través de dispositivos móviles. Integra el Programa de investigación “Discurso Social: lo visible y lo enunciable” y el proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” del Centro de Estudios Avanzados (CEA-FCS). También colabora con el proyecto “La cámara interpreta. Una nueva forma de significación del rol que cumple el dispositivo en el registro audiovisual” (Facultad de Artes-UNC). Realiza adscripciones en las cátedras “Semiótica Fílmica y Televisiva” (Lic. en Cine y TV) y en “Realización Audiovisual 2” y “Teoría Audiovisual” (Lic. en Cine y Artes Audiovisuales) de la Facultad de Artes, UNC.

ijairala@unc.edu.ar

José Manuel Rodríguez Amieva

Doctor en Semiótica (CEA-FCS) y licenciado en Psicología de la UNC. Miembro del proyecto concluido de la Unión Europea “A Lesson for Europe: Memory, Trauma and Reconciliation in Chile and Argentina, MEMOSUR”. En ese marco realizó una pasantía como investigador invitado en la Universidad de Nottingham en el Reino Unido (2015). Ha sido becario doctoral de Conicet y actualmente es docente del Área Lenguajes y Discursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL e investigador del proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” (2018) de la Secyt, UNC. Ejerce la práctica clínica psicoanalítica. Además, es miembro de la Red de Vecinos de San Vicente, Córdoba, e investiga problemáticas ligadas a la producción común del sentido.

jmrodriguez@unsl.edu.ar

Paula Agustina Robledo

Licenciada en Cine y Televisión, doctoranda en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. Integra el Programa de investigación “Discurso Social: lo visible y lo enunciable” y el proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” del Centro de Estudios Avanzados (CEA- FCS). Su área de especialidad son los estudios sociosemióticos del audiovisual, en el cine y nuevas tecnologías, en relación con las juventudes y las infancias.

paula.robledo@mi.unc.edu.ar

Claudia Guadalupe Grzincich

Magíster en Sociosemiótica (CEA-FSC-UNC), licenciada en Comunicación Social (UNR) y doctoranda en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica (Secyt-UNC) y se desempeña como profesora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNC. Especializada en producción y narrativa audiovisual como así también en sociosemiótica, participa en investigaciones sobre cine documental y discursividades mediáticas. Actualmente integra el proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” del Centro de Estudios Avanzados (CEA- FCS).

grzincich@gmail.com

Andrés Mathé

Técnico Universitario en Comunicación Social. Actualmente se encuentra realizando la tesis de la Licenciatura en Comunicación Social en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, con beca EVC-CIN. Participa del equipo de investigación “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba.

andres.mathe@mi.unc.edu.ar

Sebastián Matías Gastaldi

Licenciado en Comunicación Social, doctorando en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor asistente e investigador del Centro de Estudios Avanzados-FCS-UNC. Profesor asistente en las asignaturas de Semiótica, Semiótica Aplicada y Análisis del discurso de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. Coordinador del Programa de Discurso Social “Discurso Social: lo visible y lo enunciable” (CEA-FCS) e integrante del proyecto “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” del Centro de Estudios Avanzados (CEA- FCS). Su área de especialidad es la sociosemiótica y el análisis de discursos mediáticos.

sebastian.gastaldi@unc.edu.ar