

Performances artísticas, demandas ciudadanas y procesos de mediatización. Estudio y reflexiones sobre la estética, la ética y las tácticas en la Argentina contemporánea

Verónica Capasso (CONICET - Universidad Nacional de La Plata)

capasso.veronica@gmail.com

Daniela Camezzana (Universidad Nacional de La Plata) danielacamezzana@gmail.com

Mariano Fernández (CONICET - Universidad Nacional de La Plata/Universidad Nacional de las Artes) marianofc81@gmail.com

El propósito de este trabajo es compartir una serie de reflexiones metodológicas derivadas de una investigación en curso sobre un fenómeno extendido en la vida pública argentina: el de las intervenciones performáticas como variantes de la expresión contenciosa de conflictos sociales de diversa índole. Para realizar ese propósito vamos a proceder en dos sentidos: no solo mediante una explicación *meta-* (es decir, reflexionando sobre nuestras propias decisiones metodológicas) sino exhibiendo nuestro proceder a través del análisis aplicado a un caso.

Para ordenar nuestra exposición vamos a evocar los tres modelos de razonamiento asignados al método científico (inferencial-inductivo, inferencial-abductivo e hipotético-deductivo) pero considerados, esta vez, como *momentos* presentes en toda investigación. Así, en primer lugar, haremos una presentación breve del proyecto macro en el que se enmarca esta ponencia, recuperando un *momento inductivo* de diagnóstico de situación y recolección de información para conformar los casos pertinentes; luego, haremos algunas aclaraciones conceptuales contenidas en la hipótesis de trabajo a partir de la cual se está desarrollando esa investigación, es decir, lo que consideramos un *momento abductivo*; finalmente, presentaremos el caso de estudio y desplegaremos el análisis siguiendo aquella hipótesis, nuestro *momento hipotético-deductivo*. Reservaremos el espacio de las reflexiones finales para dar cuenta de algunas dificultades y posibles soluciones a partir del análisis aplicado (lo que podríamos llamar *momento meta-metodológico*).

1-El momento inductivo. Constelaciones de performance, demandas ciudadanas y procesos de mediatización: un estudio de casos colectivo

El proyecto de largo plazo en el que se enmarca nuestra presentación se propone el estudio comparado de acciones performáticas realizadas en el marco de diferentes movilizaciones colectivas contenciosas en el espacio público en la Argentina contemporánea (2016-2022).

Dentro de los repertorios de la protesta, la performance es un "modo de hacer", una acción estilizada a partir de una conducta simbólica, dinámica y corporal que consolida o altera ciertos aspectos de los sistemas de identidad, comunicación y poder¹. Sus rasgos característicos son el trabajo táctico de la espacialidad, temporalidad, corporalidad y participación que implica conocer y expandir las expectativas de movilización social y eficacia política fundamentalmente en circunstancias donde el cambio se vuelve "difícil de visualizar". A su vez, en las condiciones actuales de funcionamiento del orden de lo público, raramente estas performances trabajan solo en la dimensión de lo situado-*off-line*; usualmente, los propios protagonistas también se encargan de desdoblar el fenómeno, haciéndolo disponible *on-line*, volviendo la performance un fenómeno multiplataforma de acción colectiva, lo que Fuentes denomina "constelaciones de performance" (2020, p. 22).

En consonancia con esta observación, el proyecto no concibe al "espacio público" como un objeto discreto, delimitado y preestablecido, sino como el subproducto de las propias acciones colectivas y de las infraestructuras urbanas y mediatizadas, por lo cual el objetivo general de la investigación es el análisis, sistematización y comparación del sistema de relaciones entre:

- . una constelación de performance *más*
- a. su retoma o inserción mediática (en medios y plataformas) *más*
- b. el ejercicio de reflexión posterior por parte de lxs protagonistas de las performances.

Con este desdoblamiento buscamos capturar el estatuto multidimensional del fenómeno: el análisis situado de la performance, su especificidad artística –su diseño, poéticas, lenguajes–; el modo en que se articula con la demanda ciudadana en la que participa y a cuya configuración está aportando; su estatuto "constelar", esto es, su despliegue simultáneo en superficies urbanas y *on-line*; la producción de "lo público" que emerge en/a partir del acontecimiento; y también el modo en que la propia experiencia se reincorpora reflexivamente en el accionar de lxs protagonistas.

En el nivel del diseño metodológico, el proyecto se plantea como un estudio de caso colectivo y comparado, que procura generar un diagnóstico sobre eventos pasados y, a partir de allí, elaborar un dispositivo de análisis para comprender la evolución del fenómeno y sus posibles transformaciones. Al trabajar sobre casos que han tenido epicentro en diferentes ciudades de Argentina (Capital Federal, Puerto Madryn, Mar del Plata, Córdoba, La Plata) y a propósito de temas variados (la explotación minera en la provincia de Chubut, la explotación petrolera en el

¹ Fuentes sostiene que: "Por eso la performance es esencial a la política, no sólo como un modo de representar a quien está al mando, sino como un accionar a través del cual devenimos pueblo, movimiento social, movilización revolucionaria". Véase: <https://www.telam.com.ar/notas/202106/558139-activismo-libro.html>

océano Atlántico, el desmonte en la provincia de Córdoba, protestas contra el proceder de la justicia federal en la Ciudad de Buenos Aires, protestas contra el Gobierno Nacional) se procura realizar un aporte a una mirada federal sobre la incidencia de las acciones performáticas en la agenda pública, las formas de pensar el activismo, los modos de producir el orden de lo público y las facetas que asume la movilización de la sociedad civil en Argentina.

En ese marco, se establecieron dos niveles de selección de los casos: por tipo de demanda y acción colectiva (demandas socio-ambientales, demandas por la igualdad/identidad y demandas por la gestión de gobierno) y por tipo de performance (colectivos de artistas organizados a propósito de un acontecimiento puntual y/o con una existencia previa ya consolidada, que hacen acciones en el marco de demandas y acciones performáticas contingentes y colectivos no identificados como “artísticos” que intervienen en disputas contenciosas). Los casos seleccionados para nuestra investigación delimitan un recorte temporal que se extiende entre el año 2016 y el año 2022 (con la posibilidad de ampliar ese corpus a acciones performáticas que, por sus características, nos permitan un registro simultáneo de su ocurrencia situada, su despliegue en plataformas y su mediatización).

2-El momento abductivo. Consideraciones teórico-conceptuales a partir de una hipótesis de trabajo

Nuestra **hipótesis de trabajo** sostiene que las intervenciones performáticas realizadas en el marco de contiendas políticas transgresivas (por ello públicas, colectivas, interactivas y episódicas, siguiendo a Tilly, Tarrow y McAdam, 2005) son irreductibles a una “función”. Su estatuto es, en cambio, polivalente e irreductible. Son polivalentes en tanto abarcan, al menos, una *dimensión estética* –incorporan lenguajes artísticos–, una *dimensión ética* –ponen en cuestión el valor de lo común y configuran experiencias colectivas–, y una *dimensión táctica* –son intervenciones que disputan el direccionamiento de la atención pública, política y mediática–.

Lo que denominamos *dimensión estética* contiene dos aspectos ligados entre sí. El primero, refiere a la construcción de escenas de lo visible o que vuelven tangible² una economía afectiva (Ahmed; 2015); el segundo, a los materiales y a los lenguajes que participan en la composición de esa escena. En el primer caso, la misma ocurrencia de una intervención performática en el

² El uso del concepto se utiliza para describir los debates a propósito de la capacidad de la performance de articular (o incluso trascender) una postura argumentativa poniendo de manifiesto un “excedente” de carácter afectivo que consolida/subvierte el ordenamiento de los cuerpos.

espacio público confirma a la política como forma de experiencia que trata de lo que se ve, de lo que afecta y de lo que se puede decir al respecto, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (Rancière, 2009). La ocurrencia de la performance, entonces, expone el estatuto político de la visibilidad como bien escaso. En relación al segundo aspecto –los materiales y los lenguajes de la performance–, trabajamos desde una concepción que atiende a la introducción de lenguajes o discursividades heterogéneas, a las decisiones compositivas formales, y que, en tanto tales, apuntan a producir lo que podemos llamar un *excedente simbólico*: metáforas, analogías, alegorías, alusiones, y otras posibles operaciones de sentido y representación irreductibles a una mera función comunicativa. La performance no puede ser simplemente la repetición de lo mismo, sino que debe incorporar un factor de productividad significativa.

Lo que designamos como *dimensión táctica*, supone recortar el análisis del fenómeno atendiendo a dos ejes: la *temporalidad* (que se estructura también en el orden mediático de los medios y las plataformas digitales, bajo la lógica de la “agenda”) y el de la *espacialidad* considerada en su sentido topográfico. Desde este punto de vista, hay en las performances un elemento de consideración táctica en tanto funcionan como una intervención en el campo de lo visible, no solo del propio espacio público urbano (y del emergente mediatizado en plataformas y medios) sino del horizonte de lo visible-previsto en las movilizaciones colectivas y en las formas de expresar demandas sociales. Esta dimensión táctica-comunicacional, por una parte, se incorpora en la propia concepción y realización de la performance, buscando ampliar su circulación y prolongar su existencia para compensar el efecto de “focalización efímera” inherente al acontecimiento urbano situado; por la otra, irrumpe en las lógicas narrativas establecidas en los medios y plataformas que deben lidiar con un objeto de interés que impone condiciones significantes que exceden la mera movilización. En síntesis, al nivel táctico corresponde cierta función atribuida a la performance: la disputa del direccionamiento de la atención pública, política y mediática. Una aclaración es necesaria en este punto: es cierto que, puesta a trabajar conceptualmente, la noción de “táctica” sólo adquiere valor analítico en relación a su par complementario, la *estrategia*, asociada al largo plazo, a un objetivo general que desborda aquello que pudiera ser alcanzado fácticamente por la instrumentación de determinada acción específica. Si bien, por hipótesis, sería posible identificar movimientos tácticos sin estrategia de referencia, la caracterización de esta dimensión debe contemplar, como posibilidad, el registro de “eventos” antecedentes que muestren una regularidad sostenida en el tiempo: es decir, una secuencia de acciones equivalentes con las que es posible establecer relaciones de semejanza y/o desvío.

La *dimensión ético-política* corresponde a otro rasgo constitutivo de lo público, el de la producción de lo común (Rabotnikof, 2005). Producir lo común requiere generalizar las experiencias particulares, mostrar su valor comunitario (Malbois y Kaufmann, 2015): las voces que circulan en el espacio público no pueden ser radicalmente singulares³. No es posible entrar al orden de lo público sin discursos –argumentos, narrativas, escenificaciones– que hagan ese trabajo de generalización (Nardacchione, 2005), que re-liguen el reclamo puntual con el destino de una comunidad. En el caso de las acciones performáticas que se realizan como parte de movilizaciones colectivas, este rasgo es una de las preguntas que orienta nuestro proyecto.

3-El momento hipotético-deductivo. Análisis aplicado a un caso

En este trabajo haremos foco en la acción ocurrida en la estación de subterráneo Rodolfo Walsh (CABA, Argentina), llevada a cabo por la agrupación política de derecha Jóvenes Republicanos. Antes de describir en mayor detalle esta intervención, haremos una breve presentación de la organización Jóvenes Republicanos (JR). En este punto consideramos importante marcar que nos referimos a un colectivo conformado desde el año 2020, que si bien no es artístico, utiliza un repertorio de acción performática y que no actúa siempre en un contexto de protesta pero sí se caracteriza por una lógica de acción contenciosa.

Esta organización nació en el año 2020, en el contexto de pandemia y cuarentena, y reúne miembros que oscilan entre 16 y 30 años que reivindican su capacidad de anudar la rebeldía y la transgresión “en direcciones reaccionarias”. La organización se autodefine de “derecha”, “conservadora” y “liberal” y tiene una activa vida *online*, no solo para realizar posicionamientos de coyuntura sino también para ofrecer espacios de formación política hipermediatizados y disponibles a otros usuarios. En su discurso, JR sostiene explícitamente que se puede ser joven y de derecha en una campaña publicada en redes sociales, disputando los sentidos sobre las juventudes y por eso, creemos también, se muestran en la calle. En este sentido, en JR circula una idea de orgullo de presentarse como referentes y no como políticos, instalando la idea de que la rebeldía de la juventud “antipolítica” ahora es de derecha.

³ Al respecto, Naishtat (1999, 2004) señala que “la relevancia del espacio público y de los públicos democráticos” instaura condiciones de posibilidad para la acción comunicativa de las protestas sociales: por un lado, impide que una protesta se constituya como mera acción de fuerza; y, en consecuencia, hace que toda acción colectiva en el marco de un espacio público democrático, deba “*producir una audiencia*” (2004, p. 373, cursivas nuestras). También Nardacchione (2005, p. 86 y p. 93) retoma la figura del “espectador” reconstruida por Arendt: “Aunque parezca paradójico, son los sujetos que no forman parte de la acción los que le otorgan su sentido último”.

La organización ha tomado distancia pública de figuras que son referentes del campo político opositor al peronismo, aunque consta por sus actividades que sí tienen relaciones con dirigentes como Patricia Bullrich, Eduardo Amadeo, Waldo Ezequiel Wolff, entre otros. Para construir esta distancia simbólica con el sistema político tradicional, por ejemplo, solicitan donaciones o aportes económicos a través de una plataforma de *crowdfunding* llamada Cafecito, como suelen hacer los *influencers* y las ONGs en las redes sociales. En relación a su discurso, este se centra en problemáticas de la actualidad: los muertos por Covid-19, la pobreza, la corrupción, temas que hasta ese momento no aparecían categóricamente en la discusión pública en esos términos. Asimismo, otros tópicos mencionados críticamente en sus redes son, por ejemplo, el proceso y logística de la vacunación por el Covid-19 y el Programa Nacional de Educación Sexual Integral (ESI), la existencia y accionar del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad, las políticas nacionales de memoria en relación a la dictadura cívico-militar de 1976, entre otros. Siguiendo a Stefanoni, la transgresión aparece en la enunciación de las derechas como el decir “las cosas como son” (2021, p.65), oponiéndose así a la corrección política, comprendida esta como “un corsé sobre lo que la gente puede pensar, decir y hacer” (p. 66). Es decir, se trata de sectores que juegan a “correr las fronteras de los “decible” e instalar soluciones a menudo demagógicas pero atractivas por su simplicidad” (p.17). De esta manera, se llega a habilitar como parte del sentido común el racismo, sexismo, homofobia y la intolerancia bajo la demanda de libertad de expresión. La acción performática que vamos a estudiar no es la primera realizada por JR. En una investigación previa (Camezzana y Capasso, 2023), analizamos dos acciones llevadas a cabo entre febrero y mayo de 2021 en el contexto de marchas opositoras al gobierno nacional en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA): la primera constó de una performance hecha con bolsas de consorcio negras con las cuales se aludía a los cuerpos de las personas que fallecieron por COVID-19 y se denunciaba la presunta relación de dichas muertes con la distribución de vacunas que, en su momento, dio origen al conflicto público que se denominó “vacunatorio VIP”; la segunda fue la exhibición de grandes paquetes de polenta, con el objetivo de denunciar los altos índices de pobreza en el país. Asimismo, en otro trabajo (Capasso, 2023) también se analizó una intervención performática en el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación llevada a cabo en octubre de 2021 que constó de, por un lado, fotografiar a cuatro jóvenes mujeres sosteniendo cada una un cartel con las frases “Usen bien mis impuestos, cierren este ministerio”, “No necesito un cupo de género, soy una mujer independiente”, “Vayan a derribar el patriarcado a medio oriente”, “Un banco violeta no me va a salvar de un violador, que él esté en la cárcel sí” y, por otro, de una “ñoquiada” que tuvo como finalidad acusar de inoperancia al ministerio y reclamar su cierre.

La intervención que analizamos en este trabajo se realizó el 24 de marzo de 2022 en la estación de subte Entre Ríos – Rodolfo Walsh, correspondiente a la Línea E de la red de subterráneos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y se ubica bajo la intersección de calles donde un grupo de tareas de la ESMA secuestró y desapareció al periodista y escritor en 1977, hecho del cual se cumplían, en esa fecha, 45 años. La estación Entre Ríos recibió el nombre de Rodolfo Walsh por una ley impulsada en la legislatura porteña y se votó por unanimidad el 22 de marzo de 2013.

La acción de JR consistió en pegar carteles informativos y acusatorios a propósito de la supuesta responsabilidad de Walsh en un atentado terrorista cometido por la organización Montoneros en 1976. En esos carteles se podían leer frases como “En esta estación hay un asesino” (imagen 1 y 2) y “Rodolfo Walsh asesinó a 23 personas” (imagen 3). El día elegido es feriado en Argentina –Día de la Memoria, por la Verdad y la Justicia– pues se conmemora la fecha del Golpe de Estado cívico-militar que instauró el terrorismo estatal entre 1976 y 1983. La acción se realizó alrededor de las 8:30 de la mañana y su registro audiovisual fue filmado, editado y difundido por la propia organización en su cuenta oficial de *Instagram*⁴. En el posteo, se informa que no muy lejos de la estación de subte se encontraba el edificio de la Superintendencia de Salud de la Policía Federal, en el cual Montoneros cometió el atentado, supuestamente coordinado por Walsh. Tal información surge de una investigación realizada por el periodista Ceferino Reato y presentada en su libro *Masacre en el comedor. La bomba de Montoneros en la Policía Federal. El atentado más sangriento de los 70*, publicado en febrero de 2022. El atentado, ocurrido el 2 de julio de 1976, provocó la muerte de 23 personas y de varixs heridxs. JR incorporó a la intervención un afiche con una foto familiar de la única víctima civil⁵, Josefina Melucci de Cepeda (imagen 3).

⁴ Véase: <https://www.instagram.com/reel/CbfNYe-ALZL/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>

⁵ Este dato surge de una nota publicada en Infobae el 1 de julio de 2022. Véase: <https://www.infobae.com/sociedad/2022/07/01/ceferino-reato-habla-de-la-masacre-en-el-comedor-de-la-policia-en-los-70-hubo-demasiadas-victimas-y-muy-pocos-heroes/>



Imagen 1

Carteles de JR en la Estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh, 2022



Imagen 2

Carteles de JR en la Estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh, 2022



Imagen 3

Carteles de JR en la Estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh, 2022

Si bien en el próximo párrafo haremos una descripción y análisis más detallado de la dimensión estética de la intervención, podemos adelantar que se trata de una performance en tanto la acción de irrumpir como colectivo en la estación de subterráneo y pegar los carteles formó parte de la intervención. Esto es, no solo se buscó darle visibilidad a los carteles, sino *mostrar* el acto de la pegatina, *mostrar los cuerpos haciendo* un señalamiento revulsivo. Por la misma razón, la performance se realiza en su forma de constelación: el acto de ingreso y pegatina es efímero, y, hasta donde se ve, no se había convocado público testigo en el lugar; sin ese espectador, el acto como tal carece de estatuto público. Podríamos incluso afirmar que el acto de la pegatina puede ser considerado una performance solo porque el registro audiovisual –difundido en redes sociales– introduce una mirada “externa”, que reemplaza al de un posible espectador “en vivo y en directo”. El efecto de “observador externo” es constitutivo de los regímenes de visibilidad que Landowksi (1985) llama “escenas públicas de la representación”. Su valor como performance, entonces, se realiza plenamente si es registrado para su reproducción posterior. De este modo, no se trata de mostrar lo que “estamos haciendo”, sino lo que “hicimos”. Además, el registro asegura que la intervención perdure en el tiempo, más allá de la persistencia de los carteles pegados.

Una decisión metodológica adoptada en el análisis es que consideramos que tanto la acción como las reacciones que activa conforman la constelación de performance: un intercambio que puede ser polémico o bien que refrende el sentido de la acción. En este sentido, es importante decir que un día después de la acción de JR, la Asociación gremial de trabajadores del Subterráneo y Premetro (AGTSyP) y el Sindicato de Prensa de Buenos Aires (SiPreBA) inauguraron un mural en homenaje y una placa conmemorativa en la estación Rodolfo Walsh, en el mismo espacio que había sido intervenido por lxs jóvenes, no solo como una forma de homenajear al periodista, sino también para repudiar la “vandalización” sufrida el día previo. En palabras de los oradores, se volvió a ratificar las consignas “Son 30.000” y “Nunca Más” y se planteó “Recuperar los lugares y los símbolos y ponerle el nombre de nuestro héroes” y luchar contra “la desmemoria”⁶.

⁶ Véase: <https://www.cta.org.ar/inauguramos-un-mural-en-homenaje-a.html>



Imagen 4
Mural en homenaje a Rodolfo Walsh
Fuente: <https://www.cta.org.ar/>

Como adelantamos, en el análisis de la performance distinguimos tres dimensiones: *estética*, *táctica* y *ético-política*. Esta distinción es analítica, lo cual implica que puede haber marcas que funcionen como indicadores para más de una de las dimensiones.

3.1. La dimensión estética

Como mencionamos anteriormente, la acción que analizamos consistió en una pegatina de diferentes carteles en la estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh. Tres de ellos, de gran tamaño, fondo negro y letras blancas, se titularon “En esta estación hay un asesino”. El primer cartel, de formato vertical, describía lo sucedido el 2 de julio de 1976 en el edificio de la Superintendencia de Seguridad Federal: qué se detonó y las consecuencias en cantidad de heridxs, muertxs y mutiladxs (imagen 1). Asimismo, daba cuenta de que, entre quienes fallecieron, había personas que no pertenecían a las fuerzas de seguridad, como es el caso de Josefina Melucci de Cepeda, quien, como allí se explica, era madre de tres hijxs y había concurrido al lugar para visitar a una amiga. Es decir, la explicación apela a dar cuenta de que la víctima no pertenecía a las fuerzas de seguridad, que casualmente se encontraba en el edificio y que su rol social era el de ser madre. El segundo cartel, también de orientación vertical, era una nómina de las 23 personas fallecidas en el lugar (imagen 1). El tercero, que adoptó una forma horizontal y letra de mayor tamaño a los otros, se ubicó debajo del nombre de la estación de subte “Entre Ríos - Rodolfo Walsh” y allí, además de volver a acusar al periodista de "asesino" y "terrorista", se proponía que la estación cambie de nombre y pase a llamarse como la víctima civil: Josefina Melucci de Cepeda (imagen 2), pugnando así con el recuerdo y los

sentidos de la memoria sobre el pasado reciente. Los tres afiches mantienen la misma estética y aparecen firmados en el cuadrante inferior derecho con el caballo insignia de la agrupación. Se visualizan, además, otros dos carteles, en este caso con fotografías (imagen 3). El primero, consta de una foto familiar a color, donde aparece Josefina Melucci de Cepeda junto a sus hijos y el segundo, titulado “Rodolfo Walsh asesinó a 23 personas”, muestra una fotografía en blanco y negro que remite a cómo quedó el comedor luego de que estallara la bomba⁷.

La pegatina de estos carteles quedó registrada, como ya mencionamos, en un video divulgado en *Instagram* el 24 de marzo por la mañana. El video, de un minuto de duración, comienza con una secuencia que muestra detalles de la estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh (el horario del próximo tren, un mural sobre La conquista del desierto, que se ubica en el andén con dirección a Bolívar) y, luego de marcar como horario de la acción a las 8.30 AM, quien graba enfoca a cinco jóvenes que, portando los afiches, bajan las escaleras y parecen estar solos en el lugar. Si bien en algunas secuencias sus rostros son reconocibles, en líneas generales se los muestra de espaldas, pegando los afiches en diferentes lugares de la estación, llevando adelante la acción de manera calma y prolija. El video intercala planos generales con planos medios y en detalle, siendo estos últimos los que permiten ver qué dicen los textos que se encuentran en los afiches. En el segundo 52 vemos un sexto joven, que no parece pertenecer al grupo, posicionado frente a los carteles, como si estuviera leyéndolos. Se puede intuir que es aquí donde aparece la figura del espectador, aquel que devuelve la mirada sobre la acción y la constituye como tal. El video termina con un plano general donde aparece el cartel que corresponde a la imagen 3, es decir, culmina con el pedido de cambio de nombre de la estación. Asimismo, la grabación no contiene diálogos entre quienes llevan adelante la acción pero sí es un video musicalizado: la música instrumental⁸ que se inscribe sobre la grabación aporta tensión y propende a generar una atmósfera épica. Por último, es en la publicación del video en redes donde aparece un texto de anclaje: “ATENCIÓN: hay un asesino en la estación”.

3.2. La dimensión táctica

⁷ Es preciso decir que en una nota publicada en el diario *La Nación* el 23 de noviembre de 2021 se recupera el testimonio de una de las víctimas del atentado, quien brinda detalles de lo sucedido el 2 de julio de 1976 y reclama justicia. Es decir, unos meses antes de la intervención de JR, circuló información sobre el hecho, aunque en la nota no se menciona el nombre de Rodolfo Walsh. Sin embargo, en la nota sí aparece la misma fotografía en blanco y negro de uno de los afiches de JR donde se muestra cómo quedó el luego luego del estallido de la bomba. Véase: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/masacre-en-el-comedor-un-sobreviviente-cuenta-como-fue-el-atentado-de-montoneros-que-para-servini-no-nid06092023/>

⁸ "Surrender to madness" (2019) de Golden Anchor.

La intervención que estamos estudiando puede encuadrarse como caso típico en el que la dimensión táctica de la acción se revela sobre el fondo de una estrategia no solo explicitada como programa sino confirmada por las propias intervenciones de JR (tales como las descriptas en el punto 3). Como muy claramente lo anuncia la propia organización⁹, su apuesta de largo plazo es "dar la batalla cultural". Independientemente de lo que se conciba por este sintagma, lo valioso, desde el punto de vista del análisis, es que su sola utilización contiene no solo una suerte de marco teórico culturalista o superestructural de la lucha política sino también un diálogo directo y polémico con el kirchnerismo, o al menos con un momento específico y paradigmático del primer gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, quien consagró esa noción en un célebre discurso durante el llamado "conflicto del campo"¹⁰. Las propias marcas discursivas de la performance habilitan un rastreo para dimensionar el espesor temporal de una intervención de coyuntura. En el próximo apartado vamos a desarrollar más en detalle el alcance de tal sintagma, pero alcanza con señalar que el revisionismo de derecha sobre la década del 70 en Argentina es parte de tal tarea.

Así enmarcado el análisis, en su dimensión táctica, la performance de JR que estamos analizando trabaja, al mismo tiempo, sobre la escansión de la agenda mediática y sobre la elaboración de la memoria histórica. A su vez, la elección del lugar para la performance muestra que el conflicto se establece en el reparto de lo sensible: los activistas de JR confirman la "existencia de un común" (de otro modo, no habría disputa por la memoria) y, en el mismo acto, producen una redefinición del reparto de lugares y atribuciones (por ejemplo, procurando invertir el lugar de las víctimas y los victimarios que ellos atribuyen a una versión sesgada de

⁹ Véase el video de inicio en el canal de Youtube de JR, así como también muchos de los videos posteados en dicho canal: <https://www.youtube.com/@jovenesrepublicanos977>

¹⁰ El llamado *conflicto del campo se extendió* entre marzo y julio de 2008, a tres meses de asumida como presidenta Cristina Fernández, y enfrentó al Gobierno Nacional con las principales organizaciones patronales y gremiales del sector agrario y agro industrial. Suscitado a propósito de una resolución del Ministerio de Economía, que establecía un aumento del porcentual de derechos de exportación a algunos granos (el principal, la soja), se trató de un proceso inédito, que se inició como reclamo sectorial y terminó por impugnar la legitimidad del gobierno recientemente electo. En ese marco, el 15 de abril de 2008, la entonces presidenta afirmó que se trataba de un conflicto por la redistribución del ingreso y que, como tal, no se trataba sólo de una disputa de interés sino también de una "batalla cultural": "Algunos creen que la redistribución del ingreso es solamente una batalla económica de intereses, yo digo que además de ser una batalla económica y de intereses es una profunda batalla cultural que tenemos que dar los argentinos. Porque no nos engañemos, en las grandes sociedades desarrolladas, esas que muchas veces vemos por televisión en los grandes centros del mundo, no hay solamente una cuestión económica, hay una comprensión cultural de sus elites, de sus clases dirigentes, de cómo deben mejorar la calidad de vida del pueblo, porque de esta manera mejora la calidad de la riqueza de la nación, que es la riqueza de todos también" (el discurso puede ser leído en su totalidad en el sitio: <https://www.cfkargentina.com/category/cfk/discursos/>). Desde entonces, el término "batalla cultural" se convirtió él mismo en un objeto de disputa sobre su sentido pero también en una suerte de programa de acción política. Es todo ese universo –que aquí no podemos más que evocar– el que resulta revivido por JR.

la historia reciente). Al mismo tiempo, toman para sí, de los múltiples procedimientos que integran los repertorios de la protesta, la pegatina de carteles como acción que inscriben en el horizonte de posibilidades de la agrupación, pero que refiere también a las preexistentes, reclamando una igualdad de condición.

En el eje la *espacialidad*, entonces, debemos considerar la elección del lugar en el que se realiza la intervención situada. Que el acto de pegatina en el que se denuncia la supuesta responsabilidad de Rodolfo Walsh en el atentado perpetrado por Montoneros se haya realizado en la Estación de Subte Rodolfo Walsh puede parecer, por autoevidente, un dato sin valor analítico; sin embargo, hay que considerar que tal denuncia se podría haber hecho de otra forma, en otros lugares, por otros medios. La elección del lugar contiene una pretensión de efectividad, es decir, de llamar la atención y producir reacciones. En primer lugar, de forma inmediata, generando un estado de alerta a partir de la afirmación “En esta estación hay un asesino” en lugar de “Esta estación lleva el nombre de un asesino”, por ejemplo. Además, aquí se establece ya un diálogo polémico, una confrontación, con otra “memoria”, la de quienes homenajearon a Walsh dándole su nombre a una estación de subte –al ser un espacio público, la asignación del nombre debió ser aprobada por la legislatura porteña– recuperando la demanda colectiva de un conjunto de agrupaciones (Sindicato del SUBTE, Asociación Gremial de Trabajadores del Subte y Premetro, GAC (Grupo de Arte Callejero) e H.I.J.O.S. Regional Capital en la Red Nacional) que intervinieron en dos oportunidades con carteles adhesivos con motivo de la presentación del proyecto en el 2011¹¹ y en el 2012, cuando finalmente se realiza el reconocimiento definitivo. En dicha oportunidad, el registro audiovisual captura el momento en el que se termina de colocar gigantografías en vinilo en los escalones con una frase y dos retratos del rostro del escritor que quedaba armado sobre la escalera¹².

Como ya lo señalamos, el acto de la pegatina adquirió su estatus público sólo por la difusión de su registro audiovisual en plataformas. Debemos considerar esto también en el eje de la *espacialidad táctica*: las plataformas digitales son superficies mediáticas, su uso instrumental –al que se alude cuando decimos, por ejemplo, que algo fue difundido “a través de” tal o cual red social– no debe hacernos perder de vista su condición de *locus* –eso que fue difundido, a su vez, *está en esa red social*–. Precisamente, es su difusión en plataforma lo que le otorga a la intervención de JR su estatuto de “constelación de performance”: el registro audiovisual se hizo

¹¹ Al respecto, una de las integrantes del Grupo de Arte Callejero (GAC), Carolina Golder señaló que la acción pretendía “generar consenso para el cambio institucional del nombre”. Mientras que sobre los efectos de la acción sostuvo que “la gente recibió el volante, nadie se quejó, y como Walsh es una figura emblemática despierta adhesión”. Véase: <https://www.cta.org.ar/estacion-rodolfo-walsh.html>

¹² Véase: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2011/06/07/estacion-rodolfo-walsh/>

público con un video de un minuto publicado en el *Instagram* de JR y, a su vez, ese video se replicó en *Twitter* (desde su cuenta personal, Ulises Chaparro mostró y defendió la acción; ver imágenes 5, 6 y 7) y en la cuenta de *TikTok* (@jovrepublikanos) de la organización:



Imagen 5

Tweet de Ulises Chaparro a propósito de la acción en la Estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh, 2022



Imagen 6

Tweet de Ulises Chaparro a propósito de la acción en la Estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh, 2022



Ulises Chaparro
@ulichaparro12

Nos está puteando medio país por la acción que hicimos el día de hoy con Jóvenes Republicanos cambiando el nombre de la estación Rodolfo Walsh por el nombre de una de las víctimas de éste terrorista. Me encanta, como les duele que un grupo de pibes tenga pensamiento propio.

8:08 p. m. · 24 mar. 2022 · Twitter for Android

1.481 Retweets 75 Tweets citados 7.252 Me gusta

Imagen 7

Tweet de Ulises Chaparro a propósito de la acción en la Estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh, 2022

También el eje de la *temporalidad táctica* se desdobra en la intervención de JR. Hay una temporalidad corta, del orden de la *actualidad*¹³, que se constata por la circulación (por ende, por sus efectos) del registro audiovisual de la pegatina en la estación Rodolfo Walsh. Ese registro comenzó a circular, primero en plataformas y luego en medios¹⁴, indicador de lo cual son las noticias publicadas en los portales web de diversos medios escritos y también en medios audiovisuales¹⁵. Hemos recopilado varias notas publicadas en versiones digitales de diferentes medios; todas, sin excepción, informan sobre el evento tomando como punto de vista la reacción condenatoria del accionar de JR. La excepción –que, como tal, merece esta mención aparte– es el fragmento de un programa del canal LN+ del mismo 24 de marzo en el que el periodista Eduardo Feinmann se hizo eco de la intervención de JR, expresó su acuerdo con la denuncia, replicó la acusación sobre Walsh y reprodujo entero el video de *Instagram*¹⁶.

Esta temporalidad corta que estamos describiendo es un modo de intervenir en el presente mediático. Sin embargo, si nos preguntamos por las condiciones de producción de la performance, veremos que la táctica tiene una dimensión que se abre al pasado citando y resignificando el ejercicio de reivindicación que el GAC (Grupo de Arte Callejero) llevó

¹³ La "actualidad" es un fenómeno que solo existe como producción mediática. Actualidad es *realidad colectiva en devenir*, y su estructuración se produce como "agenda". Sin medios y –ahora– sin plataformas digitales que operan como circuitos simultáneos y paralelos, a veces interconectados, con los medios, no habría tal cosa como "actualidad".

¹⁴ Hablamos de "medios" en un sentido restringido, como "medios de comunicación", concebidos como instituciones y como actores: es en tanto que tales que los "medios" también participan en la vida en plataformas.

¹⁵ Véase: *Ámbito Financiero*: <https://www.ambito.com/informacion-general/subte/en-el-dia-la-memoria-jovenes-republicanos-vandalizaron-la-estacion-rodolfo-walsh-n5401043> *Página/12*: <https://www.pagina12.com.ar/410703-militantes-pro-vandalizaron-la-estacion-de-subte-rodolfo-walsh> *Perfil*: <https://www.perfil.com/noticias/politica/denunciaron-un-acto-vandalico-en-la-estacion-rodolfo-walsh-de-subtes.phtml> *Radio Universidad LP*: <https://www.radiouniversidad.unlp.edu.ar/militantes-del-pro-vandalizaron-la-estacion-de-subte-rodolfo-walsh/>

¹⁶ Véase: https://www.youtube.com/watch?v=_7O3qIE451U&t=5s&ab_channel=LANACION

adelante con las mismas herramientas simbólicas y que, a la vez, se anuda con la dimensión ético-política: la denuncia sobre el atentado, la impugnación de la figura de Rodolfo Walsh y, más en general, el revisionismo que pretende reformular la discusión y el debate sobre la última dictadura cívico-militar insertan a JR en un campo de relaciones con otros actores prominentes de la política argentina. Solo como ejemplo, un año antes de la intervención de JR, Victoria Villarruel –actual candidata a vicepresidenta por el partido La Libertad Avanza– realizó un vivo de *Instagram* (imagen 8) en el que conversó durante una hora con un grupo de jóvenes a los que les ofreció su lectura de la década de 1970. El video fue posteado luego por la propia Villarruel en su cuenta junto a esta inscripción¹⁷: "Los 70, las consecuencias hoy, la necesidad de sumarnos a la Batalla Cultural". Y unos días antes de la intervención en la Estación Rodolfo Walsh, el presidente de JR, Ulises Chaparro, publicó en su cuenta de *Twitter* una fotografía con Villarruel (imagen 9), definiéndola como “Nuestra Dama de Hierro”¹⁸.



Imagen 8
Captura de pantalla, *Instagram* personal de Victoria Villarruel

¹⁷ Véase: <https://www.instagram.com/tv/CLFtQ5GDnWL/>

¹⁸ Recordemos que esta nominación remite a un modo de llamar a mujeres jefas de gobierno que recuerda a la primera ministra británica Margaret Thatcher, apodada así, entre otras cosas, por su postura intransigente frente al comunismo.



Imagen 9
Captura de pantalla, *Twitter* personal de Ulises Chaparro

Como parte de la dimensión táctica debemos considerar, finalmente, la operación de rescate y difusión de la información sobre el atentado que denuncia la pegatina. En efecto, si bien se trató de un acontecimiento que ya había sido judicializado por sus propias víctimas (ver nota al pie n°5) lo cierto es que recobró notoriedad con la publicación del libro *Masacre en el comedor La bomba de Montoneros en la Policía Federal. El atentado más sangriento de los 70*, en febrero de 2022. Ese libro es la fuente de donde los militantes de JR toman la información de que Walsh fue el responsable intelectual del atentado a la Superintendencia de Seguridad de la Policía Federal perpetrado el 2 de julio de 1976. Su autor, Ceferino Reato, es un conocido periodista que en los últimos años se dedicó a escribir libros de investigación periodística sobre los años 70 con el propósito de desmentir o cuestionar lo que considera una mirada sesgada sobre la violencia política en nuestro país. El propio Reato reprodujo en su cuenta de *Facebook* el video de la intervención de JR¹⁹.

2.3. La dimensión ético-política

Como ya lo señalamos, la dimensión ético-política de la performance refiere a un rasgo asociado a su condición de intervención en el espacio público: la necesidad de exhibir el valor comunitario de la demanda realizada, su trascendencia respecto a los intereses particulares de un sector o de un determinado actor social. En el caso de la acción de JR esto supone que la performance no se limita a la denuncia por el atentado de Montoneros, sino que se enmarca en

¹⁹ Véase: <https://www.facebook.com/watch/?v=293989602876396>

un discurso que contiene postulados más generales sobre la historia reciente argentina. En este sentido, la performance produce una “condensación simbólica”: no solo produce un llamamiento sobre un hecho singular sino que aspira a articular una interpretación global en la que quedan implicados también actores sociales que participan del presente de la vida política nacional²⁰.

En este caso, "lo común" se confirma paradójicamente desde la dimensión del conflicto y antagonismo –se disputa sobre aquello que se comparte; de otro modo, no habría posibilidad de enfrentamiento–, y su análisis es operativo para dar cuenta de cómo JR batalla contra lo que la agrupación entiende como “adoctrinamiento” por parte de las instituciones estatales –especialmente las educativas–: una imposición y propaganda estatal en relación a políticas de género y diversidades y a políticas de memoria pero también en relación a procesos históricos y económicos del país. Aquí se revela, por lo demás, el alcance de la “batalla cultural” que JR pretende estar dando: luchar por imponer ideas y valores liberales y conservadores a partir de la apelación a la “libertad”. Para ello promueven una formación cultural y política donde las redes sociales cumplen un rol estético, táctico, ético-político y pedagógico importante (imagen 8). Esta configuración de una posición "pedagógica" se evidencia tanto en el propio accionar de JR –por ejemplo, en su canal de *Youtube* casi la totalidad de los videos son encuentros de formación política– como en la propia performance que analizamos: el contenido de los carteles de la pegatina, así como su modo enunciativo nos remite a la caracterización que Verón hace del “enunciador pedagógico”, como aquel “que preordena para el lector el universo del discurso; que va a guiarlo, que va a contestar sus preguntas, a explicarle, en suma, a informarlo, manteniendo sin embargo con él una distancia objetiva” (2004, p. 176).

Considerando lo anterior, la acción performática de JR en la estación Entre Ríos - Rodolfo Walsh pone en tensión en el espacio público los sentidos por la memoria vinculada a la última dictadura cívico-militar. Según Ulises Chaparro,

– ¿Cómo caracterizan la experiencia de los tres primeros gobiernos kirchneristas?
UC – Yo tenía 5 años cuando asumió Néstor, así que no tengo una impresión de primera mano. La gente con la que charlo no imaginaba que Néstor iba a abrazarse con Estela de Carlotto y a currar con esto de los derechos humanos y los 30.000 mil desaparecidos.
(Entrevista, *Código y Frontera*, 28 de julio de 2022)

²⁰ Esto se confirma en el posteo del 25 de marzo de 2022 en *Instagram*, en el que JR responde a las acusaciones de "vandalismo" por su pegatina con un video que muestra acciones de otras fuerzas políticas. Véase: <https://www.instagram.com/tv/CbjFX6GA9-/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>

Es decir, parte de esta nueva generación que conforman hoy los jóvenes sub 30, viene a cuestionar la “verdad” de las políticas de memoria del ciclo kirchnerista (imagen 9) y, al igual que parte del arco opositor, poner en duda la cifra de los 30 mil desaparecidos.

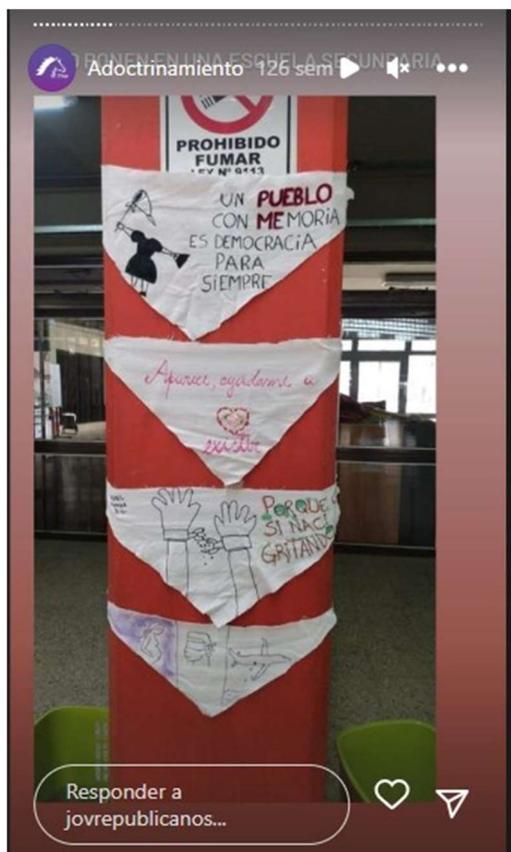


Imagen 9
Captura de pantalla sección “Adoctrinamiento” en “Historias destacadas” del *Instagram* de JR

4- Algunas consideraciones finales

En este apartado, proponemos realizar un cierre haciendo referencia a dos niveles: primero, respecto del caso analizado. Segundo, en relación al momento meta-metodológico.

Al realizar el análisis de caso, si bien nuestra propuesta partió de tres dimensiones, la estética, táctica y ético-política, consideramos que apareció como emergente una nueva dimensión, transversal a las tres anteriores: la pedagógica. Es decir, las acciones de JR suponen una manera de dar a conocer y de inscribir conocimientos o situaciones, que disputan de alguna forma lo instituido. Siguiendo a Dussel respecto de los sentidos de la imagen, es importante decir que esta “(...) no es un artefacto puramente visual, puramente icónico, ni un fenómeno físico, sino que es la práctica social material que produce una imagen y que la inscribe en un marco social particular” (2019, p. 280). Y agrega, “todos los otros géneros que podamos considerar

“visuales”, siempre involucran a otros sentidos, pero sobre todo involucran a creadores y receptores, productores y consumidores, y ponen en juego una serie de saberes y disposiciones que exceden en mucho a la imagen en cuestión” (p. 280). Es por ello, que identificamos en la performance analizada un lugar central de la visualidad que, desde una una dimensión pedagógica busca incomodar, hacer ruido, mostrar otro punto de vista, aunque para muchxs sea moralmente inadmisible y repudiable.

En relación al momento meta-metodológico y a las ventajas del acercamiento metodológico propuesto, podemos decir que nuestro abordaje busca producir una suerte de movimiento panorámico para observar el despliegue mediatizado de la movilización y de la acción performática, no solo como parte del diseño *en producción* (M. Fernández, 2019), sino también como parte de la propia circulación del acontecimiento y su retoma en los discursos de actores con estatuto diverso (medios, especialistas, individuos sin respaldo institucional). Fuentes (2020) ha capturado un rasgo de este fenómeno con su concepto “constelaciones de performance”, que la propia autora reconoce como una “lente teórica” que permite el estudio de “tácticas de disrupción y de creación de mundos posibilitadas por las articulaciones activistas entre las performances de protesta corporales y la acción en redes digitales”. Ahora bien, ¿cuál es el límite fáctico, el exterior, de una constelación de performance? Nuestra propuesta analítica consiste en introducir un corte –arbitrario– mediante el estudio de la circulación mediatizada de las acciones performáticas pero en discursos de lo que llamamos “observadores externos” (M. Fernández, 2019, p. 75). En tal sentido, este sería otro aporte de nuestra propuesta: a partir de la captura descentralizada de los lugares de observación, se trata de reconstruir la presencia del Tercero que se constituye diversamente en el espacio público y para el cual, finalmente, las performances se despliegan. Los estudios de mediatización de raíz semiótica han tratado esta cuestión como siendo del orden de la circulación entre sistemas mediáticos (Carlón, 2020) o entre sistemas de intercambio *post-broadcasting* (J.L. Fernández, 2021). Aquí, en cambio, nos interesa la configuración de la propia acción performática (y su constelación) como un fenómeno con vida pública. Y esto no puede ser nunca un efecto unilateral. En este nivel, el problema de fondo es la tensión entre la acción performática y la búsqueda de reconocimiento (estatal, mediático, de la ciudadanía, de otras instituciones) por parte de los colectivos (M. Fernández, 2019). El desfase entre producción y reconocimiento que Verón ([1988] 2004) postuló como propiedad constitutiva de la circulación de discursos se convierte así en un problema político. La elaboración de un dispositivo analítico que logre capturar esta dinámica es al mismo tiempo un desafío científico y un aporte relevante de nuestra propuesta.

Por otra parte, reivindicamos la utilidad del estudio de caso para examinar clases de fenómenos y acontecimientos, lo que nos permite focalizar y analizar en profundidad, teniendo siempre como referencia a cierto conjunto de categorías analíticas. En este sentido, “los individuos que serán entrevistados, o los hechos a observar, son considerados como aquellos que, en forma suficiente, pueden contribuir al desarrollo de la teoría para la cual se realiza el trabajo en terreno” (Dimarco y Martello, 2016, p. 57)²¹.

Por último, este análisis muestra que la distinción entre la performance como acontecimiento y puesta en circulación en plataformas como documentación de segundo orden (como representación) es inconveniente porque las fotos, videos y textos, "es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio" (Taylor, 2011, p.15-16) no se conciben como piezas de un archivo que opera justamente a través de la distancia, sino que forman parte del repertorio de los actos corporales "digitales". Y, en tanto parte de la acción performática, posibilitan la participación expresa del "observante externo".

Bibliografía

Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

Camezzana, D. y Capasso, V. (2023). Acciones performáticas, derechas y mediatización: el caso de jóvenes republicanos (Argentina). *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 13(2), 1-36. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/J6668QyNqMcFZyQ7pH4JLqD/?format=pdf&lang=es>

Capasso, V. (2023). Acciones polémicas de jóvenes de derecha. Tematización y crítica de la agenda pública. *Workshop Derechos humanos: avances, retrocesos y perspectivas en la coyuntura actual. Un diálogo desde las ciencias sociales*, realizado el 7 de septiembre, FaHCE-UNLP.

Dimarco, M., y Martello, V. (2016). “La selección de los casos. Sobre quiénes/qué vamos a relevar la información”. En *La enseñanza de la investigación*. La Plata: EDULP.

Dussel, I y Gutierrez, D (comp.) *Educación la mirada*. Buenos Aires: Manantial.

Fernández, J.L (2021). *Vidas mediáticas*. Buenos Aires, La Crujía.

Fernández, M. (2019). Problemas públicos y configuración de colectivos. Una reflexión analítica sobre el pasaje al espacio público y sus condiciones de mediatización. *Dixit*, 30, 68-85. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i30.1782>

²¹ Si bien el diseño propuesto en el proyecto enunciado al comienzo de este texto supone un análisis y escrutinio para múltiples casos –lo que luego devendrá en comparar y evaluar similitudes y diferencias entre ellos–, tal como se aclaró previamente, aquí consideramos un solo caso, estudiado de forma intensiva y holística.

- Fuentes, M. (2020) *Activismo tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Landowsky, E. (1985) Eux, nous et moi: régimes de visibilité. *Mots*, Le «nous» politique, 10, 9-16.
- Malbois F. y Kaufmann L. (2015) De l'espace public comme organisation. L'architecture feuilletée des énonciations publiques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 6.
- Naishtat, F (2004) "Acción colectiva y espacio público: pragmática ilocucionaria y ética pública de la acción colectiva". En *Problemas filosóficos en la acción individual y colectiva. Una perspectiva pragmática*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nardacchione, G. (2005) "La acción colectiva de protesta: del antagonismo al espacio público". En Schuster, Naishtat (Comps.) *Tomar la palabra. Estudios sobre la protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*". Buenos Aires: Prometeo-UNSAM.
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rabotnikof, N (1997) *El espacio público y la democracia moderna*. México: Instituto Federal Electoral.
- Saward, M (2006) "The representative claim". *Contemporary Political Theory*, 5, 297-318.
- Stefanoni, P. (2021) *¿La rebeldía se volvió de derecha? Cómo el antiprogresismo y la anticorrección política están construyendo un nuevo sentido común (y por qué la izquierda debería tomarlos en serio)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Taylor, D. (2011) Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tilly, Ch, Tarrow, S. y McAdam, D. (2005) *Dinámica de la contienda política*. Barcelona: Editorial Hacer
- Verón, E. ([1988] 2004) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. ([1984] 2004) "Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa escrita". En *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.