

FEMINISMOS EN LA COMUNICACIÓN

MEDIOS, REDES Y ARTIVISMO AL CALOR DE LA CUARTA OLA

NI
UNA
MENOS

COMPILADORAS
EVA RODRÍGUEZ AGÜERO Y NATALIA ENCINAS

FEMINISMOS EN LA COMUNICACIÓN

MEDIOS, REDES Y ARTIVISMO AL CALOR DE LA CUARTA OLA

FEMINISMOS EN LA COMUNICACIÓN

MEDIOS, REDES Y ARTIVISMO AL CALOR DE LA CUARTA OLA

COMPILADORAS

Eva Rodríguez Agüero y Natalia Encinas

AUTORXS

Juan Araujo - Magalí Cingolani - Josefina Cornejo - Natalia Encinas -
Mariano Fiochetta - Milagros Martín Varela - María Eugenia Paganini -
Jorge Roberts - Abigail Rodríguez - Eva Rodríguez Agüero

SECRETARÍA DE INTERNACIONALES, INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Feminismos en la comunicación: medios, redes y activismo al calor de la cuarta Ola / compilado por Eva Rodríguez Agüero; Natalia Encinas.

- 1a ed. revisada. - Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, 2020.

Libro digital, DOCX

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-575-212-2

1. Feminismo. 2. Literatura Feminista. I. Rodríguez Agüero, Eva, comp, II. Encinas, Natalia, comp.

CDD 305.4201

La edición de este libro ha sido financiada por la Secretaría de Investigaciones Internacionales y Posgrado (UNCUYO), en el marco de la convocatoria bianual de los proyectos de investigación Tipo 1.

CORRECCIÓN DE ESTILO

EMMA SACAVINO GANEM

DISEÑO DE INTERIORES

VICTORIA BALDUCCI

DISEÑO DE TAPA

DIEGO R. FLORES

FOTOGRAFÍA DE TAPA

CRISTIAN MARTINEZ-NATALIA ENCINAS

CONTACTO EDITORAS

EVARODRIGUEZAGUERO@GMAIL.COM

NATISENCINAS@HOTMAIL.COM

UNCUYO 2020

ÍNDICE

9. Palabras para empezar

**PARTE I. GÉNERO Y DIVERSIDAD
EN LAS REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS**

17. Capítulo 1. ¿Qué feminismos? La “cuarta ola” y las series de plataformas a demanda.

Milagros Martín Varela

31. Capítulo 2. Sexodisidencias en series de Netflix: el mensaje como sistema.

Jorge Roberts

47. Capítulo 3. Orange Is the New Black o la nueva era de personajes femeninos en la pantalla chica.

Josefina Cornejo Stewart

65. Capítulo 4. Las manifestaciones de Ni Una Menos a través de los diarios argentinos.

Mariano Fiochetta

PARTE II. ESTRATEGIAS COMUNICACIONALES Y ARTIVISMOS FEMINISTAS

- 85. Capítulo 5 / ¡Ahora que sí nos ven! Activismo artístico feminista en la lucha por la legalización del aborto.**
Natalia Encinas y María Eugenia Paganini
- 111. Capítulo 6 / Intervenir el espacio público, comunicar los feminismos. Sobre las apropiaciones de la serie El cuento de la criada.**
Eva Rodríguez Agüero

PARTE III. CIBERACTIVISMO Y FEMINISMOS

- 139. Capítulo 7 / Maternidades en primera persona: una lectura feminista de las escrituras que circulan en plataformas digitales.**
Magalí Cingolani y Eva Rodríguez Agüero
- 163. Capítulo 8 / Ciberfeminismos que rompen estereotipos: un análisis de Mujeres Que no Fueron Tapa.**
Abigail Rodríguez y Juan Araujo
- 185. Sobre lxs autorxs**



PALABRAS PARA EMPEZAR

En los últimos años, tanto a nivel mundial como en nuestro país tuvo lugar un nuevo período de auge de los feminismos, que vino acompañado de una inusitada visibilización en el espacio público. Este momento histórico en la lucha por los derechos de las mujeres, al que algunas investigadoras llaman “cuarta ola” o “marea” feminista, estuvo signado por manifestaciones multitudinarias en diversos países denunciando la violencia contra las mujeres, lesbianas, trans y travestis, y reclamando por avances en la agenda inconclusa de la equidad y la defensa del derecho a decidir sobre el propio cuerpo.

Los artículos reunidos en este libro fueron escritos al calor de este contexto político y social, e indagan acerca de la presencia de los discursos y prácticas feministas en distintos productos y

escenarios comunicacionales, atendiendo especialmente a los procesos de mediatización de las sociedades contemporáneas. En su conjunto, constituyen un recorrido posible —entre otros— que busca aportar a la discusión sobre cómo en los últimos años la comunicación ha devenido herramienta fundamental para la difusión a nivel masivo de los feminismos, a la vez que escenario de intervención y disputa para el activismo feminista. Esto, habida cuenta de la identificación del campo de lo simbólico como un espacio fundamental en el cual irrumpir, tensionar o perforar con sentidos-otros y rebeldes las representaciones y los significados dominantes.

Las reflexiones y discusiones que aquí se proponen se inscriben y dialogan en el cruce de los estudios de Comunicación y Género, campo de problemas que, de un tiempo a esta parte, ha ido ganando lugar tanto en el área disciplinar de la comunicación como dentro de los estudios de género/feministas. Esto ha cristalizado en la proliferación de espacios académicos vinculados a la temática: investigaciones, jornadas, tesis y tesinas, paneles en congresos, libros, dossiers en revistas y cursos de grado y posgrado. Señalar esto no implica afirmar que dichos temas hayan abandonado definitivamente los márgenes dentro de la conformación disciplinar de las ciencias sociales, para transformarse en “temas hegemónicos”, sino más bien dar cuenta de que este trabajo se enmarca, se nutre, discu-

te con el acumulado de las investigaciones de los últimos años, que no son pocas.

Los artículos que aquí se presentan tienen diversos orígenes. Algunos son el resultado de investigaciones realizadas en el marco de tesis de grado bajo nuestra dirección, tales son los trabajos de Magalí Cingolani, Mariano Fiocchetta, Milagros Martín Varela, Abigail Rodríguez y Juan Araujo. En otros casos, se trata de avances de investigaciones de posgrado que se hallan en curso, como los trabajos de Jorge Roberts, Natalia Encinas y María Eugenia Paganini. Mientras que los escritos elaborados por Josefina Cornejo Stewart y Eva Rodríguez Agüero son producto de las líneas de investigación trabajadas con posterioridad a sus doctorados.

Todas las producciones se hallan inscriptas en el proyecto de investigación “Sobre las representaciones mediáticas de lxs sujetxs subalternxs: mujeres, juventudes y militantes sociales según la mirada de los medios” (Proyecto SECTyP-Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales - Cód. F031), desarrollado bajo nuestra dirección entre los años 2016 y 2018. Y en la continuidad de esa línea de indagación en el proyecto en curso: “Comunicación y género. Intervenciones, producciones y estrategias ciberactivistas al calor de la marea feminista” (Argentina, 2019-2020)” (Proyecto SIIP-Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias

Políticas y Sociales - Cód. 06/F424). Los trabajos también dialogan con algunas de las discusiones y debates albergados en el marco de la cátedra Seminario sobre Cultura Mediática, de la carrera de Comunicación Social (FCPyS-UNCuyo), y se enriquecen con las aportaciones y reflexiones pensadas junto con lxs estudiantes que cursan, año tras año, la materia.

Respecto de su estructuración, el contenido del libro está organizado en tres partes. La primera reúne trabajos que tratan la emergencia, en este momento de auge del movimiento, de temáticas y/o problemáticas vinculadas a los feminismos y sus demandas en producciones mediáticas de la industria cultural. Mientras que la segunda y la tercera tienen la particularidad de proponer una aproximación a diversas intervenciones activistas y ciberfeministas —respectivamente—, como parte de múltiples estrategias comunicacionales gestadas desde los propios activismos feministas en pos de disputar sentidos, en el marco de sus luchas.

Un aspecto que también resulta interesante destacar es que en todos los casos se utiliza un lenguaje no sexista y/o inclusivo, sin embargo se ha respetado la diversidad de estilos que cada autorx ha considerado adecuado seguir, entendiendo esas decisiones como políticas y no tanto como un asunto de gramática. Conviven entonces a lo largo del libro —y como suerte

de “síntoma epocal”— las formas desdobladas (a/o) e intervenciones como la “x” o la “e”, en tanto que estrategias diversas y no excluyentes que buscan visibilizar a quienes, históricamente, no hemos sido nombradas/nombrades.

Cuando pensamos en lxs lectorxs in fábula — por parafrasear a Eco— de este libro, lo hicimos imaginando la posibilidad de abrir un espacio de interlocución, tanto con quienes transitan el ámbito académico como con nuestras/es compañeras/es de militancia feminista. Por otra parte, cabe señalar, que en el momento en que se escriben estas líneas, el presidente de la Nación envía al Congreso el proyecto de ley de interrupción voluntaria del embarazo. El deseo es que este trabajo sea nuestro pequeño aporte, nuestra gota, que sume a esta marea que busca transformarlo todo.

Eva Rodríguez Agüero y Natalia Encinas
Diciembre de 2020



PARTE I

GÉNERO Y DIVERSIDAD EN LAS REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS



CAPÍTULO 1

¿Qué feminismos? La cuarta ola y las series de plataformas a demanda

Milagros Martín Varela

La primera década del siglo XXI llegó con un nuevo fenómeno al que, día a día, adhieren miles de personas en todo el mundo: un estallido de producción, circulación y consumo de series de televisión. Aunque tales productos mediáticos existieron prácticamente desde que se inventó la televisión misma, estas nuevas series —actualmente— son consideradas formadoras de opinión pública; no solo por los niveles de calidad y difusión que han logrado, sino también debido —en parte— a la crisis del periodismo y del formato informativo (Rincón, 2013).

De la mano de este fenómeno vinculado al qué se consume vino otro relacionado con el cómo: las audiencias comenzaron a migrar de la televisión de aire a los grandes canales o plataformas que producen series, caracterizadas por la poca cantidad de episodios en comparación con las ya superadas sitcoms, por la mayor duración de cada capítulo y por la posibilidad de ver lo que se quiere cuando se desea. Son ejemplos HBO, Netflix y Hulu, entre otras plataformas, que comenzaron a usar algoritmos para crear contenidos destinados a todo tipo de público.

Al mismo tiempo, los feminismos tomaron visibilidad e importancia también extraordinarias luego de las tres olas del movimiento, a tal punto que se ha llegado a hablar de la “cuarta ola” feminista. Sobre la experiencia acumulada por la militancia feminista de las décadas anteriores, si bien no puede establecerse una fecha exacta de manera global, sí pueden destacarse algunos hitos: el surgimiento del colectivo Femen en Europa, que desde 2008 realiza intervenciones visibles y mediáticas en diferentes lugares de ese continente contra la autoridad política y religiosa; la primera intervención del colectivo ruso punk feminista Pussy Riot; la marcha pionera bajo la consigna #NiUnaMenos en Argentina en 2015, y la Marcha de las Mujeres en Estados Unidos en repudio a la elección de Donald Trump como presidente, en 2017. En la industria del espectáculo norteamericano también se originó, en ese mismo año, el movimiento masivo #MeToo, a través del que actrices y otras trabajadoras de la industria comenzaron a denunciar acosos y abusos sexuales por parte de varones del mismo ámbito (Castillo, 2018).

La convergencia de estos fenómenos ha generado que las nuevas narrativas televisivas hayan mutado las representaciones de las mujeres, situándose en el tema del género, poniendo en jaque los llamados “roles sexuales” (Ibarlucía, 2009). A través del análisis de algunas de las series de televisión más conocidas de esta época podemos decir que, además de esta metamorfosis, también se evidencian los feminismos en algunas de sus distintas expresiones: el liberal, el huelguista (Arruzza, Fraser y Bhattacharya, 2019) y algunas de las luchas feministas históricas.

Para la realización de un análisis de tres series seleccionadas —*Game of Thrones*, *House of Cards* y *The Handmaid's Tale*— desde la perspectiva de género, es necesario entender que el género es —en sí mismo— representación o autorrepresentación, por lo que se constituye como el producto de discursos institucionalizados, epistemologías, de la vida cotidiana.

na y de variadas tecnologías sociales (de Lauretis, 1996) que incluyen —en lo que respecta a este análisis— a las series. Si tenemos en cuenta que el género es representación, las representaciones constituyen, a su vez, la dimensión significativa de toda forma de organización social, todo sistema de acción y todo conjunto de relaciones sociales (Verón, 1993).

Dicho lo anterior, interpretamos que el género no es una propiedad de los cuerpos sino que es el conjunto de efectos producidos por el despliegue de una tecnología política compleja en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Aquí entra en juego lo que Teresa de Lauretis (1996) llama “la teoría del aparato cinemático”, en la que se interesa por responder no solo cómo es construida la representación del género por la tecnología dada, sino también cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige.

Entendemos que una representación funciona como un articulador entre prácticas y discursos, ya que posee una facilidad notable tanto para archivar como para poner en circulación con fluidez conceptos complejos. Asimismo, toda representación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica (Cebrelli y Rodríguez, 2013). En este sentido y en relación con las ficciones que podemos ver en las pantallas es importante destacar que en los medios de comunicación la imagen suele tener un rol particular, ya que frecuentemente otorga una cristalización parcial, nunca absoluta, de las formaciones discursivas. Este factor se suma a una circulación relativamente sostenida no solo en el momento de producción sino también a lo largo de un tiempo (Cebrelli y Rodríguez, 2013).

El desarrollo de los medios de comunicación ha caracterizado a las sociedades mediatizadas de la actualidad, por lo que reflexionar acerca de la especificidad de las representaciones mediáticas resulta imperioso. Esto se debe a que, aunque lo público no se reduce a los medios de co-

municación, estos coparticipan de su construcción. Entonces, los medios construyen sus públicos y audiencias en el proceso de consumo, como también durante un proceso coproductivo que se potencia y multiplica en dichos medios, espacio en el que operan procesos semióticos complejos. Por todo esto es que “las Representaciones Mediáticas son específicas y se articulan con los regímenes de visibilidad hegemónica y las políticas de (in)visibilidad” (Cebrelli y Rodríguez, 2013).

A continuación analizaremos, desde la perspectiva de género y los estudios de comunicación, cómo se manifiestan las representaciones de las mujeres en ficciones audiovisuales actuales o recientes, atendiendo específicamente tanto a las continuidades como a los cambios en la construcción de algunos personajes femeninos y buscando poner en relación dichas transformaciones con el contexto.

Game of Thrones: ruptura de arquetipos y estereotipos en la fantasía

Game of Thrones es una serie de fantasía ambientada en una sociedad medieval. Fue creada por David Benioff y D. B. Weiss y se emitió entre 2011 y 2019. Está basada en la saga literaria Canción de hielo y fuego (1996), escrita por George R. R. Martin. Mientras que la novela es considerada best seller, se calcula que las últimas tres temporadas de la serie tuvieron —solo en Estados Unidos— siete, diez y casi doce millones de espectadores respectivamente. Asimismo, se afirma que es la serie que más se ha descargado ilegalmente en la historia.

Con respecto a esta serie podemos decir que aporta una ruptura considerable en cuanto a los estereotipos y arquetipos que se suelen ver en otras producciones audiovisuales de fantasía, y más aún en aquellas que se desarrollan en sociedades medievales, profundamente patriarcales. Por caso, la serie pone de manifiesto la maternidad como mandato, esto se ve sobre todo en las protagonistas que son reinas, gobernantes, porque

recae en ellas el deber de engendrar heredersxs que les impone el sistema político. Esta visibilización es poco frecuente en otras historias de fantasía, como también lo es la ampliación del concepto de maternar a través de simbolismos propios del género —el personaje de Daenerys Targaryen cumple este rol al ser la “Madre de Dragones”; también lo hace con el pueblo de Meereen, que la llama Mhysa, “madre” en valyrio— que se alejan de la idea de que ser madre se reduce a los hechos de gestar y parir.

Por otro lado, en *Game of Thrones* el erotismo y la sexualidad de las mujeres se muestran a través de la visibilización del deseo sexual femenino y su represión por agentes externos. Pero también se hace referencia a este aspecto mediante una forma de violencia de género: las violaciones. En las últimas tres temporadas esto se exhibe, principalmente, como amenazas. Es decir, se amenaza a las mujeres —sobre todo a aquellas que ejercen el poder político— con que las van a violar, como forma de disciplinamiento.

A pesar de que *Game of Thrones* pone en evidencia todas estas cuestiones en cuanto al tema de género, en la serie se construye un sentido de feminismo liberal en el que el empoderamiento femenino consiste y se reduce a tener las mismas posibilidades que un varón para ser reina. En cuanto a las formas de relacionarse, las mujeres de la serie no buscan aliarse entre ellas sino que compiten la una con la otra para destruirse y así eliminar toda rivalidad posible en el camino al poder absoluto que implica ser la soberana de los Siete Reinos.

El final de House of Cards y el feminismo liberal

House of Cards es una serie de televisión web producida por Netflix y emitida entre 2013 y 2018. Se trata de una ficción de drama político creada por Beau Willimon; es una adaptación estadounidense de una miniserie inglesa que, a su vez, se basa en la novela homónima de Michael Dobbs (1989). Fue la primera serie de televisión web en ser nominada en los premios Globos de Oro.

El 30 de octubre de 2017, unos meses después de que fuese estrenada la quinta temporada de la serie, el actor Anthony Rapp declaró que Kevin Spacey¹ había cometido acoso sexual contra él en 1986, cuando Rapp aún era menor de edad. A partir de esta acusación se hicieron públicas al menos otras tres y también surgieron algunas por parte del equipo de House of Cards. Por este motivo, el 3 de noviembre de 2017, Netflix anunció que cancelaría todos los proyectos que incluían a Spacey. En este contexto, Spacey ya había declarado públicamente su homosexualidad, tras la denuncia de Rapp, y comenzó un tratamiento por su adicción al sexo en una clínica de Arizona.

La actriz principal, Robin Wright, dirigió varios de los ocho episodios que conforman la sexta y última temporada, como ya lo había hecho con los últimos dos de la quinta. En la trama, para justificar la ausencia de Spacey, dieron al personaje de Frank Underwood por muerto, luego de una elipsis narrativa entre la quinta y la sexta temporadas.

Los últimos ocho episodios de la serie se centran en una situación hipotética en la que una mujer es presidenta de Estados Unidos. Esta idea nos remite al contexto de ese país en 2016, año en el que el republicano Donald Trump y la demócrata Hillary Clinton se enfrentaron en las urnas por la presidencia. En ese momento, Trump generó una campaña electoral contra Clinton, que se caracterizó por la generación de noticias falsas y la divulgación de imágenes editadas e intervenidas de la primera mujer en la historia de Estados Unidos que se candidateaba para sentarse en el Despacho Oval de la Casa Blanca.

1. Kevin Spacey no solo era actor protagonista de House of Cards, sino también productor ejecutivo. Cuando trascendieron las denuncias, la sexta temporada de la serie ya estaba en etapa de preproducción, por lo que decidieron eliminar el guion realizado y reescribirlo, esta vez sin el personaje de Frank Underwood y sin la participación de Spacey. Es por esto que la última temporada de la serie está protagonizada por Robin Wright (Claire Underwood en la serie).

Teniendo en cuenta lo expuesto, la relación del contenido de la sexta temporada de la serie con el contexto en el que fue producida es directa. Aunque en la serie se hace referencia al feminismo y a otros conceptos relacionados, la construcción que se hace de este es enteramente liberal. Lo que se muestra como “feminista” es la idea de que una mujer —blanca, de clase alta, cisgénero y heterosexual— tiene el mismo derecho que cualquier varón a ser la gobernante del país más importante del mundo occidental; sin embargo, desde ese lugar opta por seguir perpetrando todas las violencias que han ejercido los hombres que han estado en ese mismo puesto de poder hacia las personas de clases más bajas, hacia lxs inmigrantes e inclusive hacia otras mujeres; personas que no se encuentran siquiera representadas en esta producción.

No obstante, la última temporada de *House of Cards* hace un llamado a la reflexión en cuanto a cómo se construyen los personajes de las mujeres que ejercen poder político y económico. Por un lado, con respecto a la maternidad, se muestra cómo las sociedades señalan, juzgan y cuestionan cuándo y por qué una mujer que se dedica a lo público desea continuar con un embarazo, es decir, una cuestión de su vida privada. También se les reprocha tanto si tienen hijxs como si no lo hacen. Por otra parte, la serie construye a estas mujeres a través de la ausencia del erotismo y la sexualidad en los personajes femeninos, siendo que todas ellas se dedican a la política. En definitiva, se las configura como personas frías, calculadoras, inescrupulosas y susceptibles de ser cuestionadas acerca de su vida y sus decisiones privadas. A su vez, la serie da a entender que a un varón que se dedica a la política no se les realizan estas objeciones.

The Handmaid's Tale: hacia la reivindicación de los feminismos colectivos

The Handmaid's Tale (título traducido al español como *El cuento de la criada*) es una serie televisiva creada por Bruce Miller y producida por la plataforma de streaming Hulu que comenzó a emitirse en 2017. Está basada en la novela homónima de Margaret Atwood, publicada en 1985. Se trata de una serie de ciencia ficción distópica en la que se plantea un golpe de Estado en Estados Unidos, donde se instala un régimen autoritario teocrático. Quienes imponen esta dictadura son un grupo de hombres que se hacen llamar Los Hijos de Jacob (en referencia al personaje bíblico). Lo hacen asesinando al presidente, atacando el Congreso y suspendiendo la constitución, con el objetivo de solucionar el problema de la infertilidad en una sociedad en la que solo una de cada cinco mujeres es fértil, según los datos oficiales, aunque —en realidad— quienes son estériles son la mayoría de los varones. Antes de este régimen se muestra que Estados Unidos era un país aún más avanzado en cuanto a los derechos de las mujeres (como el aborto legal y la fertilización asistida), así como en otras luchas feministas, como es la del matrimonio igualitario.

Esta serie es, entre las analizadas, la más representativa en cuanto a la presentación de una heterogeneidad de mujeres y de un feminismo plural, colectivo e inclusivo. Además, reivindica luchas históricas de los feminismos, a las feministas de generaciones anteriores, y visibiliza las tareas de reproducción y de cuidados no remunerados que recaen en las mujeres y que sirven al sostenimiento de un sistema que las oprime. También se exhibe la relación de los feminismos con otras luchas contra el capitalismo financiero, como puede ser el cuidado del medioambiente ante la explotación de los recursos naturales.

En esta producción, a través de los elementos que ofrece la distopía, se ponen en cuestión la maternidad obligatoria contra la maternidad elegida, el deseo, la actividad y el goce sexual de las mujeres en contraposición a las

violaciones y los abusos sexuales. No menos importante es cómo la serie expone la construcción de una resistencia organizada por mujeres frente al sistema político que ha avanzado sobre los derechos de las minorías.

Cabe subrayar que *The Handmaid's Tale* es la única de las tres series mencionadas que tiene entre sus personajes centrales a dos mujeres lesbianas y que hace visible el goce sexual entre mujeres con esa orientación sexual, así como la represión del deseo a través de la mutilación de clítoris o ablación femenina. Este tipo de violencia se ejerce, en la actualidad, en varios países del mundo, sobre todo de Asia y África, hacia mujeres tanto heterosexuales como homosexuales.

Las series como configuradoras de sentido en el contexto de la cuarta ola feminista

Este análisis tuvo como objetivo indagar acerca de las representaciones de mujeres en series televisivas contemporáneas, teniendo en cuenta el contexto de la cuarta ola feminista y la Tercera Edad de Oro de las producciones audiovisuales mencionadas. En este marco, resulta fundamental considerar el apogeo de las políticas neoliberales ante la crisis global del capitalismo financiero.

En las sociedades mediatizadas (Valdettaro, 2007), en las que el sistema mediático incide fuertemente en la configuración tanto de las formas en las que se relacionan los distintos actores sociales y políticos como en los procesos de construcción de sentidos, los productos culturales se ven afectados en las maneras de producirlos y consumirlos. A su vez, los movimientos y las luchas sociales históricas se vuelven más convocantes a través de la visibilización mediante medios de comunicación tradicionales y redes sociales. De manera que solo en este tipo de sociedades sería posible el “estallido” de las series televisivas y el auge de las plataformas a demanda, así como el surgimiento de la cuarta ola feminista, en la que los movimientos de mujeres han alcanzado un nivel de masividad inédito.

A partir del análisis realizado, se buscó profundizar en los entramados que se tejen entre uno de los tipos de producciones audiovisuales que más se consumen en la actualidad y la relevancia que han cobrado los movimientos de mujeres feministas en todo el mundo desde principios de siglo.

En el caso de este análisis, tomamos tres géneros y tres productoras diferentes: *Game of Thrones*, una serie de fantasía producida por HBO; *House of Cards*, ficción de drama realizada por Netflix y, por último *The Handmaid's Tale*, una distopía de ciencia ficción producida por Hulu. El nivel de masividad y de acceso a cada una de las series fluctúa y ese también es un factor a tener en cuenta a la hora de analizar qué construcciones de feminismos se pueden ver en cada una. Podemos concluir que las producciones de las series televisivas actuales no son ajenas al contexto de la cuarta ola feminista y que, a raíz de este movimiento, han diversificado las formas en las que representan a las mujeres a través de los personajes que protagonizan las historias que se cuentan. Asimismo, se observan rupturas en arquetipos y estereotipos de mujeres que antes eran frecuentes en las producciones audiovisuales. Como decíamos, esto varía en relación con cada género de la serie y cada empresa productora.

Como se describió, en *Game of Thrones*, perteneciente al género fantástico, se fortalece la ruptura de estereotipos a través de elementos y roles propios del género. Por su parte, las ficciones dramáticas como *House of Cards* permiten exponer —a través, valga la redundancia, de la ficción misma— situaciones históricas recientes como la misoginia de la sociedad ante el hecho de que haya mujeres presidentas en diferentes Estados del mundo. Finalmente, la ciencia ficción —especialmente, la distopía— contribuye a mostrar en *The Handmaid's Tale* que hasta en la sociedad más inclusiva, con derechos conquistados y garantizados, los movimientos conservadores pueden apoderarse de los Estados y cancelar esos derechos que son, centralmente, humanos y civiles. También se evidencia que los sectores más afectados en esos contextos son los que se consideran “minorías”.

Esto último tiene que ver con lo que se vive en el mundo globalizado actual: la crisis del capitalismo liberal financiero, como también el surgimiento y la expansión de movimientos de ultraderecha y su contracara, constituida por los movimientos sociales, plurales e inclusivos como los feminismos huelguistas que se alían con otros movimientos anticapitalistas. Las series analizadas no escapan a esta lógica de oposición compuesta por movimientos conservadores contra movimientos progresistas y que, de manera particular, se encuentran representados en los feminismos: el feminismo liberal contra el feminismo “del 99%” (Arruzza et al., 2019).

Como se analizó, dos de las tres series se acercan más a la visibilización y representación del feminismo liberal, mientras que solo *The Handmaid's Tale* reivindica el feminismo como movimiento plural, colectivo, horizontal e inclusivo, además de ser la serie que se distancia de la idea de que existe una sola forma de ser-mujer para mostrar a las mujeres como movimiento colectivo que está en la primera línea de campos de batalla cuando se avanza contra los derechos humanos, sociales, civiles e individuales.

Resulta necesario mencionar que las series que se acercan más a la representación del feminismo liberal pertenecen a empresas productoras más masivas y con mayor accesibilidad en todo el mundo que la que produjo *The Handmaid's Tale*. Nos referimos a HBO y Netflix por un lado y a Hulu, por otro.

También es necesario señalar que, aunque se diversifican las representaciones de mujeres y feminismos en cada serie, permanecen prácticamente invisibilizados los feminismos populares, la militancia de mujeres en barrios, las mujeres de clases bajas, las migrantes y también las mujeres trans y travestis. Aunque en menor medida, esto también ocurre con las lesbianas, que están mínimamente representadas en *Game of Thrones* y, con un poco más de protagonismo, en *The Handmaid's Tale*. Esto tiene que ver con las políticas de (in)visibilidad (Reguillo, 2012; Cebrelli y Rodrí-

guez, 2013) en las que ciertos sectores parecen estar representados en los productos culturales y mediáticos, pero se generan disputas a la hora de analizar a través de qué elementos constituyen esas representaciones.

En definitiva, podemos afirmar que uno de los productos de mayor consumo en la actualidad como son las series son parte del campo de disputa cultural, política y social (Hollows, 2000). Así como construyen sentidos, también forman parte de una sociedad que no consume productos culturales de manera pasiva sino de manera social y que lleva a que las empresas de la industria audiovisual retomen demandas como la visibilización de las mujeres en sentido plural y de las luchas feministas, que han alcanzado una masividad inédita en la historia. En este sentido, el sistema mediático tiene un rol fundamental en las sociedades mediatizadas, no solo a través de los medios informativos de comunicación, sino también de los medios culturales.

Esta importancia radica en las relaciones que construyen, en qué visibilizan, cómo lo hacen, en cuáles modelos rompen y cuáles perpetúan, y en cómo configuran a los feminismos en una época en la que las luchas de mujeres han posibilitado que ni siquiera en las ficciones se las pueda invisibilizar o silenciar sus voces.

Bibliografía

ARRUZZA, Cinzia; FRASER, Nancy y BHATTACHARYA, Tithi (2019). *Feminismo para el 99%. Un manifiesto*. Buenos Aires: Rara Avis.

CARRIÓN, Jorge (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

CASTILLO, Alejandra (2018). *¿Qué circula del feminismo? En Castillo, A. Nudos feministas. Política, filosofía, democracia*. (113-121). Santiago de Chile: Palinodia.

CEBRELLI, Alejandra. y RODRÍGUEZ, María Graciela (2013). *¿Puede (in)visibilizarse el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. Tram[p]as de la comunicación y la cultura (76)*, 81-99.

CLÚA, Isabel (2008). *¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista*. En Clúa, I. *Género y Cultura Popular: Estudios culturales 1*. Barcelona: Ediciones Universitat Autònoma de Barcelona.

DE LAURETIS, Teresa (1996). *Tecnologías del género. Mora (2)*, 6-34.

HJARVARD, Stig. (2015). *Mediatización: La lógica mediática en las dinámicas cambiantes de la interacción social. La Trama de la Comunicación (20)*, 235-252.

HOLLOWS, Joanne (2000). "Feminismo, estudios culturales y cultura popular". En *Feminism, Feminity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press. Traducción de Pau Pitarch.

IBARLUCÍA, Blanca (2009). *Roles sexuales*. En S. B. Gamba, *Diccionario de estudios de Género y Feminismos (287-289)*. Buenos Aires: Biblos (2º ed.).

KELLNER, Douglas (1995). *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal.

MATA, María Cristina (1999). De la cultura masiva a la cultura mediática. *Diálogos de la Comunicación*. Lima: FELAFACS.

RINCÓN, Omar (2013). Lo popular en la comunicación: «Culturas bastardas + Ciudadanías celebrities». En A. Amado y O. Rincón (ed.), *La comunicación en mutación* (23-42). Bogotá: Fundación Friedrich Ebert (FES).

SAMPEDRO BLANCO, Víctor (2004). Identidades mediáticas e identificaciones mediatizadas. Visibilidad y reconocimiento identitario en los medios de comunicación. *CIDOB d'Afers Internacionals* (66-67), 135-149.

VALDETTARO, Sandra (2007). "Medios, actualidad y mediatización", en: *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación* (123), 51-65.

VERÓN, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.



CAPÍTULO 2

Sexodisidencias en series de Netflix: el mensaje como sistema

Jorge Roberts

Las primeras décadas del siglo XXI han traído aparejados cambios rotundos y vertiginosos en los escenarios mediáticos. Estas transformaciones se han visto potenciadas de manera drástica por la presencia de Internet. La aparición de las plataformas de videos por demanda como Netflix son un claro ejemplo.

Al mismo tiempo asistimos a una profunda transformación en torno al paradigma de la sexualidad, que tiene en la visibilización de las identidades de género un exponente significativo. Las luchas feministas, las manifestaciones del orgullo LGTBTTIQ+ y la ampliación de derechos en aspectos relativos a géneros y sexualidades en diversos lugares del mundo así lo demuestran.

Como consecuencia directa de estos fenómenos, nuevas representaciones mediáticas (Cebrelli y Rodríguez, 2013) de la sexualidad, y especialmente de la disidencia sexual, han sido puestas en circulación. Desde nuestra perspectiva, estas manifestaciones tienen en las series de las plataformas por demanda un escenario privilegiado.

Este trabajo tiene por objeto abordar las representaciones de sexualidad desde una perspectiva sexodisidente que circulan en algunas series de la plataforma por demanda Netflix. Nos proponemos dar cuenta de cómo ciertas manifestaciones culturales de la sexualidad que aparecen en estas series cuestionan el paradigma heteronormativo hegemónico. Al mismo tiempo, las observaciones que hemos realizado nos han permitido apreciar que los contenidos relacionados con la sexodisidencia circulan como un sistema. Esto implica que ciertos valores comunes aparecen en diversos programas (Gerbner, 1990; Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1996; Morgan, 2008; Morgan, Shanahan & Signorelli, 2015).

Como marco de nuestro abordaje tomaremos el concepto de “sexualidad” de Halperín (2000); la definición de “heteronormatividad” de Saxe (2019) y el concepto de “sexodisidencia” de Rubino (2019).

Al mismo tiempo realizaremos un cruce de estos conceptos con la teoría del cultivo de George Gebner (1990). Esta teoría surge de un proyecto de investigación que se propuso entender la influencia de la televisión en la cultura. Nos centraremos en uno de sus aportes clave: concebir los mensajes televisivos como un sistema. Esto significa atender a representaciones comunes que aparecen en una serie de programas.

Como analizaremos más adelante, hemos detectado un conjunto de representaciones relacionadas con la disidencia sexual que aparecen en ciertas series de la plataforma Netflix que, del mismo modo que ocurre en la televisión, tiene la característica de constituir una red. La exposición a ella podría influir en determinados valores (Morgan y otros, 2015).

Para sustentar nuestras apreciaciones tomaremos ejemplos de las siguientes series de la plataforma Netflix: la tercera temporada de *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2018), la tercera temporada de *La casa de papel* (Alex Pina, 2017-2019), la primera temporada de *Orange Is the New*

Black (Jenji Leslie Kohan, 2013-2019), la primera temporada de *La casa de las flores* (Manolo Caro, 2018-2019), la primera temporada de *Sense8* (Wachowsky y Straczynski, 2015-2018); la primera temporada de *The Politician* (Murphy, Falchuk y Brennan, 2019) y la primera temporada de *What/If* (*Dilema*, en español) (Kelley, 2019).

El recorte temporal que hemos establecido abarca el período que abarca desde 2013 hasta 2019. Este período no es casual porque se extiende desde el año en que Netflix produce su primera serie original, *House of Cards*, hasta la actualidad.

Además, para llevar adelante nuestro análisis elaboramos cuatro indicadores que nos permitirán arribar a algunas aproximaciones acerca de cómo las manifestaciones de la sexodisidencia emergen en estas series. Ellos son: manifestaciones políticas de la disidencia sexual, empoderamiento de los roles disidentes, personificación de roles disidentes por artistas disidentes y representaciones eróticas de la disidencia sexual.

Sexualidad y disidencia

A los efectos de delimitar los alcances de nuestras aproximaciones, conviene aquí hacer una distinción entre sexo y sexualidad. Considerar la perspectiva sexodisidente implica pensar la sexualidad como un discurso político. Para Halperín (2000) la sexualidad representa la apropiación del cuerpo humano y de sus capacidades fisiológicas por un discurso ideológico. Es decir, entendemos la sexualidad no como una práctica sexual determinada, sino como el discurso social acerca del sexo que se caracteriza por su contenido político. Se trata de la enunciación que de manera pública hacen lxs sujetxs sobre este tema. Puede que esta enunciación sea hecha de manera consciente o no, pero siempre encierra un posicionamiento.

Precisamente una de las posturas ideológicas dominantes en torno a la sexualidad es el paradigma normativo heterosexual. Según Facundo Saxe (2019), la heteronormatividad se configura en estructuras de pensamiento y orientación de prácticas que construyen a la heterosexualidad como algo coherente, natural, privilegiado y correcto. Lo que está fuera de ese paradigma es considerado anómalo y, por tanto, no tiene derecho a la existencia. Es un concepto que disciplina y es a menudo inconsciente.

La oposición al paradigma heteronormativo se da a través de la disidencia sexual. Atilio Rubino (2019) se refiere a las disidencias sexuales como “aquellas expresiones que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual. Es una configuración política que implica una confrontación del paradigma heteronormativo. El sintagma ‘disidencia sexual’ es relacional, hace referencia a la oposición a una norma sexual determinada” (p.63). Esta noción encierra un concepto dinámico que permite visualizar que las sexualidades no son privadas y estables sino que están entramadas en complejos sistemas de poder (Butler, 2007). La disidencia pone de manifiesto la lucha contra la heteronormatividad, que imprime a los cuerpos una serie de normalizaciones y formas de vida normativas.

Al respecto Rubino (2019) argumenta: “No me propongo construir una definición del concepto de disidencia sexual. Por el contrario considero más pertinente hablar de una (in)definición. Mi propuesta es pensar siempre la tensión disidencia/normalización como fuga/ axiomatización, como des-territorialización/ reterritorialización” (p. 74).

Consideramos que la presencia de lo sexual en algunas series de Netflix trasciende la singularidad de una determinada práctica. Por el contrario, desde nuestra perspectiva, se trata de una manifestación discursiva cuyo sustento político es la confrontación del paradigma heteronormativo hegemónico.

Teoría del cultivo

A fines de la década del sesenta, George Gerbner desarrolló un proyecto de investigación al que denominó "Indicadores culturales". En él se propuso entender el impacto de la televisión en la cultura. Gerbner arribó a una serie de conclusiones que denominó teoría del cultivo. El nombre de esta teoría surgió de la metáfora de considerar la cultura como un elemento fundamental del suelo y el clima en el que crecemos (Gerbner, 1969, citado en Morgan, 2008).

La hipótesis central de esta teoría es que quienes dedican más tiempo a mirar televisión perciben el mundo verdadero según los mensajes televisivos. Gerbner (1990, Gerbner y otros, 1996) denominó "aculturación" a las contribuciones que hace la televisión a la concepción de la realidad social que tienen estas personas.

Uno de los aportes fundamentales de la teoría del cultivo fue dejar de considerar los efectos a corto plazo que produce la exposición a programas específicos y advertir, en su lugar, que la exposición a una serie de mensajes que aparecen en diversos programas origina a largo plazo la reafirmación de determinados valores. Gerbner consideró que la forma de ver televisión es un ritual compartido que comparó con la religión, ya que según él es parecida en sus funciones y formas repetitivas. La televisión y la religión sirven para legitimar el mundo y un determinado orden social. Para el teórico húngaro "la televisión es como una religión, pero la gente mira televisión más religiosamente" (Gerbner 1969, citado en Morgan, 2008).

La teoría del cultivo constituyó, a fines del siglo XX, un avance significativo en la forma de entender la relación de la cultura y los medios. Además de los estudios originales de violencia, abarca áreas tales como el trabajo, las orientaciones políticas y el rol sexual de las personas. La propuesta de este trabajo consiste en intentar una aproximación a cómo estos estudios

pueden ser un conocimiento relevante en un área tan sensible como la diversidad sexual, en un nuevo y complejo ambiente mediático.

Enfoques de la aculturación. El mensaje como sistema

Según las investigaciones de los indicadores culturales, pensar los valores de los mensajes televisivos como un sistema implica atender a representaciones comunes en una mayoría de programas, prácticamente ineludibles para quienes ven televisión y, sobretodo, para quienes que pasan mayor tiempo expuestxs a la pantalla. Es considerar los mensajes como un todo, independientemente de los programas específicos (Morgan 2008, 2015).

El sistema de mensajes de la televisión es uno de los aportes clave de la teoría del cultivo. Podemos observar que esta característica se ha mantenido estable a lo largo del tiempo. Como analizaremos más adelante, hemos detectado un conjunto de representaciones relacionadas con la disidencia sexual que aparecen en ciertas series de la plataforma Netflix y que tienen la característica de constituir una red, del mismo modo que Gerbner lo observó en la televisión. Según Gerbner (1977, citado en Morgan, 2015), la exposición a ella podría influir en determinados valores.

Nuestra hipótesis es que las representaciones mediáticas de la sexodisidencia como discurso político que confronta el paradigma heteronormativo hegemónico circulan en diversas series de Netflix como un sistema. Es decir, un conjunto de manifestaciones que, ateniéndonos al razonamiento de Gerbner, pueden servir para legitimar una concepción del mundo. Para dar sustento a esta afirmación, tomaremos ejemplos puntuales de las siete series propuestas más arriba.

La disidencia en las series

Tal como dijimos anteriormente, para analizar cómo aparece la sexualidad desde una perspectiva de disidencia sexual en las series propuestas hemos establecido cuatro indicadores:

a. Manifestaciones políticas de la disidencia sexual

Hemos podido observar en algunas series que ciertas manifestaciones de la sexualidad desde una perspectiva sexodisidente tienen una presencia imbricada con lo público y lo político. Esta posición se opone al paradigma heteronormativo, el cual considera que todo lo que no sea hetero no tiene derecho a ser enunciado.

En la serie *House of Cards*, Frank Underwood (Kevin Spacey) es un político demócrata de Estados Unidos, quien no duda en mentir, manipular y actuar sin ningún escrúpulo para conseguir sus objetivos. Ayudado por su esposa Claire (Robin Wright) llega a ser presidente. En la temporada 3, Claire como embajadora se enfrenta con el presidente ruso por la detención del activista estadounidense por los derechos de los homosexuales Michael Corrigan (Christian Camargo). Junto con él hay otras 27 personas de diferentes países encarceladas por manifestarse a favor de la revocatoria de la ley que declara delito la homosexualidad. Frank y Claire persuaden al presidente ruso para que libere a Corrigan. Sin embargo, una de las demandas de lxs rusxs es que el activista pida disculpas en televisión nacional. Debe leer el siguiente comunicado:

“Yo, Michael Corrigan, me disculpo con los ciudadanos de la Federación Rusa por quebrar la ley. Me arrepiento por exponer a menores a actitudes no tradicionales. Agradezco al presidente de Rusia por la clemencia que demuestra al liberarme y por permitirme regresar a Estados Unidos”.

Corrigan dice que preferiría ahorcarse a pedir disculpas, ya que no puede abandonar a quienes les dijeron que la manera en que nacieron era mala. Finalmente, cuando Claire viene a visitarlo, ya se ha suicidado.

La serie *Sense8* cuenta la historia de ocho desconocidxs (Will, Riley, Capheus, Sun, Lito, Kala, Wolfgang y Nomi) de diferentes países, culturas, razas y orientaciones sexuales que se encuentran mental y emocionalmente conectadxs. A través de esta conexión, son capaces de comunicarse, sentirse y pueden compartir sus conocimientos, idiomas y habilidades. Representan una evolución en el género humano. Unx de lxs protagonistas es Nomi (Jamie Clayton), una transexual de San Francisco, bloguera política y hacker. En el primer capítulo de la serie se cuenta el inicio de su relación con Neets (Freema Agyeman). El episodio transcurre en la Marcha del Orgullo de San Francisco (*San Francisco Pride*), una manifestación que tiene lugar cada año en junio para celebrar el orgullo lésbico, gay, bisexual y transgénero, y reivindicar la igualdad de derechos. Es una de las marchas del orgullo más famosas y multitudinarias del mundo. En la escena pueden verse unas personas *drag queen* (quienes se disfrazan con rasgos exagerados con una intención que primordialmente se asocia con burlarse de las nociones tradicionales de la identidad de género) que se acercan a celebrar la relación entre Nomi y Neets, y también una discusión entre Nomi y una integrante del LGTTTTIQ+ acerca de las contradicciones sobre quiénes pueden pertenecer al colectivo y quiénes no.

Observamos en estos ejemplos la ponderación de las manifestaciones sexodisidentes en el marco de la actividad política. En *House of Cards*, el líder por la lucha por los derechos gay prefiere el suicidio a pedir disculpas públicas en Rusia por su identidad sexual, camino que le hubiera asegurado la libertad. Recordemos que en ese país la homosexualidad está considerada un delito. Asimismo, el personaje de Nomi entre los *Sense8* significa poner a lo trans en el tope de la evolución del género humano. No es casual que la aparición de este personaje se dé con la marcha *San Francisco Pride* como telón de fondo.

b. Empoderamiento de los roles disidentes

En las series analizadas puede observarse no solo la presencia de roles de disidencia sexual, sino que aparecen en papeles centrales y poderosos.

En *La casa de las flores*, una de las historias principales gira en torno a Julián de la Mora (Darío Yazbek Bernal), quien está enamorado de Diego (Juan Pablo Medina) pero está de novio con Lucia (Sheryl Rubio). La serie narra los conflictos de Julián por asumir su homosexualidad. Al final se dará cuenta de que es bisexual y terminará diciéndolo públicamente.

En *La casa de papel* —entre las series más vistas de la plataforma— puede corroborarse nuestra perspectiva. Sus dos primeras temporadas fueron realizadas por el canal de la televisión abierta española Antena 3. Allí no hay personajes con sexualidad disidente. Netflix compró los derechos de la serie y produjo una tercera temporada donde un nuevo personaje protagonista, Palermo (Rodrigo de la Serna), es gay y mantiene una relación con Helsinki (Darko Perić)¹.

Advertimos aquí que la historia de Julián, uno de los personajes principales de *La casa de las flores*, se basa en su lucha personal por asumir su identidad y en decirlo públicamente, cosa que ocurre al final de la primera temporada. Julián es uno de los hijos de la dueña de la florería, Virginia de la Mora. La historia de Julián es una de las líneas argumentales centrales de la serie. Por su parte Palermo, en *La casa de papel*, es uno de los personajes más potentes de la trama ya que es quien está a cargo de todo lo que sucede dentro de un banco tomado por asalto, hecho medular de la serie.

¹. Es interesante observar que en una búsqueda en Google acerca de Rodrigo de la Serna y su actuación en *La casa de papel* puede encontrarse una gran cantidad de artículos periodísticos que hablan elogiosamente de su actuación y de las atractivas características de su personaje, pero nada dicen de su rol homosexual.

c. Personificación de roles disidentes por artistas disidentes

Hemos podido observar un número interesante de casos en que los roles de la disidencia sexual en las series son representados por artistas disidentes. Si bien esto no ocurre siempre, podemos dar cuenta de algunos que nos parecen emblemáticos.

Al ya mencionado personaje de Nomi, interpretado por la artista trans Jamie Clayton en *Sense8*, sumamos *Orange Is the New Black*. Esta serie nos introduce en la prisión (ficticia) de Lichtfield a través de Piper Chapman (Taylor Schilling), una mujer de familia acomodada que, tras enamorarse de una traficante de drogas, Alex Vause (Laura Prepon), acaba en prisión salpicada por los negocios de su amante. Una de las prisioneras es Sophia Burset, una persona transgénero. En la primera temporada vemos en forma de flashback cómo se desarrolló la transición de Sophia para llegar a su orientación actual y las dificultades que ello le acarreo y todavía le acarrea. Este personaje fue interpretado por Laverne Cox, artista y activista transgénero afroamericana. El episodio en que se cuenta esta evolución fue dirigido por Jodie Foster, quien en el mismo año de esta temporada había reconocido públicamente su lesbianismo en la entrega de los Globos de Oro.

Un caso que llama la atención es el de la serie *The Politician*, que gira en torno a las aspiraciones políticas de Payton Hobart (Ben Platt), un chico rico de Santa Bárbara que quiere llegar a ser presidente de Estados Unidos, y comienza por ser candidato en su escuela secundaria. La madre de Ben, Georgina (Gwyneth Paltrow), decide separarse de su marido y entre las razones que da está su frustrado amor por Brigitte, papel interpretado por Martina Navrátilová. Navrátilová es una extraordinaria extenista checa estadounidense que se declaró lesbiana en el difícil mundo del deporte de élite y es una luchadora por los derechos homosexuales. Observamos aquí cómo la posición política por los derechos disidentes ha primado por sobre la profesión actuarial, ya que Navrátilová no pertenece a ese rubro.

d. Representaciones eróticas de la disidencia sexual

Una de las características de la televisión del siglo XXI es la representación del erotismo en la pantalla a través de escenas de sexo explícito heterosexual. Sin embargo, a la escasa presencia de roles disidentes se suma la casi nula representación del erotismo sexodisidente. Estas pocas apariciones se dan en forma velada y sugerida, y nunca explícita (besos de espalda, escenas de relaciones homosexuales que se interrumpen cuando los personajes entran a una habitación).

No ocurre esto en diversas series de Netflix, donde las escenas sexodisidentes son explícitas. Por ejemplo, en *Sense8* Lito (Miguel Silvestre), un afamado actor, tiene una relación oculta con Hernando (Alfonso Herrera). Su compañera de actuación, Daniela, (Eréndira Ibarra) está enamorada de él. Cuando Daniela descubre la relación de Lito y Hernando, se une y entablan un trío amoroso cuyas relaciones sexuales son abiertamente mostradas en la serie.

En *What/If (Dilema)*, uno de los protagonistas, Marcos (Juan Castaño), tiene una relación con Todd (Keith Powers). En un bar conocen a un stripper, Kevin (Derek Smith), con quien entablan un trío cuyas escenas sexuales pueden verse también en forma explícita.

En la exposición de estos casos (a los cuales pueden sumárseles otros) se observa la centralidad de la sexodisidencia como un mensaje único que aparece en diversos programas, tal como lo analizó Gerbner. A ello debemos sumar que no todas son series cuyo tema sean las identidades sexuales, sino que estas aparecen imbricadas en la trama principal. Este hecho colabora en la relevancia de las representaciones que hemos analizado.

Aproximaciones

La aparición de nuevos escenarios mediáticos y un cambio de paradigma en la concepción de la sexualidad han traído aparejado el surgimiento de nuevas representaciones mediáticas. Según las observaciones que hemos planteado en este trabajo, podría considerarse que estas representaciones encuentran en la plataforma por demanda Netflix, y específicamente en determinadas series, un ámbito propicio.

En el corpus de series que analizamos advertimos que la sexualidad es un elemento constitutivo fundamental. Este componente se caracteriza por ser un discurso que se posiciona políticamente en torno a determinadas identidades sexuales y que podría encuadrarse en el concepto de disidencia sexual. Es decir, en la confrontación del paradigma heteronormativo. Oponerse a la heteronormatividad implica oponerse a una especie de contrato social implícito donde lo normal, y por lo tanto lo aceptable, es la heterosexualidad.

Para realizar nuestro análisis tomamos como marco de referencia la teoría del cultivo de George Gerbner. Entre las diversas herramientas que aporta esta teoría nos focalizamos en el poder que tiene la construcción del mensaje mediático como un sistema. Gerbner observó que determinados tópicos como la violencia o la discriminación aparecían en una gran cantidad de programas de televisión y esto influía a largo plazo en la forma de concebir el mundo de las audiencias.

Desde nuestra perspectiva y en la misma línea podría considerarse que este mensaje de confrontación a la heteronorma se presenta como un sistema, puesto que aparece en una cantidad importante de series. En este sistema se manifiestan y se empoderan las sexualidades disidentes.

Para sustentar nuestro punto de vista elegimos un corpus de siete series de la plataforma Netflix disponibles entre 2013 y 2019, sin dejar de notar que hemos observado el mismo fenómeno en otras tantas que no incluimos en este artículo. Al mismo tiempo, y a los efectos de caracterizar cómo aparece aquí caracterizada la disidencia sexual, propusimos cuatro indicadores: manifestaciones políticas de la disidencia sexual, empoderamiento de los roles disidentes, personificación de roles disidentes por artistas disidentes y representaciones eróticas de la disidencia sexual. Tanto estas particularidades como la cantidad de series abordadas y el recorte temporal propuesto nos permiten pensar la representación de la sexodisidencia como un sistema.

Al respecto, una futura línea de investigación podría dar cuenta de si este mensaje sexodisidente tiene la misma influencia en quienes ven series que la que Gerbner corroboró en quienes que estaban expuestos a los mensajes televisivos.

La concepción de la sexualidad como un discurso político y los instrumentos proporcionados por la teoría de cultivo nos resultaron claves para asumir nuestra perspectiva. En ella hemos creído ver que el mensaje que aportan determinadas series de Netflix constituye un sistema mediante el cual las minorías sexodisidentes pueden ser representadas según su propia óptica y no según la óptica de las mayorías.

Bibliografía

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

CEBRELLI, Alejandra y RODRÍGUEZ, María Graciela (2013): ¿Puede (in)visibilizarse el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. En *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura* 76. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

GERBNER, George (1990). Trazando la corriente dominante. Contribuciones de la televisión a las orientaciones políticas. En *Aprendizaje*. Revista de Psicología Social 5 (1). p. 71 -97

GERBNER, George, GROSS, Larry, MORGAN, Michael y SIGNORELLI, Nancy. (1996). Crecer con la televisión. En Bryant, J. y Zillmann, D., *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*. Barcelona: Paidós. 35-66.

HALPERÍN, David M. (2000). ¿Hay una historia de la sexualidad? en VVAA, *Grafiás de Eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires: Edelp. Pp. 21-51.

MORGAN, M. (2008). La teoría del cultivo. En M. Baquerín (ed.), *Los medios ¿aliados o enemigos del público?* Buenos Aires: Educa. 7-46.

MORGAN, M., SHANAHAN, J., & SIGNORIELLI, N. (2015). *Yesterday's New Cultivation, Tomorrow. Mass Communication and Society*, 18(5), 674-699.

RUBINO, Atilio (2019) Hacia una (in)definición de la disidencia sexual: Una propuesta para su análisis en la cultura. En Revista *LUTHOR*, vol XI, N° 39, pp 62 -79.

SAXE, Facundo (2019). Apunte de clase 9: La teoría sexo-género de Judith Butler. En Seminario *Teoría queer y pensamiento sexodisidente*.

SAXE, Facundo (2019). Documento complementario: ¿Qué es la performatividad? En Seminario *Teoría queer y pensamiento sexodisidente*.

SAXE, Facundo (2019). Data complementaria: Heteronormatividad. En Seminario *Teoría queer y pensamiento sexodisidente*.



CAPÍTULO 3

Orange Is The New Black o la nueva era de personajes femeninos en la pantalla chica

Josefina Cornejo Stewart

La Tercera Edad de Oro como contexto

A finales de la década del noventa la televisión norteamericana y las series dramáticas comenzaron un período signado por la transformación. Los cambios se sucedieron desde distintas esferas: avances tecnológicos, un nuevo panorama industrial y nuevas formas de consumo. La estandarización de la televisión de calidad propuesta por Thompson (1996), el afianzamiento del cable y la irrupción del DVD como nuevas formas de visionado fueron algunos de los puntapiés que dieron inicio a lo que vendría. A estos se suman la conformación de grandes conglomerados mediáticos, la experimentación de nuevas pautas narrativas y la necesidad de satisfacer a un público más sofisticado y con más opciones de visionado.

En este panorama se pusieron en práctica diferentes experimentos como la hibridación de géneros (épica + drama político = *Game of Thrones*), la revitalización de géneros que históricamente habían tenido poca o nula cuota en la pantalla (terror, zombies, musical), la adaptación desde las más

diversas fuentes (cómic, libros, películas), la búsqueda de formatos que recuperan contenidos del pasado (reboots, remakes), la mutación de la tipología de personajes protagonistas llevándolos a otro nivel de complejidad (Walter White en *Breaking Bad*), la adopción en las series de universos creativos y narrativos con leyes propias (*Battlestar Galactica*), la transformación de la imagen que la televisión había construido hasta el momento de ciertas instituciones como la familia (*The Sopranos*). Además, los avances tecnológicos permitieron empezar a pensar la televisión como un elemento central dentro de un cosmos que va mucho más allá del mero aparato de transmisión (*Heroes*). Algunos shows se convirtieron en tópicos de discusión y debate en la prensa, el mundo académico e internet a través de redes sociales y wikis generando una atención sin precedentes hacia este medio (*Lost*) que no hace más que confirmar la importancia del período. Estos factores y otros abrieron paso a una nueva camada de series donde riesgo, experimentación y creatividad son fórmulas que se repiten pero con resultados muy diversos.

Este contexto creativo de la Tercera Edad de Oro de la televisión estadounidense resultó especialmente fértil para que, años más tarde, la compañía de streaming Netflix incorporara un producto de las características de *Orange is the New Black*.

Personajes femeninos de la Tercera Edad de Oro: antecedentes

Para entender la ruptura que supone *Orange is the New Black* con respecto a otras series o elencos, dentro del marco de la Tercera Edad de Oro, es necesario hacer un recorrido por las series o personajes femeninos que antecedieron a las internas de Litchfield.

A lo largo de la historia televisiva norteamericana distintas series se apoyaron en personajes femeninos. En los noventa el *dramedy* *Ally Mcbeal* (FOX, 1997-2002), que mostraba la vida personal y laboral de una excén-

trica abogada de Boston y sus compañeros de bufet, introdujo una interesante ola de personajes femeninos. Nelle Porter (Portia de Rossi), Ling Woo (Lucy Lu), Elaine Vassal (Jane Krakowski), René Radick (Lisa Nicole Carson) y la misma Ally (Calista Flockhart) funcionaron como una bocanada de aire fresco para la grilla televisiva de ese entonces. La serie contó, en algunos capítulos, con Cindy (Lisa Edelstein), una mujer transexual que comenzaba una relación con uno de los personajes del bufet e instaló un dilema: ¿tiene derecho una persona transexual a mantener en secreto su condición?

Sex & the City (HBO, 1998-2004) significó otro punto de quiebre cuando de personajes femeninos se trata. Emitida por HBO, cuyos contenidos hasta ese momento se habían asociado a una audiencia masculina, profesional y de estrato alto, la serie presentaba una visión femenina del sexo que rápidamente llamó la atención de la crítica y el público. Basada en el libro de Candace Bushnell, el show mostraba las aventuras y desventuras amorosas de cuatro amigas en Nueva York: Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), que utiliza sus experiencias para escribir una columna semanal de sexo en un periódico de la ciudad; Miranda Hobbes (Cynthia Nixon), una exitosa abogada; la romántica curadora de arte Charlotte York (Kristin Davis) y la atrevida relacionista pública Samantha Jones (Kim Cattrall). Este cuarteto conformó un elenco que nunca antes se había visto en televisión. Con descaradas conversaciones y escenas de sexo, en cada capítulo se planteaban diferentes aspectos de las relaciones humanas y el complejo rol femenino en la actualidad de ese entonces. Aunque esta comedia dramática abrió un camino para los personajes que llegaron en el siguiente siglo, en retrospectiva también ofreció una mirada reduccionista del mundo femenino: blanco, heterosexual y de clase media alta.

Durante la Tercera Edad de Oro de la televisión los personajes femeninos tuvieron su lugar en programas de distintos registros. Por ejemplo el drama médico creado y producido por la actriz y comedianta Whoopi Goldberg y Tammy Ader *Strong Medicine* (Lifetime, 2000-2006), o el drama policial

The Division (Lifetime, 2001-2004), centrado en una unidad femenina de la policía de San Francisco. Aunque fue *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) la serie que marcó un nuevo precedente. Aquí se retomó la tendencia de un elenco coral basado en personajes femeninos pero desde una perspectiva completamente diferente: amas de casa viviendo en el ficticio pueblo Fairview, sobre la calle Wisteria Lane —con una cierta reminiscencia a *Twin Peaks*— donde, debajo de la apariencia perfecta del lugar de prolijas casas y acicalados jardines yacían múltiples intrigas y melodramas que incluían infidelidades, asesinatos, fugas y todo tipo de problemáticas familiares y amorosas. *Desperate Housewives* obtuvo una inmediata y excelente recepción durante las primeras temporadas, tanto del público —el piloto fue visto por 21.3 millones de personas¹— como de la crítica, con innumerables nominaciones y galardones en distintas premiaciones. Estas amas de casas desesperadas marcaron un antecedente del potencial que tenían los elencos femeninos dentro —y fuera— de las networks.

Por su parte, *The L Word* (Showtime, 2004-2009) innovó a partir de la condición sexual de sus protagonistas: un grupo de lesbianas, bisexuales y transexuales de West Hollywood. En la serie, las diferentes tramas se enfocaron en las relaciones de pareja y sus problemáticas. Showtime también introdujo otro interesante personaje femenino en *Weeds* (Showtime, 2005-2012), ambientada en la ficticia ciudad de Agrestic en California, y en la que Nancy Botwin (Mary-Louise Parker) es una reciente viuda y madre de dos hijos que deberá apelar a vender marihuana a los vecinos de su barrio residencial para poder mantener su estilo de vida. La serie escrita por Jenji Kohan tuvo una buena recepción de la crítica². Por su parte, *The Good Wife* (CBS, 2009) se centra en el personaje de Alicia Florrick (Julianna

1. Disponible en: insidepulse.com/2004/10/04/21768/ [Consulta 12-02-2015].

2. La serie fue nominada a mejor comedia en los Golden Globes (2005, 2006, 2008) y en los Emmy (2009). Mary-Louise Parker ganó un Golden Globe a mejor actriz en una comedia (2006) y fue nominada en la misma categoría a los Emmy (2007, 2008, 2009), entre otros premios y nominaciones.

Margulies), quien deberá hacerse cargo de su familia después de que su marido sea destituido de su cargo de fiscal del condado y encarcelado por corrupción política. El *police procedural* *The Closer* (TNT, 2005-2012) se enfocó en la figura de su protagonista: Brenda Leigh Johnson (Kyra Sedgwick)³, jefa del departamento de la policía de Los Ángeles y al mando de la división de delitos graves. Mientras que el *thriller* judicial *Damages* (FX, 2007-2012) ahondó en la problemática relación entre una poderosa abogada Patty Hewes (Glen Close) y su protegida, la brillante y recién egresada de Harvard Ellen Parsons (Rose Byrne). Tanto *The Closer* como *Damages* dejan en evidencia —cada uno a su manera— que un programa protagonizado por mujeres no tiene que estar necesariamente orientado a un público femenino. El canal de cable básico Lifetime incursionó nuevamente con personajes femeninos con *Army Wives* (Lifetime, 2007-2013), una serie que cuenta las distintas historias de cuatro esposas que residen en una base militar estadounidense.

Orientadas a un público más joven merecen destacarse por un lado el drama familiar y adolescente *Gilmore Girls* (WB- 2000-2006; Netflix 2017), que retrató la relación de una joven madre, Lorelai Gilmore (Lauren Graham), y su hija adolescente, Rory Gilmore (Alexis Bledel). Y, por otro, *Veronica Mars* (UPN, 2004-2006/ CW, 2006- 2007), serie que lleva el nombre de su protagonista, una joven estudiante que dedica su tiempo libre a trabajar como detective privada junto con su padre. Ambas reunían de forma más o menos arriesgada interesantes personajes femeninos.

También se debe resaltar, además de los ya aludidos, personajes femeninos que ya sea en roles coprotagonísticos o secundarios logran destacarse durante este periodo televisivo. Ténganse en cuenta: Carrie Mathison (Claire Danes), la agente de la CIA con trastorno bipolar en *Homeland*; al-

3. Sedgwick ganó un Emmy como mejor actriz principal en una serie dramática (2010) y cuatro nominaciones (2006, 2007, 2008 y 2009) y ganó un Golden Globe en la misma categoría (2007) y fue nominada en cinco ocasiones (2006, 2008, 2009, 2010 y 2011).

gunos de los personajes femeninos en *Game of Thrones* como Daenerys Targaryen (Emilia Clarke), Arya Stark (Maisie Williams) y Cersei Lannister (Lena Headey); la hermana Jude (Jessica Lange), la temida monja a cargo de la clínica psiquiátrica de Briarcliff en *American Horror Story* (FX, 2011). En *Mad Men* (AMC, 2007), a las en apariencia perfectas esposas de los empleados de Sterling & Cooper se contraponen dos personajes que representan el nuevo rol femenino que emergió a finales de la década del cincuenta y sesenta. Por un lado, la jefa de secretarías Joan Harris (Christina Hendricks) y, por otro, Peggy Olson (Elisabeth Moss), quien logra ascender en la empresa por méritos propios. La lista continúa: Claire Underwood⁴ (Robin Wright) en *House of Cards*, Virginia Johnson (Lizzy Clapan) en *Masters of Sex*, Kate Auster (Evangeline Lilly) en *Lost*, Claire Bennet (Hayden Panettiere) en *Heroes*, Skyler White (Anna Gunn) en *Breaking Bad*, Debra Morgan (Jennifer Carpenter) en *Dexter*, Oliva Benson (Mariska Hargitay) en *Law & Order*, Carmela Soprano (Edie Falco) en *The Sopranos*, Elizabeht Jennings (Kerri Russell) en *The Americans*, Temperance Brennan (Emily Deschanel) en *Bones*, Sarah Linden (Mireille Enos) y Mitch Larsen (Michelle Forbes) en *The Killing*, Olivia Dunham (Anna Torv) en *Fringe* son solo algunos de los innumerables, interesantes y complejos personajes que antecedieron a la serie de Netflix.

Orange is the New Black retomó la tendencia de (extensos) elencos corales femeninos pero a diferencia de los ejemplos anteriores en este caso no se trató de exitosas profesionales (*Damages*) ni de problemáticas amorosas (*The L Word*) o familiares (*Gilmore Girls*), tampoco de apuros económicos (*Weeds*); la moda se dejó de lado (*Sex & the City*) y la vida doméstica también (*Desperate Housewives*). Con *Orange is the New Black* se introdujo en la pantalla un crisol de personajes femeninos de lo más dispares. Jane Ingalls (Beth Fowler), una monja presa por una protesta en contra de las ar-

4. Este personaje resulta particularmente interesante ya que posee características propias del antiheróe, una figura que posee gran importancia durante esta Tercera Edad de Oro de la Televisión y que, en la mayoría de los casos es encarnada por personajes masculinos.

mas nucleares; Yoga Jones (Constance Shulman), quien da clases de esta disciplina en la prisión y cumple una pena por la muerte de un niño; Brook Soso (Kimiko Glenn), presa por activismo político; Tasha Taystee Jefferson (Danielle Brooks), quien cumple una pena por traficar heroína; Rosa Cisneros (Barbara Rosenblat), una ladrona de banco devenida en enferma de cáncer terminal son solo algunos de los personajes de la extensa lista que componen esta ficción donde cada una intentará sobrevivir a su manera sus días en prisión. Mujeres fuertes, personajes complejos, arcos dramáticos bien logrados —merece la pena destacar la transformación que vive Piper Chapman (Taylor Schilling), al mejor estilo de Walter White, a medida que los capítulos avanzan— hacen del elenco uno de los puntos fuertes de esta historia, en la que a diferencia de otro tipo de series las relaciones entre personajes no estarán dadas o establecidas por los hombres, en este caso son personajes secundarios. La serie supera ampliamente el test de Bechdel, donde se deben cumplir tres requisitos: aparecer al menos dos mujeres en pantalla cuyos personajes tengan nombre, esas mujeres deben hablar entre ellas y la conversación no puede ser sobre un hombre. El origen de esta prueba —claramente alejado del mundo académico— se remonta a un cómic de Alison Bechdel. Sin embargo, a pesar de su poco rigor científico, permite reflexionar sobre el rol que muchas veces se les otorga a los personajes femeninos en el cine y la televisión.

Mujeres protagonistas y elencos corales. La diversidad de personajes en *Orange is the New Black*

Basada en el libro de Piper Kerman⁵, una neoyorkina de clase media que pasó una temporada en prisión por lavar dinero del narcotráfico, *Orange is the New Black* fue un producto arriesgado para Netflix. Su elenco estaba conformado por un grupo de actrices poco conocidas para la mayoría del público y retrataba temas no solo controversiales sino también poco explorados en la pantalla chica. De esta manera, la empresa de streaming apostó por un proyecto diferente en muchos sentidos. Sin embargo, las mismas condiciones que hacían a la serie un producto osado fueron las que lo convirtieron en un éxito para la audiencia, la crítica y las entregas de premios, haciendo de las internas de Lichtfield y sus historias todo un fenómeno serial. La diversidad de personajes que presentó la serie de la *showrunner* Jenji Kohan se convirtió rápidamente en una de sus características más fuertes y distintivas. De hecho su primera temporada, que retrata la llegada de Piper Chapman a prisión, se torna narrativamente más atractiva cuando empieza a explorar la vida de las mujeres que comparten con ella su estadía tras las rejas.

Al igual que en *Weeds*, Kohan sitúa a su protagonista fuera de su zona de confort para poder dar inicio a su historia (Cruz, 2014). La creadora ha admitido que Piper funcionó como su caballo de Troya (Nussbaum, 2014) —más que su heroína— para poder contar las historias de las demás mujeres en prisión. Como apunta Kohan en una entrevista hecha por Radish (2013, 26):

[...] durante el proceso de casting, las reservas de talento son tan profundas cuando tienes un llamado para mujeres latinas o mujeres negras o una mujer de mediana edad porque nunca tienen su oportunidad. [...]

5. *Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison* (Spiegel & Grau, 2010).

A veces añadíamos nuevos personajes porque queríamos utilizar otra actriz. Había tanta gente que estaba esperando algo como esto. Las historias son geniales y los personajes interesantes. No sé por qué no ves más. [...] No están comprando y no están hablando de los tipos con los que se están cogiendo. Son personas. Sí, están encarceladas, pero es difícil encontrar estas encrucijadas en las que puedas traer a todos estos grupos diferentes y tenerlos en el mismo lugar⁶.

La serie de Netflix se enfocó en las mujeres del sistema penitenciario norteamericano comúnmente olvidadas, desafiando concepciones respecto de género y sexualidad mientras trae a la pantalla personajes que, históricamente, también han sido dejados de lado (Radish, 2013). Y es que en *Orange is the New Black* hasta los personajes secundarios tienen líneas memorables (Nussbaum, 2014). Merece tenerse en cuenta que el casting del programa ha sido tanto alabado por exhibir una charla honesta sobre cuestiones de raza, género e identidad, debates que, usualmente, quedan confinados a ámbitos universitarios (Greenwald, 2013), como criticado por repetir estereotipos de raza y clase, como apuntan Yasmin Nair (2013) o Aura Bogado (2013). Aunque lo cierto es que, a través de sus ocurrentes diálogos, la serie pone sobre la mesa temas poco retratados, como se ve en una conversión entre Cindy y Watson en el episodio 'Ching Chong Chang' (3.06). Allí, mientras hojean el catálogo de la ropa interior que cosen en la penitenciaría hablan de modelos de belleza y de cuántas páginas hay que dar vuelta hasta que aparezca alguien "de color", y cuán "de color"⁷ es efectivamente esa modelo.

Sin embargo, más allá de los tópicos que puedan existir en el programa o no, *Orange is the New Black* ofrece un elenco femenino coral como nun-

6. Traducción propia.

7. La expresión surge del texto de la serie: "Cindy: White bitches, white bitches All right, check it. How many pages you think it is before they put in a token blackie? And how dark is she, scale of one to Grace Jones?".

ca antes se había visto en una serie en la que hay lugar para mujeres afroamericanas, latinas, de diferentes edades y apariencias —cuyos roles suelen ser muy limitados tanto en la televisión como el cine—. En este sentido, ya en el primer episodio, 'No estaba preparada' (1.01), Lorna Morello le regala unos pañuelos descartables y un cepillo de dientes a Piper y cuando ella le agradece, le aclara: "Cuidamos a las de nuestra clase". Ante la mirada desorientada de la nueva reclusa, responde: "Es algo tribal no racista". En el comedor se verá cómo se arman los grupos: afroamericanas, latinas, golden girls, blancas y otras reclusas, esquema que se repite cuando tienen que elegir representantes para la prisión en 'Consejo femenino' (1.06).

Cada episodio ahonda sobre el pasado de una de las reclusas y profundiza sobre las razones que las llevaron a estar presas o simplemente sobre su vida fuera de prisión, y eso le permite a la serie indagar sobre diferentes temas como las desigualdades sociales, la familia, la falta de oportunidades, el abuso sexual, entre otros. Por ejemplo, en la primera temporada la audiencia conoce un poco más sobre Tricia, una adicta a la heroína que muere por una sobredosis en prisión; Red, la imponente cocinera rusa; Miss Claudette, una mujer haitiana sobre la cual corren rumores de los crímenes que cometió, entre otras.

La segunda temporada se centra en el *background* de los personajes afroamericanos como por ejemplo Taystee, una joven huérfana. También se descubre más sobre el pasado de *Black Cindy* como una abusiva agente aeroportuaria que roba objetos del equipaje de los pasajeros; Suzanne *Crazy Eyes*, que fue adoptada por una pareja que más tarde tiene una hija biológica a la cual favorecen, y Poussey, hija de un militar destinado a Alemania, donde ella comienza una relación amorosa con otra chica, algo que su padre no aprueba. Además, se conoce el pasado de Rosa Cisneros, la reclusa enferma de cáncer, y también Morello, uno de los personajes más entrañables, profundamente enamorada de su prometido, Christopher. Tam-

bién se enfoca en los personajes latinos como Daya, que se enamora del guardia Bennet. Aunque recién en la tercera temporada se conocen mejor algunas historias como la de Flaca, presa por vender LSD falso a un compañero de colegio que más tarde muere, o el pasado de Gloria Mendoza o Aleida. En este sentido, si bien hay series que han incorporado personajes latinos a sus tramas (*Ugly Betty*, *Jane the Virgin*), *Orange is the New Black* genera una representación diferente de la que el público suele ver:

Las latinas ya no se incluyen en las series de televisión de Estados Unidos como una "otra" más para los personajes angloamericanos o afroamericanos. OITNB crea una nueva representación de mujeres latinas en los medios estadounidenses con la inclusión de un elenco latino tan numeroso y variado, y ninguna de estas mujeres es solo un ama de llaves o simplemente una seductora sexual. Netflix no tiene que cumplir con las restricciones de la televisión por cable, y por eso Jenji Kohan es capaz de crear personajes multilingües con sexualidades y géneros fluidos (Weatherford, 2015:83)⁸.

En la tercera temporada quedará también de manifiesto cómo la serie desplaza a Piper de su lugar de protagonista en pos de darle más cuota de pantalla al resto de los interesantes personajes con los que cuenta *Orange is the New Black*.

Doce minutos, para ser precisos. Esa es la cantidad de tiempo que pasa en el estreno antes de la reaparición de Piper Chapman, la rubia de Brooklyn que alguna vez fue la protagonista del programa pero, como lo deja en claro su orden en la alineación de apertura de temporada, ahora es solo un miembro más del conjunto. . [...] La degradación de la antigua heroína a ser solo otro jugador alocado a tiempo parcial no parece un cambio discordante, porque el atractivo de Orange Is the New Black siempre ha

8. Traducción propia.

sido su conjunto. El elenco es tan diverso en personalidad y sentido del humor como en tipos de cuerpo y colores de piel, y el equipo de escritores de Jenji Kohan trabaja en microescalas para crear una historia masiva (Korhaber, 2015, 1).

Aunque la diversidad de los personajes no terminará aquí y la representación que hace la serie del género y la diversidad sexual recibió extensos cumplidos (Click y Miller, 2013) y también críticas (Chavez, 2015). *Orange is the New Black* retrata lesbianas, manipulando los estereotipos exagerados en pos de volverlos más reales (White, 2013); por ejemplo, la serie utiliza determinados tópicos relacionados con la homosexualidad femenina como “la marimacho” o *butch*, personificado en *Big Boo* que, aunque presente en el imaginario colectivo, había permanecido prácticamente ausente en representaciones culturales (White, 2013) como las series de televisión.

Términos como butch o femme no se utilizan en Orange para reducir la variedad que se encuentra en el lesbianismo. En cambio, estos términos se utilizan en discusiones sobre la comprensión del lesbianismo de la cultura dominante, donde las ideas sobre el lesbianismo están menos diversificadas. Orange presenta personajes y discursos destinados a contrarrestar los estereotipos [...] típicos, el elenco incluye un amplio espectro de preferencias sexuales y de género, incluidas lesbianas marimachos, depredadoras amenazantes, femmes, lesbianas situacionales y una mujer transgénero. Orange responde a una variedad de estos puntos de vista compartidos utilizando representaciones de la sexualidad tanto estereotipadas como más realistas (White, 2013:12)⁹.

La serie también desdibuja la línea entre heterosexuales y homosexuales con personajes como el de Lorna Morello, que tiene un romance con Nicky Nichols —que en el libro de Piper Kerman las describe como “*gay for the*

9. Traducción propia.

stay” (“homosexual durante la estadía”, en español)— y también con Piper Chapman, que se reencontrará en prisión con su antigua novia Alex Vause. Como expuso Emily Nussbaum en *The New Yorker*:

La sexualidad está en el centro de “Orange”: los creadores extraen meras pistas de las memorias y las convierten en tramas llenas y llamativas. El sexo opera como consuelo, como moneda de cambio, como romance y también como castigo, y los guardias varones utilizan los cacheos de seguridad para evitar el consentimiento. Pero “Orange” también es más inteligente y sutil acerca de toda la gama de dinámicas mujer-mujer que casi cualquier cosa en la televisión [...] Las mujeres forman tribus cuasi familiares y triángulos heridos; es una subcultura matriarcal para la que [...] Piper tenía algo de preparación. Aquí hay más lesbianas, marimachos y femme y de todas las etnias, que en cualquier otra serie de televisión (Nussbaum, 2013, 6).

En este crisol de representaciones de género fue el personaje de Sophia Buset, una mujer transgénero interpretada por Laverne Cox, una actriz transgénero, quien se convirtió en la primera mujer afroamericana de esta condición sexual en interpretar un rol sustancioso en una serie. Los *flashbacks* de la historia de Sophia nos llevan a un pasado en que todavía era hombre —efectuado por su hermano gemelo— y comienza a tener dudas sobre su sexualidad. Más tarde la audiencia descubrirá que fue un fraude con tarjetas de crédito lo que la llevó prisión. En la serie se retrata no solo el pasado de Sophia y su transición, sino también su presente en la cárcel, en el que tiene a cargo la peluquería, y la relación que mantiene con su esposa y su hijo. Durante la primera temporada se pondrá de manifiesto la lucha de Sophia por recibir píldoras hormonales y en la tercera sus intentos por ponerle límites a su hijo que se ha vuelto un adolescente. En definitiva, la serie expone una mujer transgénero con una tridimensionalidad como nunca antes se había visto en la televisión (Click y Miller, 2013). El episodio ‘Pedido lésbico denegado’ (1.03) comenzaba con un *flashback* cuando

Sophia era todavía un hombre y bombero. Al final de un día de trabajo se muestra cómo se quita su uniforme y se pone un sujetador sobre unos pechos que todavía no tiene. Cuando se vuelve al presente se la ve a Sophia admirando su cuerpo frente al espejo del baño de prisión. Más tarde, Piper se cruza a Sophia en uno de los cubículos del baño que no tienen puerta. Ante la sorpresa de Piper, Sophia le responde: "Está bien, cariño, puedes mirar. Gasté mucho dinero en esto" (Weatherford, 2015: 20). En ese mismo episodio y, como sucede en otros, se muestra la solidaridad que, a pesar de las adversas circunstancias, existe entre las reclusas. Sophia le comenta a Piper en qué horarios debía usar las duchas para evitar hacer fila.

Algunas consideraciones

Lo que se intenta poner de manifiesto es la diversidad de roles que reúne el elenco de *Orange is the New Black*. Las mujeres de Litchfield traen a la pantalla personajes que suelen ser olvidados. En la serie son humanizados y llevados a la pantalla a través del esfuerzo colaborativo de Kohan y Kerman. "Personajes como el de Piper Chapman, Lorna Morello y Sophia Burset nos muestran que el género y la sexualidad no son características estáticas sino fluidas. Dayanara Diaz recuerda que no todas las latinas hablan español y Gloria Mendoza, Maritza Ramos o Blanca Flores muestran la multidimensionalidad de los personajes hispanos" (Weatherford, 2015:79). Mientras que personajes como el Red, Norma o la hermana Ingalls realizan una representación diferente de los papeles de madre o abuela a los que las mujeres mayores están confinadas en la televisión. En definitiva, la serie trae a la pantalla a mujeres de diferentes razas, clases sociales, edades y condiciones, unidas circunstancialmente por el hecho de tener que cumplir con una condena. Sin embargo, esto no imposibilitará que surjan todo tipo de relaciones y sentimientos entre ellas. Desde amistad hasta competencia, desde celos hasta empatía, desde robos hasta solidaridad. Así se logra poner en foco temas y discusiones que hasta el momento no habían tenido lugar en series televisivas.

Un retrato de mujeres tan extraordinariamente complicado y original solo es posible en Netflix. Debido a que está completamente basado en los personajes, Orange puede ser mucho más flexible y tangencial, no confiando en los arcos narrativos clásicos, sino en la caracterización increíblemente rica que se muestra (Marche, 2013, 6)¹⁰.

Retratar la diversidad del universo femenino en pantalla es todavía un desafío y un eterno trabajo en progreso. *Orange is the New Black*, con sus aciertos y sus errores, abrió la posibilidad a pensar (y producir) otro tipo de ficciones televisivas. Analizar y cuestionar si ese retrato responde a realidades o estereotipos ya supone un avance en una discusión que durante mucho tiempo estuvo silenciada.

10. Traducción propia.

Bibliografía

BOGADO, Aura (16 de agosto de 2013). White Is the New White. *The Nation*. www.thenation.com/article/white-new-white/

CHAVEZ, Micheal (2015). *Representing Us All? Race, Gender, and Sexuality in Orange Is the New Black*. Mankato: Minnesota State University.

CLICK, Melissa y MILLER, Brandon (s.f.). *Is Orange the New Television?* (2 de diciembre de 2015).

CRUZ, Irina (17 de junio de 2014). El caballo de Troya de Jenji Kohan. *El Periódico*. www.elperiodico.com/es/tele/20140617/el-caballo-de-troya-de-jenji-kohan-3309893

GREENWALD, Andy (15 de julio de 2013). The Great Orange Is the New Black Is Suddenly the Best Netflix Series Yet. *Grantland*. grantland.com/hollywood-prospectus/the-great-orange-is-the-new-black-is-suddenly-the-best-netflix-binge-watch-series-yet/

KOHAN, Jenji (productora/ guionista) (2013-2019). *Orange is the New Black* (serie de streaming). Estados Unidos: Netflix.

KORNHABER, Spenser (12 de junio de 2015). Orange Is the New Black Has Never Felt Freer. *The Atlantic*. www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/06/orange-is-the-new-black-season-3-review-netflix/395669/

MARCHE, Stephen (2 de agosto de 2013). Orange is the New Black destroys the "television" genre. *Esquire*. www.esquire.com/entertainment/tv/a33048/death-of-television-show/

NAIR, Yasmin (18 de julio de 2013). *White Chick Behind Bars*. yasminnair.com/my-review-of-orange-is-the-new-black-at-in-these-times/

NUSSBAUM, Emily (1 de julio de 2013). Viceversa. *The New Yorker*. www.newyorker.com/magazine/2013/07/08/vice-versa-2

NUSSBAUM, Emily (30 de junio de 2014). Lockdown. *The New Yorker*. www.newyorker.com/magazine/2014/07/07/lockdown-2

RADISH, Christina (7 de julio de 2013). Creator Jenji Kohan Talks Orange is the New Black, Her Research Into Prison Life, and Graphic Sex Scenes. *Collider*. collider.com/jenji-kohan-orange-is-the-new-black-interview/

THOMPSON, Robert (1996). *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. Nueva York: Syracuse University Press.

WEATHERFORD MILLETE, Sarah (2011). *The Representation of Latinas in Orange is the New Black*, George Mason University, Virginia.

WHITE, Kamryn (2013). *The New Normal*. repository.library.csuci.edu/bitstream/handle/10211.3/118619/Capstone_English_White_2013%20Fall~.pdf?sequence=1



CAPÍTULO 4

Las manifestaciones de Ni Una Menos a través de los diarios argentinos

Mariano Fiochetta

A partir del 3 de junio de 2015, fecha de la primera movilización de Ni Una Menos en Argentina, algunos de los reclamos históricos del movimiento de mujeres alcanzaron una nueva etapa de masividad en el país. Ese día, miles de personas marcharon por las calles bajo el impulso de un repudio generalizado contra los femicidios. En sintonía con la protesta, se acumularon otras consignas que apuntaron a la ampliación de los derechos de las mujeres. El cruce entre el origen de esta marcha (iniciada desde las redes sociales y principalmente por periodistas) y el “rumor social” (Rodríguez, 2015), acrecentado por el impacto mediático de los femicidios durante la primera mitad de ese año, provocó que los medios hegemónicos de comunicación no pudiesen minimizar la relevancia de este acontecimiento.

Según una encuesta realizada a comienzos de 2018 por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), más del 70% de las personas consultadas en todo el territorio nacional consideraron que existe violencia contra las mujeres. Tras los resultados, se puede afirmar que esta forma de violencia está instalada como un problema de interés público. Con el impulso

de los Encuentros Nacionales de Mujeres y la repercusión obtenida en el iniciático 3 de junio de 2015 el fenómeno pasó a ocupar un espacio inédito hasta el momento. El movimiento de mujeres se convirtió, firmemente, en el actor político, social, sindical y de derechos humanos más convocante de los últimos años.

Tal como expresa Sampedro Blanco (2004), “solo una identidad colectiva reconocida públicamente puede presentar demandas ante las instituciones”. Así como el repudio popular a los femicidios le dio otro matiz público al movimiento de mujeres, y considerando el relevante rol de los medios de comunicación en la configuración de lo público en las sociedades contemporáneas caracterizadas como mediatizadas (Cebrelli y Rodríguez, 2013; Valdetaro, 2007), entendemos que es relevante profundizar acerca de la forma en que se han realizado las coberturas mediáticas de estas manifestaciones y el lugar que se les ha dado en ellas a los reclamos del feminismo. Esto dado que los medios, al funcionar como operadores de visibilidad y ser responsables, junto con otros sistemas simbólicos, de organizar el ordenamiento social histórico (Cebrelli y Rodríguez, 2013), determinan cuáles son las voces habilitadas para disputar sentido en la arena pública.

Cabe señalar que los estudios de comunicación y género han advertido, desde la década del 70, que los medios de comunicación suelen ejercer violencia simbólica¹ sobre las mujeres con la construcción e imposición de estereotipos, creencias, valoraciones, conductas y representaciones (Rovetto, 2013). Durante los últimos años, en tanto, hubo un reconocimiento político y normativo de esta situación y en Argentina se implementaron varias leyes surgidas por el impulso de las luchas de los movimientos de mujeres.

1. Según la Ley 26.485, violencia simbólica es “la que a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos transmita y reproduzca dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de la mujer en la sociedad”.

Además de los documentos internacionales (Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la Mujer —CEDAW—, Plataforma de Acción de Beijing, Convención “Belém do Pará”), el país también generó sus herramientas. En 2009 se sancionó el plexo normativo que define y controla la violencia contra las mujeres en distintos ámbitos, entre ellos, explícitamente, en los medios de comunicación: la Ley de Protección Integral para Prevenir, Sancionar, y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los Ámbitos en que se Desarrollen sus Relaciones Interpersonales (Ley 26.485), que incluye entre las modalidades en que se manifiesta la violencia simbólica, la violencia mediática; y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522), que explicita menciones puntuales en relación con la promoción y el respeto a la igualdad de género en los medios audiovisuales.

La agenda feminista, en tanto, ya contaba con varias fechas establecidas de manifestaciones públicas antes del surgimiento del Ni Una Menos. Desde el 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer²), pasando por el 28 de mayo (Día Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres), el 28 de septiembre (Día Internacional por el Aborto Seguro) y el 25 de noviembre (Día Internacional para la Eliminación de la Violencia hacia las Mujeres), el colectivo de mujeres se reunía en diferentes ocasiones durante el año para convocar a marchas y actividades con el objetivo de reclamar por sus derechos. Asimismo, también existía en nuestro país el antecedente de los Encuentros Nacionales de Mujeres. Desde 1986 y hasta la actualidad, durante tres días consecutivos, los Encuentros recorren el país y ya se cuentan —hasta la fecha de esta publicación—, treinta y cuatro ediciones, con una convocatoria en aumento. El carácter plural, horizontal, autofinanciado, federal y autoconvocado de los Encuentros se esgrimió como un fenómeno único en el mundo, que tuvo originalmente un ejemplo de organización en las Madres de Plaza de Mayo.

2. En los últimos años, la fecha se resignificó con la realización del Paro Internacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis y Trans.

Por su parte, las marchas de Ni Una Menos nacieron en 2015 y, desde ese momento, se convirtieron en otra jornada clave del calendario feminista. Las movilizaciones de los días 3 de junio se replicaron a otras partes del mundo y fueron el “chispazo” de una nueva llama que se encendió en el movimiento de mujeres. La llegada a la histórica movilización del 3 de junio de 2015 tuvo antecedentes de lucha, organización y crecimiento colectivo que fueron fundamentales para la formación del movimiento feminista en Argentina. La horizontalidad, la democratización de la palabra y el formato de asambleas para la toma de decisiones fueron características que comenzaron mucho antes del primer Ni Una Menos y trazan una línea en la historia del colectivo de mujeres. De esta manera, la marea que llenó las calles estuvo acompañada por el impulso de aquellas que, desde hace décadas, están dispuestas a cambiarlo todo.

El rol de la prensa en la representación pública de las luchas feministas: el caso de NUM en Argentina

Partimos de la consideración de que los medios de comunicación cumplieron (y cumplen) un rol fundamental a la hora de crear las representaciones que se tiene de NUM en la sociedad ya que, como indica Sampedro Blanco (2004), es en los medios donde las identidades públicas toman forma: la manera en que estas identidades son construidas allí responde al valor mediático, electoral y económico de las mismas, se basa generalmente en oposiciones binarias y en conflicto y se produce una segmentación de las esferas de representación. En este sentido, entendemos que si bien Argentina cuenta con un plexo normativo que garantiza ciertos derechos, aún falta la involucración de los medios privados para incrementar el compromiso en el logro de la igualdad de género en la sociedad (Chaher, 2014).

Este trabajo tiene por objeto presentar algunos de los resultados de un análisis de las coberturas de los diarios *La Nación*, *Clarín* y *Página 12* sobre las movilizaciones de NUM de los años 2015, 2016, 2017 y 2018. A través de

él se busca caracterizar algunas de las modalidades de “representación mediática” (Cebrelli y Rodríguez, 2013) en torno a estas convocatorias y marchas, y dar cuenta de las transformaciones en la construcción de “identidades mediáticas” (Sampedro Blanco, 2004) en relación con el colectivo de mujeres y feminista en los medios de prensa. Así, partimos del supuesto de que diferentes configuraciones de sentido han aparecido en los medios de comunicación abordados a medida que han transcurrido los años.

Para indagar sobre esto, se han abordado los artículos publicados en los portales web de esos medios, realizando un análisis que parte de una perspectiva de género (Scott, 1990; Sanhueza, 2005; Gamba, 2007). Para este trabajo se utilizó una metodología cualitativa de análisis de contenido y el corpus estuvo conformado por los artículos publicados en los portales web de *La Nación*, *Página 12* y *Clarín* relacionados con la cobertura de las protestas: se consideró la nota central del día de la marcha (3 de junio en los primeros tres años y 4 de junio en el último) y la de la jornada siguiente.

A partir del estudio se ha observado que, en líneas generales, el tratamiento mediático desarrollado por los diarios *La Nación* y *Clarín* difiere del de *Página 12*, lo cual podemos atribuir a diversos factores, vinculados a cuestiones de historia y economía política (Becerra y Mastrini, 2018) de estos medios, de los que daremos cuenta a lo largo del trabajo. Así, observamos que, desde un comienzo, *Página 12* (diario que pertenece al Grupo Octubre, de Víctor Santa María) es el que, en general, les ha dado más espacio a las consignas de los documentos de cada una de las marchas, a diferencia de lo que sucede en *Clarín* (de Grupo Clarín; sus principales accionistas son Héctor Magnetto y la familia Noble Herrera) y *La Nación* (propiedad de las familias Saguier y Mitre).

El recorte temporal del estudio se extiende hasta 2018, otro año de inflexión en la lucha reciente del movimiento de mujeres y feminista en nuestro país dado que entre abril y agosto se trató en el Congreso de la

Nación el proyecto de ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) por primera vez en la historia. Debido a la masividad y la nueva visibilidad mediática que adquirió la lucha feminista luego de este momento, sería interesante y relevante estudiar en futuros trabajos las continuidades o transformaciones en las representaciones de NUM a partir de ese año.

A continuación, presentamos algunos de los resultados más significativos del estudio llevado a cabo, dando cuenta de las diferencias en las coberturas realizadas por estos medios³.

Tratamiento mediático de las movilizaciones Ni Una Menos (2015-2018)

La lucha feminista en las marchas de Ni Una Menos ha sido abordada mediáticamente de diferentes formas a través de los años en los medios analizados. En un primer momento, específicamente durante 2015, fue notorio cómo, en general, se utilizaron casi las mismas estrategias para contar cómo fue el Ni Una Menos. Con el énfasis puesto en la descripción de la magnitud de la convocatoria, la actividad en redes sociales de las personalidades del espectáculo, la política y la cultura y, sobre todo, resaltando el rechazo a los femicidios como casi única consigna de la manifestación, *La Nación*, *Clarín* y *Página 12* usaron los mismos recursos. Sin embargo, ya desde entonces el diario del Grupo Octubre le dio más espacio al resto de las proclamas del movimiento de mujeres, con mayor especificidad y detalle en las consignas, más variedad de voces provenientes del feminismo, la publicación de los documentos completos de NUM, como también la presencia de artículos de opinión de especialistas en género.

3. Este estudio es parte del resultado de mi tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. En ella indagué sobre el abordaje mediático de las marchas de Ni Una Menos y las modalidades en que las demandas del feminismo en estas fechas fueron representadas.

La representación pública de la lucha feminista y del movimiento de mujeres en sí se va construyendo año a año en estos medios. En 2015 solo se señalaba a las organizadoras que habían impulsado el NUM⁴, pero no se les daba entidad a las agrupaciones feministas. Sin embargo, a partir de 2016 esto empieza a cambiar. Así, aparecen otros términos para nombrar a quienes participan de la protesta⁵. En este camino se visibiliza al resto de las agrupaciones que forman parte de la manifestación y no solo a quienes espontáneamente se acercan a las calles de, principalmente, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (que es donde se centra la mayoría de las coberturas periodísticas): organizaciones políticas, sociales y sindicales ya se ven reflejadas en las imágenes y líneas de los textos mediáticos.

En los años subsiguientes se profundizan las diferencias entre *Clarín/La Nación* y *Página 12*. Mientras los dos primeros medios repiten las significaciones previas y en las crónicas principales apuntan a mostrar qué dijeron lxs “famosxs” (generalmente se hace referencia a personas del ámbito del espectáculo y la cultura) y las personalidades de la política, *Página 12* transcribe, como se indicó, los documentos completos de cada marcha y da cuenta del trabajo realizado en las asambleas de mujeres antes de los NUM, difundiendo con ello las demandas que lleva el movimiento de mujeres y feminista⁶. En *La Nación* y *Clarín*, asimismo, hay una intencionalidad —que perdura a través de los años— de resaltar la presencia de varones en las movilizaciones. Con ello, se busca dejar en claro la heterogeneidad de las conductas de los hombres en relación con la violencia contra las mujeres. Es importante destacar, también, las diferencias del contexto político a nivel nacional en el que se expresaron las demandas del movimiento de

4. Sin nombres propios, en las crónicas de 2015 se mencionaba que periodistas y escritoras, en general, habían organizado la marcha.

5. En las notas se detalla que organizaciones sociales, de derechos humanos y políticas, así como el colectivo NUM formaron parte de la convocatoria.

6. Los documentos de NUM se pueden encontrar en la página oficial de Facebook del colectivo: facebook.com/NUMArgentina/notes/

mujeres y feminista. 2015 fue el último año de gestión en la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner; en los años siguientes, durante la administración de Mauricio Macri, se sumaron otros reclamos coyunturales, tales como el rechazo a la deuda externa y el aumento de la pobreza, el ajuste y la precarización laboral.

Variedad y diferencias de las “voces” en las coberturas mediáticas

El movimiento de Ni Una Menos fue creciendo a lo largo de esos años y se estableció —a través de las marchas— como un espacio de reclamo y visibilización de las distintas violencias machistas. En ese contexto, las consignas explicitadas en los documentos y las voces de las protagonistas se convirtieron en las fuentes primarias para conocer cuáles son las bases de la protesta en cada coyuntura. Sin embargo, como se pudo observar, la visibilización de las demandas del colectivo NUM no fue algo habitual durante los cuatro años de análisis —al menos en los casos de *La Nación* y *Clarín*—. De manera más general sucedió algo similar con las voces que fueron citadas durante las coberturas.

En las notas publicadas en medios, quienes más espacio tuvieron, como fuentes, fueron lxs oradores de cada uno de los actos, pero a las mujeres organizadoras y las integrantes de los colectivos feministas que participaron en las manifestaciones se les dio apenas lugar en las crónicas. De hecho, recién en 2018 *La Nación* le da espacio a la voz de una militante de una agrupación de artistas feministas en una de las notas⁷. En cambio, son las víctimas y sus familiares quienes mayormente poblaron las líneas de los artículos periodísticos en estos dos medios, algo que no ocurrió en *Página 12* (que tomó casi exclusivamente las voces de lxs oradorxs). De esta forma, es el dolor el que “habla” y toma protagonismo como parte

7. www.lanacion.com.ar/sociedad/ni-una-menos-comenzo-una-nueva-marcha-esta-vez-con-el-aborto-legal-como-principal-reclamo-nid2140827

central de las opiniones preponderantes o consideradas como válidas o representativas de cada una de las marchas de Ni Una Menos en los diarios *Clarín* y *La Nación*.

En paralelo, a través de los años se ha podido observar en las notas publicadas por estos medios que no hay prácticamente menciones al feminismo y al movimiento de mujeres. A pesar de las coberturas y el extenso tratamiento, se produce una cierta disociación entre quienes son visibilizadas en las coberturas mediáticas y quienes realmente han organizado estas movilizaciones, es decir, el colectivo NUM y las demás agrupaciones feministas. De hecho, el término “feminismo” prácticamente no aparece en ningún artículo, a excepción de un título en un texto de *Clarín* de 2017⁸. Por ello, podemos sostener que dicha forma de construir mediáticamente las representaciones sobre las marchas NUM no ha aportado, durante esos años y en estos medios, a la visibilización del movimiento feminista, con sus demandas y consignas.

En *Página 12*, en cambio, sí aparecen menciones a las agrupaciones feministas y organizaciones sociales que participan en las marchas, como también hay referencias a la forma en que estas fueron organizadas (a través de las asambleas de mujeres en las semanas previas) y al colectivo Ni Una Menos en particular.

Por otra parte, podemos ver que en *La Nación* y *Clarín* el concepto de “violencia de género” es, en general, acotado a la violencia física y los femicidios. Las crónicas apuntan principalmente a estos crímenes de odio y su rechazo y a las violencias sufridas por las víctimas, lo que es reforzado además por los testimonios y fuentes que se escogen para las notas, pero no se hace una recapitulación del resto de las violencias hacia las muje-

8. www.clarin.com/entremujeres/genero/feminismo-argentino-artes-tomar_0_H1pgm-pWGb.html

res (esto solo ocurre cuando se retoman algunas frases expuestas por lxs oradorxs de los actos, pero no como una construcción de las notas). En *Página 12*, en cambio, esto sí es resaltado ya desde el primer Ni Una Menos, al expresar que el reclamo busca dar cuenta de la “dimensión cultural” de la violencia machista. Este abordaje es continuado durante el resto de los años.

Algunas consideraciones a partir del análisis mediático

Sobre la base de la perspectiva de género (Scott, 1990; Sanhueza, 2005; Gamba, 2007) y con aportes de nociones del campo de los estudios de comunicación como “identidades mediáticas” (Sampedro Blanco, 2004), “sociedades mediatizadas” (Valdettaro, 2007) y “representaciones mediáticas” (Cebrelli y Rodríguez, 2013) se ha realizado este análisis a través del cual se ha podido trazar un recorrido, a través de los años 2015-2018, de las coberturas periodísticas de las marchas NUM comparando las representaciones construidas por estos tres periódicos (los de mayor circulación a nivel nacional) a través de las crónicas publicadas en sus portales web.

Es importante tener en cuenta cómo la economía política de cada medio se relaciona con las estrategias que fueron utilizadas al momento de representar mediáticamente al movimiento de mujeres y feminista, sus demandas y consignas. Hemos podido observar, así, que factores como la historia, estructura y posturas ideológicas de cada grupo mediático dejan marcas impresas en los textos y en las construcciones de sentido que han generado particularmente, en este caso, en el tratamiento de la lucha feminista en torno a las convocatorias de NUM.

El movimiento Ni Una Menos ha sido uno de los que mayor crecimiento ha tenido en los últimos años en Argentina. La inclusión de los 3 de junio en la agenda feminista como una jornada de protesta y de reivindicación de derechos, rechazo a las violencias machistas y proclamación de diversas

consignas feministas ha sido uno de los procesos que ha impactado en la popularización de los feminismos que ha tenido lugar en el país durante los últimos años. Sin embargo, en el análisis llevado a cabo se ha podido observar cómo la potente estructura, la organización horizontal y la importancia del NUM, ya no en términos de la presencia de manifestantes en las calles sino como conformación de un nuevo actor de lucha política en la arena pública, no ha sido completamente mostrada por la totalidad de los medios que han sido abordados en este estudio. La excepción ha sido, en general, el caso de *Página 12*, que con una historia de inclusión de las temáticas de género en sus páginas⁹ les ha dado más lugar a las consignas expresadas por los documentos de cada Ni Una Menos, y ha visibilizado a las actoras que participan e impulsan la lucha feminista (organizaciones y agrupaciones de mujeres y feministas, asambleas de mujeres).

Comenzaremos por precisar algunas observaciones respecto de los tratamientos mediáticos llevados a cabo por los diarios *La Nación* y *Clarín*. Por un lado, advertimos que una cierta tendencia a la espectacularización de la problemática ha sido constante en estos medios en el periodo analizado. Si bien en *Clarín* la mayoría de los artículos han sido redactados por quien posteriormente fuera nombrada como editora de género del medio (Mariana Iglesias¹⁰), se ha podido evidenciar cómo, en textos que han acompañado a la crónica principal, se ha “corrido el foco” de lo que deviene como central en estas manifestaciones. Así, en estos dos medios, se ha repetido la formulación de notas con los comentarios en redes sociales de personalidades de la cultura, la política y el espectáculo, dejando de lado información relevante como, por ejemplo, los documentos consensuados en las asambleas de mujeres y presentados en los actos de cada protesta.

9. Desde 1998, *Página 12* cuenta con el suplemento de género “Las 12”, uno de los primeros del país en abordar la temática.

10. Mariana Iglesias se convirtió en la editora de género de *Clarín* a comienzos de abril de 2019. El único antecedente en un medio local ocurrió un año antes, en *Diario Perfil*, con el nombramiento de Diana Maffía en ese puesto.

Junto con esto se ha priorizado, como señalamos, a las “voces del dolor” por sobre la de las militantes de las organizaciones feministas que han impulsado cada convocatoria. Las víctimas y sus familiares son las que más han aparecido en los artículos y a las que se les ha dado espacio como fuentes consultadas en las crónicas construidas por estos medios.

Esto ha generado que se hayan presentado temas de un modo contradictorio, que en el seno de las asambleas de mujeres que organizan los NUM no existen, ya que en ellas se consensúa cuáles son las demandas a impulsar en cada manifestación. En uno de los textos de 2018¹¹, por ejemplo, familiares de víctimas se expresaban en contra de la legalización del aborto, un derecho que es reclamado por la totalidad de los feminismos y que, además, ese año —dado que se trató por primera vez en el Congreso Nacional la Ley de Interrupción Legal del Embarazo— fue una de las principales consignas que llevó el movimiento feminista al 3 de junio. Además, con la utilización casi exclusiva de las voces de víctimas y sus familiares en las coberturas de las marchas se produce una individualización de la problemática de la violencia de género, debido a los lugares desde los cuales se la focaliza. De esta manera, entendemos que hay una tendencia a instalar la temática de género aislada de lo político.

Por otro lado, también se han utilizado en las notas periodísticas diversas estrategias que han intentado despolitizar las movilizaciones y las demandas proclamadas durante las mismas. En ese sentido, se ha podido ver cómo se ha obviado en un comienzo la presencia de las organizaciones políticas, sociales y sindicales, y posteriormente se ha apuntado a resaltar la ecuanimidad de las protestas. Además, se ha sostenido como

11. www.lanacion.com.ar/sociedad/ni-una-menos-un-reclamo-masivo-que-se-fracturo-nid2140888

algo negativo que las marchas se “politizaron”¹² y, asimismo, no se ha mostrado (a excepción de las coberturas del último NUM) cómo en el documento final se criticaba desde el 2016 las políticas de ajuste del gobierno de Cambiemos como otra modalidad de violencia contra las mujeres. En tanto, también se ha puesto en cuestionamiento en estos medios el reclamo por la detención de Milagro Sala, a pesar de que este reclamo estuvo presente en los documentos de Ni Una Menos¹³.

Observamos, en suma, que cuando se conceptualiza la violencia de género sólo entendida como violencia física el tema permea con más facilidad en estos medios, siempre que se advierta que los cuestionamientos no apuntan a la totalidad de los varones. Asimismo, en la medida que el Ni Una Menos comienza a consolidarse, aparecen otras representaciones mediáticas: se resaltan supuestos incidentes en o tras las marchas, se pone en duda la magnitud de las convocatorias (algo que es observado en las imágenes utilizadas en los artículos, ya que en un comienzo se observaban multitudes y, posteriormente, se apuesta a encuadres más acotados) y se usa el término “politización” en sentido disfórico, en especial en los años de marchas durante la gestión del gobierno nacional de Cambiemos. Los únicos momentos en los que la voz de Ni Una Menos se ve representada —es decir, los documentos a través de los cuales se expresan las consignas consensuadas por las asambleas de mujeres— son cuando se citan, en las crónicas, los fragmentos de los discursos de los oradores de los actos finales de cada marcha. Es en esos documentos donde se puede conocer cómo ha evolucionado el movimiento y de qué manera se han tejido alianzas para sostener diferentes reclamos. Allí está la base política de Ni Una Menos y es lo que no se encuentra —o apenas

12. En un artículo de 2017 de *La Nación* se sostiene que hubo manifestantes que cuestionaron el reclamo por la libertad de Milagro Sala. “Quienes se manifestaron en contra argumentaron que de esa forma la marcha se politizaba y corría riesgo de perder su esencia inicial”. www.lanacion.com.ar/sociedad/ni-una-menos-comienza-la-concentracion-previa-a-la-marcha-hacia-plaza-de-mayo-nid2030162

13. *Ibíd.*

aparece— en las crónicas de las manifestaciones publicadas por los diarios *La Nación* y *Clarín*.

En *Página 12*, en tanto, se puede apreciar un mayor compromiso con la visibilización de las luchas feministas en las coberturas mediáticas sobre las marchas de los 3 de junio. Contar dentro del staff periodístico con algunas de quienes propulsaron el Ni Una Menos es un activo¹⁴, y eso se evidencia en los artículos principales de cada protesta, así como en las notas que las acompañan. Si bien durante el primer año se repiten en el medio gran parte de las estrategias utilizadas por *La Nación* y *Clarín*, es clara la diferencia a medida que avanzan los años. A través de columnas y notas de opinión y, junto con la manera en que fueron cubiertas las marchas, se puede observar que el tratamiento mediático realizado por este periódico les da más espacio a los reclamos de Ni Una Menos: desde la publicación completa de los documentos surgidos de las asambleas previas a las manifestaciones, la utilización de militantes feministas como fuentes y el plus que genera el suplemento “Las 12”, dedicado exclusivamente a género, manifiesta otro modo de tratamiento periodístico.

A modo de síntesis, y para finalizar, podemos sostener que durante los cuatro primeros años de las movilizaciones llevadas a cabo los 3 de junio bajo la convocatoria Ni Una Menos se ha podido observar una importante cobertura (en términos de cantidad de notas publicadas) por parte de los tres principales diarios de tirada nacional en lo que respecta a las marchas, dado por enorme convocatoria. La consigna que se ha tornado como central para estos medios —en especial para *Clarín* y *La Nación*— ha sido el repudio a los femicidios. No obstante, observamos que la presencia de las convocatorias del movimiento Ni Una Menos en estos medios en su

14. Si bien se da la particularidad de que las crónicas analizadas son escritas por varones, en el equipo de *Página 12* (y que se ve reflejado en notas satélite y artículos de opinión) participan las escritoras y periodistas feministas Marta Dillon, Mariana Carbajal y Luciana Peker, entre otras.

conjunto no ha generado una mayor visibilización sobre cuáles son los diversos reclamos de las agrupaciones feministas. Esto, y como se desprende del análisis, tiene matices en las coberturas y tratamientos realizados por los distintos medios. Como señalamos, la diferencia en relación con esa (in)visibilización (Reguillo, 2012) que existe en *Clarín* y *La Nación* la encontramos en las coberturas producidas por *Página 12*, en las que las que hay tratamientos que tienden a complejizar y problematizar del tema de las violencias contra las mujeres, en las que aparecen como voces autorizadas y fuentes consultadas militantes feministas y se visibiliza como un actor social y político al movimiento de mujeres y feministas, dando cuenta de la diversidad de demandas y reivindicaciones por las que se manifiesta cada 3 de junio desde 2015.

En cambio, las representaciones mediáticas impulsadas por *La Nación* y *Clarín* en el periodo analizado han dejado de lado la mayoría de las reivindicaciones históricas del movimiento de mujeres y feministas. Dichas representaciones han priorizado lo que hemos caracterizado como una cierta “espectacularización” del reclamo contra la violencia de género, la individualización de la problemática con la utilización casi exclusiva de las voces de víctimas y sus familiares, y la construcción de un sentido disfórico de lo que se califica como la “politización” de las marchas, con lo cual la totalidad de las propuestas y demandas de los feminismos vinculadas a las violencias machistas no logran ser visibilizadas en estos medios a pesar del espacio que se les ha dado a lo largo de estos años a las notas con coberturas de las marchas de los 3 de junio.

Bibliografía

BECERRA, Martín y MASTRINI, Guillermo (7 de junio de 2018). Más dueños que nunca. Revista *Anfibia*. revistaanfibia.com/ensayo/mas-duenos-nunca/

CEBRELLI, Alejandra y RODRÍGUEZ, María Graciela (2013). ¿Puede (in)visibilizarse el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. Revista *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, n.76. Pp. 81-99.

CHAHER, Sandra (2014). Argentina: Implementación en Argentina de un marco normativo auspicioso sobre comunicación y género. En: *Políticas públicas de comunicación y género en América Latina: un camino por recorrer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Comunicación para la Igualdad Ediciones. Pp. 16 a 30.

REGUILLO, Rossana (2012). Identidades culturales y espacio público: un mapa de los silencios. Revista *Diálogos de la Comunicación*, FELAFACS, Lima.

RODRÍGUEZ, Paula (2015). *#NiUnaMenos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.

ROVETTO, Fernanda (2013). Estudios feministas y medios de comunicación: avances teóricos y periodísticos en España y Argentina. Revista *F@ro*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Chile.

SAMPEDRO BLANCO, Víctor (2004). Identidades mediáticas e identificaciones mediatizadas: visibilidad y reconocimiento identitario en los medios de comunicación. Revista *CIDOB d'Afers Internacionals*. Pp.135-149.

SANHUEZA MORALES, Tatiana (2005). De prácticas y significancias en la maternidad, transformaciones en identidad de género en América Latina. Revista de Estudios de Género *La Ventana*, núm. 22. Universidad de Guadalajara Guadalajara, México. Pp. 146-188, www.redalyc.org/pdf/884/88402208.pdf

SCOTT, Joan Wallach (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Amelang, J. y Nash, M., *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Barcelona, España: Alfons el Magnanim.

VALDETTARO, Sandra (2007). Medios, actualidad y mediatización. *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, 123. Biblioteca del Congreso, Buenos Aires, Argentina.



PARTE II

**ESTRATEGIAS
COMUNICACIONALES Y
ARTIVISMOS FEMINISTAS**



CAPÍTULO 5

¡Ahora que sí nos ven! Activismo artístico feminista en la lucha por la legalización del aborto¹

Natalia Encinas

María Eugenia Paganini

En el marco de las acciones y estrategias políticas llevadas a cabo como parte de la lucha del movimiento de mujeres y feminista por la interrupción legal del embarazo en Argentina, desde los primeros meses del año 2018 se desplegó —a través de distintos espacios y medios— una cantidad y diversidad inusitada de imágenes que, desde perspectivas feministas, intervinieron y disputaron en la cultura visual los sentidos en relación con la práctica del aborto. En este artículo proponemos una aproximación a la producción visual del grupo Dibujantxs Feministas por el Aborto Le-

1. Una primera versión de este trabajo fue presentada en las XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, realizado en Mar del Plata, Argentina, en 2019.

gal-Mendoza² en tanto experiencia de activismo artístico³. Nuestro foco apunta a abordar sus *intervenciones feministas* (Pollock, 2013), indagando particularmente en la trama de estrategias que tuvieron lugar en la provincia de Mendoza entre los meses de febrero-septiembre de 2018 en la lucha por la legalización del aborto en el país.

El abordaje que llevamos a cabo parte de la consideración de que las prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales y en la producción de sujetxs sociales (Pollock, 2013). Nos proponemos, en relación con ello, indagar en la dimensión política de las representaciones visuales, acciones e instalaciones llevadas a cabo por este grupo en el entramado de la cultura visual en la que se inscriben, circulan y disputan sentidos.

Partimos de la premisa de que la visión —así como al lenguaje— participa como mediadora de las relaciones sociales, de allí que es posible otorgar a lo visual un papel clave en la construcción de cuestiones sociales (Guash, 2003). El estudio de las representaciones visuales adquiere particular relevancia si tenemos en cuenta que estamos inmersxs en la cultura pos-

2. En relación con el nombre del grupo cabe precisar que quienes lo conformaron en un comienzo se habían dado el nombre de Dibujantas por el Aborto Legal. Luego, cuando advertieron la gran convocatoria alcanzada, y al compartir con muchxs compañeras y compañeros decidieron modificar el nombre a "Dibujantxs". Por un lado, porque de esa manera escapaban a la denominación "dibujantes", nombre que apelaba al lugar hegemónico de varones ilustradores y, por otro lado, porque así podían nombrar a todes. Esto se relaciona con uno de los temas que la lucha por el aborto puso en agenda: el derrumbe de los binarismos y el biologicismo: no solo son mujeres quienes abortan, ni tener útero es sinónimo de "mujer". En el calor de esos debates lxs artistas decidieron posicionarse como Dibujantxs Feministas por el Aborto Legal. También es importante precisar que, si bien en este trabajo nos centramos en el abordaje de una serie de imágenes e intervenciones producidas durante el año 2018, la colectiva continuó activa durante 2019 y 2020.

3. Con este concepto nos referimos a "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" (Longoni, 2009: 18).

moderna de la globalización capitalista, que algunxs autorxs caracterizan como una "cultura de la imagen" (Richard, 2006), en un contexto "de amplias mutaciones tecnológicas y socioculturales que han trastocado definitivamente las formas del ver" (Richard, 2006: 98). Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (2006) advierten, en esa dirección, que la imagen es hoy uno de los modos de representación más extendidos y califican la actual como una etapa "oculocéntrica": "La nuestra es una sociedad saturada de imágenes, donde la tentativa de territorializar lo visual por sobre otros registros de la experiencia no deja, sin embargo, de evidenciar cierta anorexia de la mirada, cierta saturación que anestesia y que banaliza aun las imágenes más terribles" (p. 11), sostienen. Frente a ello, las autoras proponen el desarrollo una "pedagogía de la mirada" que apunte a una relación distinta con la imagen: una relación política y ética. Entendemos aquí, en esa dirección, que en las prácticas artístico-políticas de Dibujantxs es posible identificar lo que podemos llamar una *pedagogía política feminista de la mirada*.

Asimismo, consideramos que las producciones del grupo, en tanto intervienen e interpelan los modos de ver dominantes/heteropatriarcales en relación con la temática de la interrupción voluntaria del embarazo participan, desde la especificidad de la práctica estética, en la lucha política feminista. Como sostiene Julia Antivilo Peña (2015), el arte feminista impacta en la cultura visual pues "sus propuestas político-estéticas se preguntan y responden el qué y por qué vemos lo que vemos, quiénes generan y cómo distribuye, y con qué intereses se forjan las visualidades que nos cautivan, las intervienen para cuestionarlas sin permiso o con estrategias para jugárselas con las instituciones" (p. 111). Las obras e intervenciones visuales realizadas por *Dibujantxs* tienen la particularidad de subvertir representaciones hegemónicas en torno a la práctica del aborto, así como a otras temáticas vinculadas a esta como la maternidad y la representación/autorrepresentación de los cuerpos de las mujeres y personas con capacidad de gestar, a la vez que proponen nuevos significantes históricos y sociales a través de las visualidades.

Procuramos en este trabajo dar cuenta de aquellas estrategias de interpelación estética y política de la cultura visual desplegadas por *Dibujantxs* tanto en las calles (mediante la producción de producciones gráficas y una serie de instalaciones) como en las redes sociales (a través de la circulación por ese medio de las representaciones visuales producidas en el marco de las acciones llevadas a cabo por el grupo en las manifestaciones callejeras). En cuanto a la metodología, proponemos una aproximación a las condiciones de producción de las prácticas del grupo a través de una serie de entrevistas realizadas a algunas de sus integrantes y la puesta en relación de sus experiencias y prácticas con el marco histórico-contextual en que se organizó el grupo. Realizamos también un análisis interpretativo de algunos elementos iconográficos presentes en sus producciones.

Antecedentes: imágenes de la lucha por el derecho al aborto legal en Argentina

Sin la finalidad de hacer un recorrido exhaustivo por las iconografías que han estado presentes en la lucha por el derecho al aborto legal en nuestro país, nos interesa no obstante hacer referencia, a modo de antecedentes del momento al que nos aproximamos en este trabajo, a las características de algunas imágenes alusivas al tema que circularon en los feminismos en los años previos al debate por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que tuvo lugar en el Congreso de la Nación en 2018. Esto con el objeto de identificar algunos elementos visuales perceptibles en la lucha por el aborto en Argentina y establecer luego tanto algunas continuidades como rupturas en relación con las producciones recientes.

Al buscar antecedentes gráficos en la lucha por el aborto legal destaca la presencia de algunos objetos o elementos que han persistido a lo largo del tiempo: “Las agujas de tejer, las perchas y el perejil son elementos utilizados desde hace décadas en afiches, ilustraciones y obras de arte para denunciar públicamente el sufrimiento que causa el aborto inseguro

y clandestino” (Vacarezza, 2017: 53). En esta línea, una de las imágenes de mayor pregnancia, y con amplia circulación en espacios de militancia feminista desde comienzos de la década del 2000 posiblemente sea la producida por el grupo de activismo feminista Mujeres Públicas: el afiche *Todo con la misma aguja* (2003)⁴. En ese afiche, que las activistas difundieron por primera vez en el espacio público en la marcha del 8 de marzo de 2003 en la ciudad de Buenos Aires, se puede ver un ovillo de lana atravesado por una aguja de tejer con la leyenda “Escarpines, abortos. Todo con la misma aguja”. La imagen se propagó después, tanto impresa como en formato digital, por diversos espacios vinculados a la militancia feminista.

En los últimos años, en tanto, se va extendiendo el uso de fármacos para la interrupción del embarazo y van cambiando también los sentidos en disputa en torno a la práctica (Santarelli y Anzorena, 2017). Esto sucede asimismo en el caso puntual de las imágenes:

En los años recientes, la extensión del uso del misoprostol para interrumpir embarazos de manera segura, el vertiginoso crecimiento de redes feministas que brindan información y acompañamiento para abortar con medicamentos, junto con la profundización de políticas orientadas a combatir el estigma del aborto, están convergiendo en la apertura de nuevas líneas de experimentación política, estética y afectiva. Originales propuestas visuales comienzan a expandirse y a poner en circulación afectos que hasta ahora no habían estado asociados con el aborto, como pueden ser la alegría, el orgullo, el amor y el alivio (Vacarezza, 2017: 53).

Nayla Vacarezza (2017) observa que en el último tiempo han circulado repertorios visuales más complejos y variados. Así, junto con esos objetos que no desaparecen y que siguen denunciando la violencia de la ilegalidad de la práctica sobre los cuerpos de las mujeres y personas con capacidad

4. Puede verse en la página web del grupo: www.mujerespublicas.com.ar/

de gestar, aparecen otras iconografías y sentidos que comienzan a disputar las formas del sentir dominante que “asocian de manera simplista la felicidad con maternidad y el aborto con tristeza y culpa” (p. 54). Este proceso de disputa se acentuará durante la nueva etapa en la lucha por el derecho al aborto que se abre a partir de 2018, marcada por irrupción de la “marea verde”⁵ en las calles.

Disputas visuales en la lucha por el derecho al aborto legal durante 2018

Para indagar en las condiciones de producción y circulación de las obras de *Dibujantxs* nos detendremos, en primer lugar, en una breve caracterización del contexto de la discusión sobre la legalización del aborto que tuvo lugar durante 2018 en Argentina, cuando se gestaron las prácticas del grupo. Los acontecimientos que se precipitaron ese año se inscriben en la lucha del movimiento de mujeres y feminista por el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos que tiene en nuestro país una historia larga, articulada desde el 2005 por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito que viene impulsando, desde el 2007, la discusión

5. Esta expresión alude al uso simbólico del pañuelo color verde que caracteriza la lucha de la Campaña por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, portado en las multitudinarias manifestaciones callejeras por el reclamo del derecho al aborto en Argentina. El pañuelo verde caracterizó también las convocatorias a los masivos llamados “Pañuelazos”, otra modalidad de reclamo público por la ley de IVE. Como advierte M. Alicia Gutiérrez (2018), “la Marea Verde no fue una aparición mágica ni azarosa. Muestra de manera contundente, a través de la insignia del pañuelo portador de múltiples significaciones, el trabajo acumulado de muchos años del movimiento de mujeres y de la estrecha relación establecida con las disidencias sexuales en múltiples instancias” (p. 3).

del Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo⁶. El 2018 fue un año de inflexión en esta extensa lucha dado que el Proyecto llegó por primera vez a discutirse en el Congreso Nacional y obtuvo media sanción en la Cámara de Diputados/as. Finalmente, la sanción de la Ley no se logró debido al resultado de la votación en contra del proyecto en el Senado, ocurrida en agosto. No obstante, a lo largo de ese año se fue cuajando la “despenalización social” en torno a la práctica (Alcaraz, 2019) —una larga tarea emprendida por la Campaña (Gutiérrez, 2018)— y se manifestó en las calles así como en diversos escenarios mediáticos —desde los medios masivos de comunicación hasta las redes sociales— una inmensa “marea verde” feminista reclamando el derecho a la interrupción legal del embarazo a través del despliegue de distintas estrategias, entre ellas, poético-visuales. Esto puede entenderse en el marco de un proceso más amplio y que describe M. Alicia Gutiérrez (2018): “Hace largo tiempo que el movimiento feminista, en sus múltiples diversidades, ha dado cuenta, a nivel global, de una potencia de cambio creativa y organizada. Un lenguaje y prácticas novedosas inscriben una nueva gramática de las luchas” (p. 2).

La multitud feminista ocupando el espacio público que se expresó en 2018 puede pensarse, en tanto hito de esa historia larga por el derecho al aborto, como entretejida también a algunos acontecimientos recientes en la lucha del movimiento feminista y de mujeres en Argentina. Tras las multitudinarias movilizaciones que a partir del 3 de junio de 2015 habían

6. La legalización del aborto es una demanda histórica del movimiento en Argentina que se remonta, en la democracia, a las primeras organizaciones para conseguir la ley como la Comisión por el Derecho al Aborto (Codeab), creada junto con otras por Dora Coledesky, pasando por los Encuentros Nacionales de Mujeres y la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, que surgió como decisión de las conclusiones del XIX Encuentro Nacional de Mujeres de Mendoza en 2004 (Alcaraz, 2019). El Proyecto de IVE de la Campaña fue elaborado colectivamente en el 2006 durante una plenaria nacional realizada en la ciudad de Rosario y presentado por primera vez en la Cámara de Diputados y Diputadas de la Nación en 2007 (Fuente: <http://www.abortolegal.com.ar/>). Sobre algunos hitos en la historia de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, como parte de la lucha por el derecho al aborto en Argentina, tanto a nivel nacional como puntualmente en Mendoza, puede consultarse el trabajo de Claudia Anzorena (2017).

logrado visibilizar en sectores amplios de la sociedad la problemática de la violencia machista bajo la convocatoria Ni Una Menos, el Primer Paro Internacional de Mujeres que había tenido lugar el 8 de marzo de 2017 en cientos de ciudades del país en simultáneo con otras miles en todo el mundo y el “Grito Global” en el día de la despenalización y legalización del aborto en América Latina y el Caribe organizado por la Campaña el 28 de septiembre de 2017, el verano del 2018 había comenzado con la preparación en asambleas para el Segundo Paro Internacional de Mujeres, Lesbianas, Trans y Travestis⁷. En estos encuentros asamblearios a lo largo de todo el país el reclamo por la interrupción legal del embarazo aparecía ya como una de las principales consignas para este nuevo paro⁸. Todos estos eventos, con presencia visible en las calles, generaron un clima favorable en torno al debate por la legalización del aborto en el Poder Legislativo (Gutiérrez, 2018). Impulsado por la Campaña y como una acción de visibilización del reclamo en la previa a la séptima presentación del proyecto de Ley de IVE, el 19 de febrero tuvo lugar un masivo “Pañuelazo” frente al Congreso de la Nación que se replicó en decenas de ciudades del país (Alcaraz, 2019). En paralelo, el tema se instalaba también en los medios de comunicación masivos y en las redes sociales.

7. El paro fue tomando sucesivos nombres en sus diversas ediciones: Paro Nacional de Mujeres en 2016, Primer Paro Internacional de Mujeres el 8 de marzo de 2017, luego “Paro Internacional de Mujeres, Lesbianas, Trans y Travestis; también Paro Internacional Feminista y Huelga Feminista (Gago, 2019). María Florencia Alcaraz (2019) sostiene que “Estos acontecimientos fueron posibles gracias a alianzas intergeneracionales, porque el feminismo siempre ha sido un diálogo entre distintas trayectorias vitales: hay una generación de pioneras, históricas, pero también hay una generación heredera del estallido político social de 2001, una generación Ni Una Menos que son las pibas de los secundarios y una generación que decidió hacer el Primer Paro de Mujeres, Lesbianas, Travestis y Trans al gobierno de la Alianza Cambiemos” (p. 20).

8. El viernes 3 de febrero tuvo lugar la primera asamblea porteña para la organización del paro, convocada por Ni Una Menos, y se trató de un encuentro multitudinario. El contexto fue el de la pérdida y precarización del empleo durante el gobierno de la Alianza Cambiemos que en diciembre anterior había además impulsado una reforma previsional resistida en las calles. En ese marco, ese año las consignas centrales decididas en asambleas de todo el país para el 8 de marzo fueron contra la violencia sexual y económica, contra el ajuste y la reforma previsional y laboral y por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito (Alcaraz, 2019).

En cuanto a los medios, desde inicios de año algunos espacios televisivos se venían haciendo eco de la efervescencia feminista que crecía en esos meses (Alcaraz, 2019). Algunos hitos que configuran los antecedentes y enmarcan este proceso que podemos caracterizar como de *mediatización* de los feminismos en la televisión argentina lo constituyen el proceso iniciado a finales de 2017 con el movimiento *#MeToo* de actrices estadounidenses contra el acoso y el abuso sexual y, en nuestro país, la denuncia de una actriz por acoso sexual por parte de otro actor en una tira televisiva, sumado al *hashtag* *#SoyFeminista* que había poblado las redes sociales durante las primeras semanas de enero a modo de acción ciberactivista frente a los testimonios y dichos de algunas figuras del espectáculo (Laudano, 2018; Alcaraz, 2019). La presencia de algunas feministas en programas populares y masivos de la televisión durante el verano de 2018 contribuyó a que se introdujeran y actualizaran en la agenda mediática las discusiones sobre algunas de las demandas del movimiento de mujeres, entre ellas, el aborto legal. La organización de la *Campaña* fue clave para que el tema se sostuviera en la agenda mediática durante esos meses (Alcaraz, 2019 y 2018).

Este tópico, como un eco, comenzó a expandirse y a circular con fuerza en distintos ámbitos desde esos primeros meses de 2018. La movilización popular en las calles fue fundamental para impulsar la discusión, mostrando que el debate sobre el tema contaba con un respaldo social inédito. Gracias a una intensa militancia digital feminista el reclamo por el *#AbortoLegal* ocupó también las redes sociales. La estrategia activista en redes se transformó, de hecho, en una de las dimensiones significativas del reclamo

por la legalización del aborto (Laudano, 2018)⁹. A medida que la discusión pública del tema iba creciendo, propiciada por el movimiento feminista, de mujeres, lesbianas, trans y travestis, el 6 de marzo de 2018 se presentó por séptima vez consecutiva en la Cámara de Diputados y Diputadas de la Nación el Proyecto de Ley de IVE redactado por la *Campaña* y que, por primera vez, logró estado parlamentario y llegó a discutirse en el recinto. Esta vez, la presentación estuvo acompañada por una inmensa “marea verde” que con el pañuelo de la *Campaña* como símbolo fue creciendo e inundando con la discusión sobre el derecho al aborto las calles, las casas, los medios de comunicación, las redes sociales, los espacios político-partidarios, las escuelas, las universidades y distintos ámbitos laborales.

A la vez, mientras años anteriores el acento de los argumentos visibilizados mediáticamente a favor de la despenalización del aborto había estado mayormente centrado en las consecuencias de la ilegalidad de la práctica (señalando, por ejemplo, la cantidad de muertas por abortos inseguros) y este era presentado fundamentalmente como un asunto de salud pública¹⁰, en el 2018 los sentidos en discusión en torno a la práctica se ampliaron. A su vez, a través de diversos lenguajes —textuales y también visuales— se representaron otras dimensiones de la temática como la autonomía de las mujeres, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, el deseo/no deseo de maternidad, el acompañamiento de las mujeres y feministas en la realización de abortos más seguros con pastillas, la necesidad de Educación Sexual Integral en las escuelas, entre otros. La diversificación de

9. Claudia Laudano (2018) destaca la apropiación feminista de las TIC en la lucha por la legalización del aborto a partir de la centralidad que adquirieron las redes sociales —especialmente la plataforma Twitter— en el debate político, con actores sociales que disputan sentidos y despliegan sus tácticas. El hashtag #AbortoLegalYa marcó récord en Twitter y se instaló como primera tendencia en diversas ocasiones durante 2018 como parte de la estrategia de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito para incidir en el tratamiento de la ley (Laudano, 2018).

10. Las modalidades con que los medios de comunicación argentinos han abordado el tema del aborto han sido indagadas en diversas investigaciones (Laudano, 2008; Laudano y Chaher, 2010; Gil y Encinas, 2018).

los argumentos expuestos en distintos ámbitos y de las imágenes a favor de la despenalización fue crucial y tuvo como objetivo ir ganando cada vez mayor consenso, tanto social como por parte de distintos sectores político-partidarios, para la votación del proyecto de IVE en el Congreso. En esa disputa (que implicó estrategias diversas y en paralelo, las acciones de “cabildeo” en el Congreso, manifestaciones en las calles y acciones ciberfeministas en las redes sociales, así como difusión mediática, entre otras), lo visual ocupó un lugar preponderante. Las fotografías de las distintas acciones reclamando este derecho recorrieron pantallas de todo tipo y, junto con ellas, comenzó a circular una inmensa —y diversa— cantidad de piezas gráficas (dibujos, ilustraciones, historietas, viñetas) en relación con esta demanda. La cultura visual estuvo, con ello, también en disputa.

Imágenes rebeldes: la experiencia de Dibujantxs Por el Aborto Legal en Mendoza

En esa trama de estrategias, y en articulación con lo que sucedía a nivel nacional, en Mendoza la mesa local de la *Campaña por el Derecho al Aborto* fue la encargada de ir coordinando distintas acciones y actividades. Tal como iba sucediendo en distintos lugares del país, aquí también comenzaron a reunirse grupos de distintas profesiones y ámbitos laborales para firmar cartas públicas adhiriendo al reclamo por la despenalización del aborto. En ese marco y de cara a un “Pañuelazo Federal” convocado para el 28 de mayo de 2018 se conformó, a través de una red social, un grupo que se llamó Actrices, Bailarinas, Músicas y Artistas Plásticas a Favor del Aborto Legal. Desde ese espacio surgió, de parte de algunas artistas que se identificaban como “dibujantas”, la idea de realizar un “Dibujazo” en vivo replicando, o teniendo como antecedente, la experiencia de Línea Peluda que en Buenos Aires había dado la vuelta al Congreso con dibujos a modo de acción *artista*. La primera experiencia local tuvo lugar en la vigilia que se realizó el 13 de junio de 2018 para seguir desde una plaza céntrica el debate del proyecto en la Cámara de Diputados/as en el Congreso de la Nación.

Un segundo “Dibujazo” tuvo lugar durante la vigilia convocada para seguir el debate del Proyecto en Cámara de Senadores/as el 8 de agosto. En ese espacio se volvieron a reunir lxs artistas y también, como la vez anterior, quienes quisieran sumarse a dibujar, pintar, crear o reinterpretar imágenes. Las ilustraciones producidas se juntaban y se iban montando en tendedores de lana e hilo que cruzaban varios sectores de la plaza. Ese día, además, se organizó una proyección de algunos de los dibujos, con el agregado de una técnica más pictórica con mezcla de tintas verdes y algunos objetos. El tercer “Dibujazo” se realizó en la misma plaza en el marco de las actividades convocadas por la Campaña para el 28 de septiembre, Día de Acción Global por la Despenalización del Aborto.



Dibujazo en el marco de la Vigilia por la aprobación de la Ley de IVE, Plaza Independencia (Mendoza), agosto de 2018.

Fuente: facebook.com/dibujantxsfeministas

En estas distintas instancias la producción a veces incluyó firmas y en otros casos fue anónima; se trató de creaciones individuales pero también colectivas y colectivizadas, ya que las imágenes creadas por *Dibujantxs* además fueron intervenidas por quienes se acercaban al espacio que compartían durante las actividades convocadas por la *Campaña*. Esas piezas circularon en distintos formatos: dibujos, fotocopias, proyección, fotografías en redes sociales, a través de una *fanpage* del grupo en Facebook¹¹. Sobre esta forma de producción en la que se confunden lo individual y lo colectivo en tanto característica de la forma de producción en esos encuentros en el espacio público algunas de las integrantes de *Dibujantxs* relatan:

“Cada una hizo su dibujo y también han ido colectivizando”.

“En el momento de la proyección uníamos dibujos de una con la otra, con un mensaje... como que hacíamos un collage con los dibujos que se habían estado haciendo”¹².

Podríamos decir que la producción de *Dibujantxs* propuso un modo de creación feminista en el que la autoría individual se tramó con lo colectivo e, incluso, la ausencia de firma. En relación con este modo de producción, y sobre la autoría de las obras, Francesca Gargallo (2017) señala:

Preguntémonos si queremos o no ser autoras, siendo que el concepto de autoría remite no tanto a la práctica de hacer algo, sino a la descripción y designación de la persona que la hizo. ¿La asignación de una autoría es una construcción masculina del individuo colonialista que impone sus ideas, acciones y producciones sobre las que otras personas realizan? Entonces ¿asignarnos autorías como mujeres nos otorga al mismo tiempo la autoridad para reconocernos miembros prominentes de nuestras

11. www.facebook.com/dibujantxsfeministas/

12. Entrevista personal a integrantes de *Dibujantxs*. Fecha: 25/09/2018.

sociedades? ¿No sería más liberador crear sin asignarnos un papel de representantes y portavoces? (párr. 5).

En ese sentido, en *Dibujantxs* el debate alrededor de la firma surgió, en una primera instancia, de una necesidad de reconocimiento entre las participantes: de re-conocerse entre las que habían estado presentes ahí. Algunas “dibujantas” decidieron arrobar sus dibujos para vincularlos con sus redes sociales más como una posibilidad de conexión entre pares que por una necesidad de atribución de las obras. No obstante, con la reiteración de la práctica colectiva de los “Dibujazos” son cada vez menos los trabajos que llevan firmas individuales. Finalmente, como resultado del consenso entre lxs participantes del último “Dibujazo”, se decidió incluir todos los trabajos recopilados de esa experiencia bajo el nombre común: “Dibujantxs Feministas por el Aborto Legal”.

Las integrantes de *Dibujantxs* también destacan, por otro lado, la heterogeneidad del movimiento que converge en esas convocatorias públicas y, particularmente, la participación de jóvenes y adolescentes en las acciones que propusieron:

Siempre estuvo abierto como lo que está pasando hoy, que en la mesa hay chicas que están eligiendo dibujos y los pintan y ya pasa a ser el dibujo de quien lo interviene y se lo lleva a su casa (...). En la vigilia pasada vi intervenciones muy lindas con gibré o lentejuelas. Es muy loco que ha pasado con las pibas muy jóvenes, que el brillo es como parte de ellas¹³.

La incorporación multitudinaria al feminismo de las generaciones más jóvenes —con sus singulares formas de participación (la utilización del *glitter* en sus rostros, los bailes durante las marchas)— ha sido señalada como una de las marcas significativas de esa “marea verde” que defendió

13. Entrevista personal a integrantes de *Dibujantxs*. Fecha: 25/09/2018.

la legalización del aborto en las calles durante el 2018 (Peker, 2018). Lo que se visibilizó en ese momento, entendemos, fue una trama intergeneracional en la que articularon feministas de edades diferentes y con trayectorias diversas dentro del movimiento.

La policromía inundada por la Marea Verde

La convocatoria a crear imágenes en el fragor de la lucha por el aborto legal en Mendoza tuvo una sola directriz: reducir la paleta a verde, blanco y negro, replicando la fórmula que la Línea Peluda había materializado en Buenos Aires. Se construyó entonces un cromatismo compartido y consensuado que se vio enriquecido por las distintas poéticas personales de cada ilustradora. Consultada sobre el lugar de lo visual en esta lucha, Antonella, diseñadora de la *Campaña por el Derecho al Aborto en Mendoza*, reflexiona:

Es sabido que en esta lucha las imágenes tuvieron un papel súper importante. No solo tomaron la calle, sino también las redes. Con mensajes contundentes y claros. Con líneas y plenos negros y verdes. Crearon un código visual que no remonta a otra cosa que no sea esta lucha. Usaron formas y colores que son accesibles. Y todo eso deja una sensación muy fuerte ahí, que habla de identidad. Es que cada una tiene su estilo propio. Hay algo que las une, además de ser la lucha, son esos códigos visuales y de producción¹⁴.

Los dibujos resultantes de estas experiencias arrojaron un abanico de producciones que dan cuenta del amplio repertorio de imágenes que persisten históricamente junto con nuevas iconografías creadas a partir de la experiencia colectiva de esta lucha. Es nuestra intención hacer un recorrido por algunas de las diferentes propuestas visuales que se pusieron en circulación analizando qué significaciones se ponen de manifiesto en los diversos elementos representados.

14. Entrevista personal, marzo de 2019.

Ya habíamos señalado la persistencia en el tiempo de la representación de ciertos elementos visuales —como las perchas, las agujas de tejer, el perejil, la ruda, y posteriormente las pastillas abortivas— que componen un repertorio de imágenes “clásicas” que denuncian la violencia del aborto clandestino. En las tres experiencias de creación colectiva que posibilitaron los “Dibujazos” encontramos algunas de estas iconografías “clásicas”, pero aquí ya no aparecen solas en la composición, sino que son empuñadas por manos que las levantan como bandera de lucha. Incluso la palabra “Misoprostol”, popularizada gracias al movimiento socorrista, forma parte de las composiciones producidas en estos encuentros. “Más miso menos misa”, reclaman algunos de los dibujos que se trazaron en esos días.

Consideramos que las propuestas visuales novedosas que se dibujan son construidas al calor de la lucha colectiva por la legalización del aborto y al nutrirse de ella conforman repertorios visuales que representan los sentidos en juego: ideas de unión, hermandad, solidaridad entre mujeres y personas con capacidad de gestar. En esa dirección identificamos la presencia de una gran cantidad de imágenes de abrazos, manos entrelazadas, tendidas a la otra; escenas grupales de luchas conjuntas. La autorrepresentación en el propio momento histórico. Las frases que acompañan esas ilustraciones apuntan a lo marcado: “Reverdecer hermanadas”, “Florecer juntas”, “Nos tenemos”, “No estás sola”.

Otros elementos que son parte del universo simbólico del feminismo subsisten y se hacen presentes en las producciones: brujas, calderos, escobas, sombreros, pociones mágicas y el aquelarre como metáforas de las construcciones de sentidos que se dieron en el encuentro con las otras.

También encuentra lugar en los “Dibujazos” una incisiva interpelación estética y política a la cultura visual clerical propia de una provincia conservadora. En ese sentido aparecen rupturas de símbolos religiosos, mujeres desatándose de los rosarios que las amarran, iglesias ardiendo al calor

del fuego verde, hasta la cabeza de un cura pateada como una pelota con la consigna de "Aborto tu moral".

El pañuelo verde convertido en ícono es el objeto que más se repite en los dibujos. Desde el 2005, cuando se lanza la *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto*, comienza a circular el pañuelo verde triangular y se convierte, poco a poco, en un símbolo de la lucha del movimiento de mujeres y el feminismo por la ley de IVE. En los dibujos producidos al calor de la marea verde vemos que se produce un desplazamiento de símbolo de lucha en sí mismo a objeto representado; de ícono de la cultura visual feminista a múltiples reinterpretaciones de sí mismo: flameando al aire, atado a la cara, en la muñeca, entrelazado con otro pañuelo, como caldero de bruja, ropa, enredadera, puente o útero. Llama la atención la creación numerosa de ilustraciones donde los pañuelos se juntan entre sí; estamos frente a la representación del "Pañuelazo". Realidad y figuración confluyen, las nuevas formas de lucha encuentran su reflejo en los dibujos. Se interpelan y disputan los sentidos: de la decisión individual, personalísima, al encuentro grupal, al abrazo con las otras/es, al orgullo abortero; la decisión y la autonomía del propio cuerpo al cuerpo colectivizado simbolizado en el "Pañuelazo".

Como explica J. Antivilo Peña (2015), el cuerpo es político y, como herramienta y medio, abre la posibilidad de transgredir el discurso hegemónico-patriarcal: "Para las artistas visuales feministas que trabajan desde el cuerpo propio, a su vez, su cuerpo es el de todas las mujeres, lo que hace de esta subversión tener un alcance en el cuerpo social. Las prácticas del arte feminista latinoamericano (...) se presentan a partir de un cuerpo que encarna lo individual pero eminentemente lo hace social" (p. 44).

Convertidas en brujas aborteras identificamos también algunas representaciones de personajes históricos, artísticos o televisivos, que dejan entrever también la convergencia generacional en la lucha: Mafalda, la Venus de Milo o Eleven de *Strangers Things* aparecen como protagonistas

de este momento histórico con su pañuelo exigiendo aborto legal. Incluso se representa a mujeres embarazadas disputando a lógicas e iconografías patriarcales y clericales la maternidad desde el deseo y no desde el mandato. Cada cuerpo representado, conocido o anónimo, luce con una actitud desafiante en su postura. Estamos frente a cuerpos rebeldes, orgullosos y enojados; los brazos en alto, posiciones guerreras, empoderadas, desafiantes; mujeres y disidencias luchando, gritando, exigiendo. Los cuerpos, algunos desnudos, otros no, son cuerpos recuperados, reapropiados en la autorrepresentación, ya no como modelos pasivos a la mirada androcentrista del imaginario patriarcal, sino activos desde sus poses, sus formas y rasgos disidentes, no hegemónicos.



Tópicos, personajes y paleta verde, blanco y negro en ilustraciones e intervenciones realizadas en los Dibujazos. Mendoza, 2018.

Fuente: facebook.com/dibujantxfeministas



Tópicos, personajes y paleta verde, blanco y negro en ilustraciones e intervenciones realizadas en los Dibujazos. Mendoza, 2018.

Fuente: facebook.com/dibujantxfeministas



Tópicos, personajes y paleta verde, blanco y negro en ilustraciones e intervenciones realizadas en los Dibujazos. Mendoza, 2018.

Fuente: facebook.com/dibujantxsfeministas

En las imágenes creadas por *Dibujantxs* observamos que la autorrepresentación aparece como una política de la visualidad (Antivilo Peña, 2015); no obstante, en este caso fue no tanto individual, sino más bien colectiva. La idea e imágenes del “Pañuelazo” operaron como metáfora del cuerpo individual imbricado en el cuerpo social feminista que encarnó esta lucha.

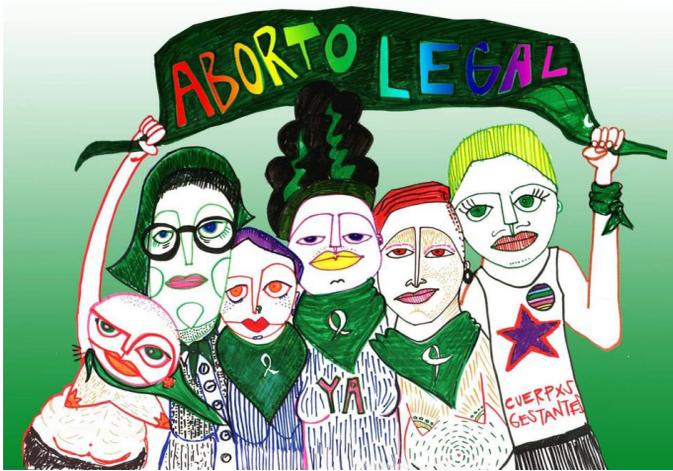


Ilustración intervenida realizada en el marco de los Dibujazos, Mendoza, 2018. Fuente: facebook.com/dibujantxsfeministas



Ilustración colaborativa realizada por Dibujantxs Feministas en el Dibujazo del 28 de septiembre de 2018. Fuente: facebook.com/dibujantxsfeministas

Otra marca que encontramos en el recorrido realizado por las propuestas visuales del grupo es la repetición de algunas iconografías, tensionando también la idea de originalidad propia de las artes visuales androcéntricas como expresión única del genio creador. En esta dirección, compartimos la reflexión de Francesca Gargallo (2017) sobre el uso político de la repetición:

¿De qué sirve ser originales si lo que se pretende es construir nuevos consensos? (...) Lo que se denomina originalidad es un pequeño cambio, un agregado, un toque personal sobre una inmutable concepción del funcionamiento social. La reiteración feminista, por el contrario, molesta ese funcionamiento porque lo cuestiona, es estridente con sus supuestos (...). Insisto en las olas feministas que recaen en la playa del patriarcado, cada una de manera diferente a la anterior, pero reiterativamente. La reiteración es una estrategia indispensable ante los oídos sordos (párr. 35-41).

Palabras finales

En la lucha por la interrupción voluntaria del embarazo que ganó la agenda pública en Argentina durante 2018 la argumentación —en distintos ámbitos y espacios— fue crucial para lograr el mayor consenso posible. Los sentidos en disputa se diversificaron y, en esa contienda, la intervención en la cultura visual por parte del movimiento de mujeres y feminista fue una marca distintiva de la lucha. Como señalamos, las estrategias comunicacionales desplegadas por el activismo feminista —desde los medios masivos hasta las redes sociales, desde pantallas digitales hasta impresos de todo tipo— ocuparon un rol protagónico para el proceso de “despenalización social” del aborto que se fue consolidando en la sociedad argentina.

En Mendoza, las producciones de Dibujantxs Feministas por el Aborto Legal reclamaron y resignificaron imágenes hegemónicas a través de una estrategia de producción colectiva de subversión de sentidos a partir de una política estética feminista. Sus piezas intervinieron con iconografías rebel-

des la cultura visual, tanto en el espacio público como en el virtual, y en los innumerables ámbitos privados en que circularon luego esas imágenes.

Los (nuevos) sentidos que se fueron desplegando en relación con las autonomías de los cuerpos en el contexto de la lucha por el aborto durante 2018 se vislumbran en diversas imágenes creadas por este grupo. La idea de la lucha conjunta, de la práctica del aborto ya no en soledad sino con otrxs, del pañuelo como registro de complicidad sorora, tomó forma y cromatismo en las narrativas visuales propuestas. Por sus características, entendemos que es posible pensar estas producciones en términos de lo que Nelly Richard (2011) ha caracterizado como un arte “político-crítico” en tanto dichas imágenes y prácticas desafían las tramas de poder y dominancia ideológico-sociales y culturales, generando alternativas de sentido en las brechas e intervalos del sistema hegemónico.

La marea feminista, verde y hermanada, agitó las aguas y con ella sacudió también la cultura visual dominante. En un contexto de proliferación incesante de imágenes, la producción de Dibujantxs vino a aportar sentidos otros en relación con el tema, como un socavón en esa arena del patriarcado que la ola arrastró.

Bibliografía

ALCARAZ, María Florencia (2019). *¡Que sea ley! La lucha de los feminismos por el aborto legal*. Buenos Aires: Marea.

----- (2018). Intrusas en la tele. El rating es feminista. *Revista Anfibia*. Recuperado en junio de 2020 de: revistaanfibia.com/ensayo/el-rating-es-feminista/

ANZORENA, Claudia (2017). Retazos de anécdotas: pensando nuestras acciones, construyendo nuestra(s) historia(s). *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación*, vol. 2 (2017), pp. 1-23. FFyL, UNCUYO.

ANTIVILO PEÑA, Julia (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Colombia: Ediciones Desde Abajo

BARTRA, ELI (1994). *Mujer, ideología, arte*. España: Icaria.

DUSSEL, Inés y GUTIERREZ, Daniela (2006) (comps.). *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial: OSDE.

GAGO, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

GARGALLO CELENTANI, Francesca (2010). Literatura de ficción y no ficción. Las voces de las mujeres. Documento digital. Recuperado en marzo de 2019 de francescagargallo.wordpress.com/2017/09/10/literatura-de-ficcion-y-no-ficcion-las-vozes-de-las-mujeres/

GIL, Ana Soledad y ENCINAS, Natalia (2018). Disputas de sentido por el derecho a decidir: el tratamiento del aborto en la prensa de Mendoza, Argentina. *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*, Vol. V, N° 9, pp.397-420. FCPyS. UNCUYO. Mendoza

GUASCH, Ana María (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, n°1, pp. 9-16

GUTIÉRREZ, M. Alicia (2018). Feminismos en acción: el debate de la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. *Sociales en Debate*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Argentina, n° 14. Recuperado en junio de 2020 de: publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3340

LAUDANO, Claudia (2018). Aborto y redes. El debate por #AbortoLegal. *Sociales en Debate*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Argentina, n° 14. Recuperado en mayo de 2020 de: publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3350

----- (2008). El aborto en los medios. Fragmentos de una historia en construcción". En S. Chaher (Coord.), *El aborto en la prensa gráfica argentina. Monitoreo de 10 casos*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones.

LAUDANO, Claudia y CHAHER, Sandra (2010). Cobertura mediática de derechos sexuales y reproductivos: un discurso en transformación. En S. Santoro y S. Chaher (Comps.), *Las palabras tienen sexo II*. Buenos Aires: Artemisa.

LONGONI, Ana (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Errata Revista de artes visuales*, n°0, pp.16-35. Bogotá, Colombia. Recuperado en mayo de 2020 de: revistaerrata.gov.co/edicion/errata0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico

PEKER, Luciana (14 de junio de 2018). La revolución de las hijas brilla por derecho propio. *Página 12*. Consultado en junio de 2020 en: www.pagina12.com.ar/121553-la-revolucion-de-las-hijas-brilla-por-derecho-propio

POLLOCK, Griselda (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

RICHARD, NELLY (2011). Lo político en el arte. Arte, política e instituciones. Emisférica, ARCIS University, Santiago de Chile. Documento digital. Recuperado en marzo de 2019 de: hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard

----- (2003). Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

SANTARELLI, Natalia y ANZORENA, Claudia (2017). Los socorrismos y las disputas de sentidos sobre el aborto voluntario. Consideraciones teóricas desde una perspectiva del feminismo crítico. *Descentrada*, 1(1), e008, pp. 1-14. Recuperado en mayo de 2020 de www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe008

VACAREZZA, NAYLA (2017). Nos mueve el deseo: producciones visuales sobre el aborto libres de victimismo. *Clítoris, relatos gráficos para feministas*. Buenos Aires: Hotel de las ideas.



CAPÍTULO 6

Intervenir el espacio público, comunicar los feminismos. Sobre las apropiaciones de la serie *El cuento de la criada*

Eva Rodríguez Agüero

Desde 2015 a esta parte —momento en que irrumpe en la Argentina el primer grito de Ni Una Menos— las calles fueron escenario del resurgir de un movimiento que retornaba más vigoroso y amplio, pues las mujeres —su sujeto político— comenzaban a pensarse a sí mismas desbordando esa categoría, ensanchando sus límites e incorporando a otras identidades como lesbianas, travestis y trans. Y junto con las históricas banderas del movimiento feminista —con profundas raíces en Argentina¹— se alzaron además de las de la disidencia sexual, las de la interseccionalidad entre género, clase y etnia. Se instaló, de este modo, la posibilidad de sentipensarse huelguistas, plurinacionales, villeras, populares, marrones, negras, gordxs, no binarixs y de Abya Yala.

1. Desde las sufragistas de principio del siglo XX, pasando por el reverdecer de los tempranos años 70 y la fuerza movimientista de los Encuentros Nacionales de Mujeres (ENM) en los primeros años de la democracia, Argentina alberga una larga y nutrida historia de los feminismos, inscriptos en la trama de los movimientos emancipatorios latinoamericanos.

En los últimos años, además de las transformaciones en cuanto a los modos de autoperibirse y el ímpetu por recuperar presencia en el espacio público, el activismo feminista operó intervenciones en dos terrenos diferenciados: las calles y las redes sociales, devenidas espacios de incidencia política fundamental en las sociedades mediatizadas (Laudano, 2018; Hjarvard, 2016; Reguillo, 2017).

Desde el punto de vista simbólico —dimensión de la que aquí me ocuparé—, el interjuego entre ambos espacios se plasmó en dos escenarios —paralelos y diferenciados— donde dirimir la disputa por las significaciones atribuidas a las inscripciones sexo-genéricas, así como en dos tipos de estrategias políticas y comunicacionales particulares. Por un lado: multitudinarias manifestaciones que albergaron y albergan formas inéditas de “poner el cuerpo” en protestas, acciones y performances callejeras (Butler, 2017 [2015]). Por el otro: el despliegue de una afilada artillería comunicacional, que se vale de las plataformas digitales como instrumentos privilegiados para denunciar la violencia, el sexismo, o demandar por la ampliación de derechos, produciendo nuevas gramáticas y estéticas desde una posición feminista, transfeminista, anticapitalista, anticolonial y con una fuerte denuncia de los procesos de racialización de los cuerpos de mujeres y disidencias sexuales (Arruza, Fraser y Bhattacharya, 2019).

Desde un punto de vista teórico y metodológico que se sitúa en la crítica cultural feminista (Richard, 2009), indagaré aquí sobre las modulaciones entre uno y otro espacios, tal como se materializaron en el proceso de apropiación y reinterpretación —por parte de grupos feministas— de la simbología de la serie *El cuento de la criada*², en el marco de la discusión en el Senado argentino de la Ley Interrupción Voluntaria del Embarazo (de ahora en más IVE), durante 2018. Esto implica pensar en esas apropiacio-

2. La serie se estrenó en 2017. Producida por Hulu y protagonizada por Elisabeth Moss, fue un suceso a nivel mundial y arrasó en la entrega de los premios Emmy de ese año.

nes: acciones artísticas callejeras registradas fílmica y fotográficamente; intervenciones en Twitter, memes y piezas gráficas; todas viralizadas a través de plataformas mediáticas en tanto herramientas capaces de desmontar representaciones conservadoras sobre las mujeres y disidencias, en el marco de las políticas de significado que conforman dichos procesos de emancipación (Richard, 2009). Del mismo modo, implica pensarlas de manera situada (Haraway, 1993). Es decir, en la intersección de unas coordenadas espacio-temporales determinadas.

A propósito de estas intervenciones podríamos decir que se trata de estrategias diversas, dispersas y también descentralizadas —es cierto— a partir de las cuales quienes militaron la aprobación de este proyecto buscaron instalar un tema central para la agenda feminista, como lo es el derecho a la autonomía sobre el propio cuerpo y el “derecho a decidir”, según la consigna con más pregnancia en dicho contexto.

Me propongo un abordaje que indague en los sentidos que ponen a circular estas intervenciones-interacciones tomando como punto de partida la comprensión de la producción cultural como un campo de batalla en el que se trenzan y negocian los sentidos (Martín Barbero, 1987; Alabarces, 2008).

Me sitúo en un análisis feminista, cultural y comunicacional que indaga en las políticas de resistencia a las formaciones hegemónicas, que irrumpen de la mano de grupos sociales subalternos con el objeto de incorporar nuevas formas de decir, que se orientan a desarticular los parámetros de comunicabilidad dominantes en un momento determinado.

En el caso particular de este trabajo y por las características de fidelidad que suscitó *El cuento de la criada* —habida cuenta de su carácter de “serie de culto”— se indaga en el proceso de recepción/apropiación por parte de un público en particular, constituido por mujeres y disidencias con cierta adhesión al ideario feminista, lo cual requiere de un análisis que atienda a esa

especificidad y que entrecruce esas prácticas de recepción/apropiación con los horizontes interpretativos propios de ese contexto particular. En este sentido, y en relación con el contexto en que estas tuvieron lugar cabe señalar que las intervenciones feministas que buscaron impulsar la sanción de la IVE se dieron durante el último tramo del gobierno del expresidente Mauricio Macri, período que coincidió con el avance de las derechas a nivel continental. Y que el tratamiento de dicho proyecto impulsado por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito³ concitó la atención social, ganando espacio en las pantallas, las mesas familiares y los debates académicos⁴. Parte de la pregnancia que logró el tema estuvo directamente ligada a las múltiples acciones desarrolladas por las activistas que, con el fin de visibilizar las posturas y argumentos en favor de la IVE, incluyeron multitudinarias marchas, concentraciones y acampes⁵.

Es en ese contexto donde me interesa situarme para interrogar sobre ¿qué lecturas (en sentido amplio) habilitó y/o actualizó el relato distópico de *El cuento de la criada*? ¿Qué nuevos sentidos se tejieron en esos procesos de recepción-apropiación-reinterpretación feminista? Y, ¿cómo se construyó la asociación semántica entre el accionar de los grupos anti-derechos en la Argentina, con los avasallamientos perpetrados sobre los derechos de las mujeres y disidencias relatados en la serie analizada?

3. La Campaña es una amplia alianza federal, que articula y recupera parte de la historia de las luchas desarrolladas en Argentina, en pos del derecho al aborto legal, seguro y gratuito. Tiene sus orígenes en el XVIII ENM realizado en Rosario, en el año 2003, y en el XIX ENM, desarrollado en Mendoza en el 2004. Está impulsada por grupos feministas y del movimiento de mujeres y cuenta en la actualidad con 305 grupos (Fuente: www.abortolegal.com.ar/).

4. El proyecto logró la aprobación de la Cámara de Senadorxs de la Nación Argentina, pero no la de Diputadxs. No obstante, desde los feminismos se evaluó que el objetivo de visibilización y adhesión por gran parte de nuestra sociedad de una demanda histórica para los feminismos, se logró.

5. Modo en que se llamó popularmente al despliegue de carpas, mantas y bolsas de dormir que organizaron las militantes feministas para pernoctar durante la vigilia, en vísperas del tratamiento del proyecto de ley de IVE.

Postales de un futuro distópico

La serie *El cuento de la criada* está basada en el libro de la escritora Margaret Atwood⁶ y describe un futuro que se percibe cercano, en el cual un gobierno teocrático y de facto irrumpe en Estados Unidos aprovechándose de la coartada del terrorismo islamista para llegar al poder. Gilead, tal es el nombre de la nueva república, es un régimen totalitario construido sobre el fundamentalismo puritano, en el cual las libertades civiles se han eliminado y —puesto que como producto de la contaminación una ola de infertilidad ha azotado a gran parte de la población femenina— aquellas que aún la conservan son convertidas en esclavas sexuales de las clases gobernantes, con la excusa de garantizar la continuidad de la especie. Se las llama Criadas, y luego de ser violadas por los miembros superiores del gobierno, son obligadas a cargar con el embarazo hasta el nacimiento del bebé, para luego entregar a sus hijxs y ser enviadas a otro hogar. En la serie y en el libro las criadas visten de rojo y llevan cofias blancas para cubrir su rostro. Adoptan el nombre de sus amos y tienen prohibido trabajar, leer, escribir o tener dinero propio⁷.

6. La autora es canadiense y ha sido candidata al Nobel de Literatura. *El cuento de la criada* (1985) es su novela más popular; lleva publicado medio centenar de títulos traducidos a cuarenta idiomas.

7. La protagonista es Defred (u Offred, en inglés), nombre que se le impone en lugar del suyo a June para borrar su identidad e indicar a quién pertenece ahora. Antes de eso, Defred era editora y estaba casada con Luke, un afroamericano con quien concibe a Hannah. Defred es atrapada cuando intenta cruzar hacia Canadá y separada de su pequeña hija y de su esposo para ser asignada a una familia de poder, la del comandante Fred Waterford. En ese contexto es violada por su amo sistemáticamente en una ceremonia ritual privada. Cada dos años, las Criadas cambian de casa. Las que se rebelan son mutiladas. Si después de tres casas no han producido ningún hijo/a, son ejecutadas o enviadas a las “Colonias”, a limpiar residuos radiactivos. El Estado dispone del destino de todas las mujeres en Gilead. Pero estas se dividen en clases. En la estética de la serie, las Criadas visten de rojo y blanco. Las Marthas, quienes se encargan de labores domésticas, visten de verde oscuro. Las Esposas de los líderes —confinadas también en sus casas— visten de azul y las mujeres de clase media —responsables de las labores domésticas— se visten a rayas.

Por otra parte, si atendemos al contexto de producción del libro, veremos que las analogías trazadas por las apropiaciones locales no resultan arbitrarias. El libro fue escrito en 1985, momento en el que Estados Unidos atravesaba la Guerra Fría, y en el que el entonces presidente Ronald Reagan empezaba una cruzada para restaurar los “valores de la familia” y contra los feminismos. Atwood relata que por aquellos años empezó a guardar recortes de periódicos que luego serían la materia prima para escribir su distopía⁸, por ejemplo noticias en las que las autoridades se mostraban alarmadas por la disminución de los nacimientos y otras sobre la obstaculización para la obtención de píldoras anticonceptivas o el acceso al aborto. La canadiense cuenta —además— que fue en esa época cuando comenzaron a revelarse las atrocidades que habían tenido lugar bajo las dictaduras latinoamericanas y que una de sus inspiraciones fue también el caso de la apropiación de niñas, en Argentina⁹, durante la última dictadura cívico-militar.

Más de 30 años después, el estreno de la serie inspirada en el libro parece ser también el emergente de un “clima de época”, con características similares al de su publicación. La serie, que a la fecha cuenta con tres temporadas, 2017, 2018 y 2019, tiene como telón de fondo —tal como señalábamos recién— un nuevo avance conservador a lo largo del continente, con la instauración por vía democrática de gobiernos de derecha, en alianza con grupos religiosos.

Se trata de Donald Trump llegando a la Casa Blanca, pero también de La Marcha de las Mujeres, en la que cientos de ellas se dirigieron a Washington DC para protestar contra el historial machista del presidente y su

8. También toma como base la novela 1984, de George Orwell, y varias situaciones políticas que ocurrieron durante finales de los 70 y principios de los 80, como la revolución iraní de 1979. De esta, específicamente, toma el concepto de una república teocrática.

9. Fuente: tn.com.ar/show/basicas/la-autora-de-handmaids-tale-confirmo-que-la-dictadura-argentina-fue-una-de-sus-influencias_846914/

vice, un cristiano evangélico, abiertamente opositor a los derechos de las mujeres. Esta marcha logró reunir a casi cuatro millones de personas y reavivó el espíritu cívico entre las mujeres. En los últimos años, el avance de gobiernos de derecha que llegan al poder a través de las urnas, se dio también en Costa Rica, Brasil, Chile y Argentina.

Es decir que el lanzamiento de la serie —al igual que el del libro— se materializa en el contexto un escenario de ofensiva directa contra los derechos de las mujeres y disidencias. Se trata de un momento en el que, además, en algunos países comienzan a instalarse prácticas como la subrogación de vientres, en tanto que recurso “tercerizado” para lograr la maternidad y donde los cuerpos de quienes tienen capacidad de gestar devienen mercancía.

Si se toma como referencia esta coyuntura no se considera una casualidad el momento del lanzamiento de la serie y mucho menos su acogida, que —si bien puede considerarse “de culto”— interpela fuertemente al activismo feminista al perfilarse como parábola oscura sobre una serie de amenazas que se perciben cercanas¹⁰.

Así, la serie *El cuento de la criada*, ya desde su primera temporada —y pese a que su distribución no se caracterizó por ser masiva¹¹— devino en una suerte de contraseña feminista, guiño y referencia inevitable en ciertos círculos. Incluso, como efecto rebote de esa fluida recepción, en 2018 el libro de Atwood resultó segundo en el ranking de los más vendidos dentro del género ficción en Argentina.

10. Esto pese al progreso en el campo de los derechos humanos registrado entre la segunda mitad del siglo XX y la actualidad.

11. En Argentina, en un primer momento, la serie no se distribuyó a través de las plataformas más populares, como Netflix, pero puede verse por Paramount Channel, la plataforma Flow, o bien descargarse.

Así en las calles como en las redes

En contra del sentido común instituido que indicaría que el consumo de productos mediáticos importa una recepción lineal o pasiva de dichos contenidos, considero que las apropiaciones locales de *El cuento de la criada* constituyen procesos complejos y nada homogéneos, que involucran modos productivos de recepción/apropiación de los cuales buscaré dar cuenta a continuación.

La potente simbología de las Criadas, los rituales bíblicos de violación o las torturas ejecutadas por la Tía Lidya —suerte de matrona a cargo de las Criadas— no tardaron en “hacer sentido” entre las feministas argentinas que por esos meses irrumpían en el espacio público en pos de ganar el consenso social en relación con la IVE.

Se trató de un momento en que el tema de la autonomía sobre el propio cuerpo se constituyó en un verdadero nudo gordiano¹² sobre el cual giraron los discursos tanto en defensa como en rechazo de la IVE. Así, las citas a esta historia se volvieron recurrentes y fueron aludidas desde diversos discursos políticos, militantes y artistas.

Por esos meses, en el barrio porteño de Palermo apareció un afiche mural (o pegatina, tal como se denomina a esta variante del arte urbano) amalgamando en una las figuras de Tía Lydia —esta cruel instructora que tortura a las criadas— y Gabriela Michetti¹³, en ese momento vicepresidenta de la Nación y presidenta de la Cámara de Senadores/as. La inter-

12. La expresión “nudo gordiano” procede de una leyenda griega según la cual los habitantes de Frigia necesitaban elegir rey. El que cumplió las condiciones fue Gordias, un labrador. Cuando lo eligieron monarca ofreció al templo de Zeus su carro, atando la lanza y el yugo con un nudo cuyos cabos se escondían en el interior, tan complicado que nadie podía desatarlo. Según se dijo entonces, aquel que lo consiguiera conquistaría toda Asia.

13. Gabriela Michetti fue vicepresidenta de Argentina entre diciembre de 2015 y diciembre de 2019. Perteneció a la alianza conservadora PRO.

vención aludía a los dichos vertidos por esta última en el diario La Nación¹⁴. Allí, la entonces mandataria se había mostrado partidaria de no admitir abortos ni siquiera en casos de violación, lo cual se halla contemplado en el artículo 86 del Código Penal argentino¹⁵. “Lo podés dar en adopción, ver qué te pasa en el embarazo, trabajar con psicólogo, no sé. (...) Hay personas que viven cosas muchísimo más dramáticas y no las pueden solucionar y se las tienen que bancar”, había señalado.

Así, el ingenio de las militantes buscó dar cuenta de las similitudes que identificaban a ambos personajes, ensamblando el cuerpo de la instructora de la ficción y la cara de la vicepresidenta para denunciar su intención de impedir que las mujeres ejerzan el derecho a abortar, incluso en los casos contemplados como no punibles.

14. lanacion.com.ar/politica/gabriela-michetti-no-tenia-intencion-de-militar-en-el-tema-del-aborto-lo-hice-para-equilibrar-los-tantos-nid2149097 publicada el 1 de julio de 2018.

15. En su artículo 86 contempla las siguientes excepciones respecto del aborto no punible: “El aborto practicado por un médico diplomado con el consentimiento de la mujer encinta no es punible: 1° Si se ha hecho con el fin de evitar un peligro para la vida o la salud de la madre y si este peligro no puede ser evitado por otros medios.

2° Si el embarazo proviene de una violación o de un atentado al pudor cometido sobre una mujer idiota o demente. En este caso, el consentimiento de su representante legal deberá ser requerido para el aborto”.



Pegatina en una pared de Palermo, Ciudad de Buenos Aires. Foto: Clarín.



Meme anónimo viralizado y publicado por Cosecha Roja.

Además de las denuncias en el espacio callejero estas declaraciones desataron también una serie de interacciones en formato de meme¹⁶ que se viralizaron rápidamente en redes.

A través de la técnica del fotomontaje, se apela nuevamente a superponer a la villana de la ficción canadiense y a la funcionaria argentina, a quien se ve intentando persuadir a la protagonista de la serie para que no aborte. En el meme, el recurso de la ironía apunta a desmontar la idea de que los cuerpos de las mujeres o personas gestantes pueden ser utilizados como meros envases para portar un embarazo no deseado.

Como señalábamos al principio, el tema de la autonomía del cuerpo se coloca en el centro de las disputas legales y simbólicas y, mientras que por un lado se materializa en las consignas de las pancartas callejeras, por el otro se transforma en *hashtags* como #MiCuerpoEsMío, #MiCuerpoMiDecisión, #AbortoLegalYa, #LaMaternidadSeráDeseadaONoSerá.

Un hecho nada anecdótico es que la reapropiación de la simbología de *El cuento de la criada* por las militantes de la IVE logró interpelar incluso a la propia Atwood¹⁷ —feminista declarada—, quien al tomar conocimiento de la enorme circulación de su libro, así como de la serie basada en él, decidió tomar contacto con referentas argentinas e intervenir directamente

16. Se denomina “meme” a una imagen, video o texto, por lo general distorsionado con fines caricaturescos, que se difunde principalmente a través de Internet (Fuente: Diccionario de la Real Academia Española: dle.rae.es/).

17. Estos dichos generaron que Atwood volviera a dirigirse más adelante a la mandataria, mediante un ensayo titulado “¿Un estado esclavista?”. “Fuerce partos si usted quiere, Argentina, pero por lo menos llame a lo forzado por lo que es. Es esclavitud: es reivindicar, poseer y controlar el cuerpo de otra persona, y sacar provecho de eso”, dice el escrito. El texto continúa: “Las mujeres en la Argentina están luchando por sus derechos y sus vidas”. Así, en lo que puede leerse con un decidido gesto de apoyo a quienes en el país impulsan la lucha por la despenalización del aborto, la escritora canadiense inicia un tuit que se viralizó en las redes sociales. “Si Irlanda pudo hacerlo, Argentina puede”.

en el debate. Mediante un tuit, en el que arrobó a la vicepresidenta y utilizó algunos de los hashtags de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto, señaló: @gabimichetti: "No aparte la mirada de las miles de muertes que hay cada año por abortos ilegales".



Tuit de Margaret Atwood.

En otro ida y vuelta entre la ficción distópica y la realidad argentina, la hipóbole de la amenaza fundamentalista que muestra *El cuento de la criada* fue aludida como argumentación en los discursos políticos de legisladorxs ligadx al movimiento feminista; tal es el caso de la entonces diputada Victoria Donda y de personajes del espectáculo y la cultura como la actriz Dolores Fonzi o la escritora Claudia Piñeiro.

Las citas a la serie no se agotaron en estas referencias sino que también tomaron cuerpo en algunas performances que, a partir de su registro fílmico, desencadenaron una posterior cadena semiótica de envíos virales. Estas imágenes fueron quizás —de todas las intervenciones— las que, gracias a su potencia visual, lograron mayor visibilidad en medios de comunicación y plataformas mediáticas.

En relación con las performances cabe destacar que estas formas de poner el cuerpo en el espacio público (como también fueron los escraches, con raíces en las movilizaciones de Derechos Humanos en Argentina) importan una reapropiación de estrategias que se hallan más bien ligadas a las artes visuales y escénicas. Se trata de nuevas prácticas políticas que pasan a convivir con prácticas más antiguas (Longoni y Bruzzone, 2008). De hecho, la utilización de la performance en escenarios políticos sociales sobre los cuales se desea intervenir es una práctica que comienza a cobrar vigor a nivel global en los últimos años (Taylor, 2017 y 2017; Sasson-Levy y Rapoport, 2003) y que en Argentina encuentra sus primeras experiencias en las multitudinarias marchas de los Encuentros Nacionales de Mujeres (Tarducci, 2017).

En estas intervenciones callejeras feministas el cuerpo se presenta como un soporte crítico y como un instrumento de manifestación política que transgrede las construcciones heteropatriarcales que disciplinan y fragmentan. Un cuerpo que lucha desde sus propias heridas (Miller, 2012). Un cuerpo que es denuncia y resistencia a la vez y que se apropia del espacio público (Vázquez y Vidal Yevenes, 2019).

Es importante señalar que las performances locales de las Criadas tienen su propia historia: se inicia en 2017 en países como Polonia y Valencia. También en Londres, cuando Donald Trump visitó esa ciudad. Allí, apelando al lenguaje del artivismo las mujeres protestaron contra el machismo del mandatario y su gobierno usando las características túnicas rojas y cofias blancas. Mientras que en Estados Unidos las túnicas carmín aparecieron en marzo de ese mismo año en el Capitolio para repudiar las leyes antiaborto. Estas intervenciones constituyeron las primeras apropiaciones feministas —colectivas y públicas— de *El cuento de la criada*.

En octubre de 2018 las Criadas también se dieron cita en Costa Rica, en el contexto de las elecciones de ese país. Allí, un grupo de mujeres atrapó la atención de los medios al concurrir a votar disfrazadas como criadas,

en protesta contra la amenaza fundamentalista que implicaba una de las fórmulas. Denunciaban haber perdido todos sus derechos como consecuencia de la instalación de un régimen religioso que las utiliza solo para fines reproductivos¹⁸.

En Argentina las Criadas aparecieron por primera vez frente al Congreso Nacional, en la Ciudad de Buenos Aires. La acción fue organizada por el grupo Periodistas Argentinas¹⁹ el martes 10 de julio de 2018, justo cuando el Senado comenzaba a debatir en comisiones la IVE.

La estrategia visual elegida para trazar la analogía fue potente. Al carmín de las túnicas sobre la ropa negra se sumó el característico verde de los pañuelos de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto, otorgándole un tono local a la intervención performática.

A las periodistas se sumaron grupos de abogadas, colectivos feministas y estudiantes de secundaria. Así, una treintena de mujeres irrumpió en la calle para robarse la atención de lxs transeúntes. El contraste vibrante de los colores verde y rojo las hacía visibles desde metros de distancia. No miraban a nadie. Sus rostros iban cubiertos por unas tocas blancas que apenas dejaban al descubierto parte de sus labios. Caminaban en línea hasta llegar a las puertas del Congreso, donde permanecieron 20 minutos en silencio. Allí, la periodista Miriam Lewin se puso al frente del grupo para leer a viva voz: "A quienes promueven la maternidad forzosa habría

18. Elaboraron un comunicado e intervinieron el ciberespacio con un tuitazo, bajo la consigna "¿Ya salieron a votar? Mis amigas y yo sí", imponiendo el HT #Ofme. Denunciaron: "Nos manifestamos a favor de un Estado laico, que celebre todas las libertades, porque todavía falta mucho trabajo para llegar a una verdadera igualdad. Votamos por nuestros derechos, votamos por nuestra seguridad, votamos por nuestra libertad. (...) La mayoría de las propuestas de los partidos hacia las mujeres están relacionadas a labores de cuidado y una aparente obligación a reproducirse".

19. En el colectivo convocante participan Magdalena Ruiz Guiñazú, María Laura Santillán, María O' Donnell, Florencia Etcheves, Marina Abiuso, Miriam Lewin, Ingrid Beck, Nancy Pazos, Claudia Acuña y Liliana López Foresi, entre otras.

que preguntarles: ¿a quién beneficia? A veces a un sector, a veces a otro. Nunca a nadie". Acto seguido, las mujeres rompieron la quietud y agitaron sus pañuelos verdes al grito de "aborto legal ya".

Los cuidados registros de la performance —que las mismas colectivas realizaron y viralizaron— amplificaron exponencialmente su repercusión y fueron parte de la estrategia comunicacional. Además, como parte de ella, en cada repetición de la acción se involucró a personalidades de la cultura y del periodismo para la lectura de las proclamas, con el fin de apuntar a una mayor repercusión mediática de la protesta. Ambas decisiones hacen pensar en la elaboración de estrategias comunicacionales por parte de los grupos de activistas.



"Criadas en el Congreso", organizada por Periodistas de Argentina, Ciudad de Buenos Aires.

La segunda performance realizada por este grupo tuvo lugar el 25 de julio de ese año, bajo una modalidad similar. Esquivando las vallas que rodeaban el edificio del Congreso y, en absoluto silencio, se colocaron en varias filas, delante de las rejas. Allí, la cantante Elena Roger —de reconocida trayectoria internacional— leyó una carta enviada por la autora de *El cuento de la criada*: "A los senadores y senadoras argentinas, a nadie le

gusta el aborto, incluso cuando es seguro y legal. (...). Pero a nadie le gusta tampoco mujeres sangrando hasta la muerte en un baño por un aborto ilegal. Las mujeres que no pueden tomar la decisión de tener o no bebés son esclavas porque el Estado les reclama como propiedad sus cuerpos y el derecho a dictar el uso al que estos deben someterse". Como la vez anterior, al cabo de la lectura enarbolaron el pañuelo verde y con este en alto, se retiraron del lugar.

La tercera intervención fue a propósito de la muerte de una mujer de 24 años en la provincia de Buenos Aires, como producto de un aborto clandestino realizado con perejil²⁰. Desde la agrupación Periodistas Argentinas se decidió convocar el 14 de agosto de ese mismo año para una nueva performance en el Congreso de la Nación.

La siguiente performance tuvo lugar en el marco del Paro Internacional de Mujeres, el 8M de 2019. En fila se pararon frente al Parlamento ante la mirada curiosa y atónita de transeúntes y automovilistas, y nuevamente la periodista Miriam Lewin leyó el escrito colectivo, pero esta vez con la particularidad de aludir a las declaraciones de Atwood, quien había mencionado que algunos hechos de la última dictadura militar argentina fueron inspiración para las partes más crudas de su libro. Se tejían así nexos entre las actuales violaciones a los derechos humanos de las mujeres y las vejaciones sufridas por las expresas de los centros clandestinos de detención. El texto señalaba:

Estamos acá para decirles a las senadoras y a los senadores que no apoyan el aborto clandestino que son responsables de muertes y torturas. Estamos acá para gritarle a este Parlamento, a este gobierno y a esta sociedad: no somos sus criadas. No estamos dispuestas a ser las protago-

20. Se trató de una mujer madre de dos hijos que murió como consecuencia de un aborto clandestino. Entró por la noche a un hospital del conurbano bonaerense y finalmente murió.

nistas de un cuento de terror. Nos merecemos vivir una vida sin violencia. Nos merecemos nuestras utopías. Sabemos cómo hacerlo porque somos las hijas de esas Madres que desafiaron el terror, porque somos las hermanas de esas mujeres que torturaron, violaron y obligaron a parir en campos de concentración y porque somos las nietas de esas Abuelas que siguen buscando las niñas y niños que robaron. Ellas nos enseñaron a no tenerles miedo. Tenemos en nuestros cuerpos la memoria de todas esas batallas ganadas a la impunidad (...).

Ese año el colectivo Las Criadas también llevó el grito de #AbortoLegalYa a la Feria Internacional del Libro, en Buenos Aires²¹. Así ataviadas recorrieron los stands y, en un claro guiño hacia el transfeminismo, encomendaron la lectura del documento a la activista trans Marlene Wayar: “Le hemos ganado al silencio. Estamos acá para celebrar que la cultura de humillación, la violencia y el miedo se cayó. Si nos mantenemos así, rebeldes y furiosas, será inevitable que sus leyes también nos respeten”²².

21. Fue en el marco de una actividad de la Asociación de Revistas Culturales e Independientes de Argentina (AReCIA) en el Stand Orgullo y Prejuicio.

22. Y continúa: “Aborto la sonrisa full time; la cara siempre maquillada; el amor eterno con un hombre que no me da amor ni amo. Aborto a los tipos que me dicen en la calle lo que quisieran hacer con mi cuerpo.

Aborto a los tipos que en la calle hacen lo que quieren con él. Aborto las políticas que me imponen la elección. Si mi cuerpo es territorio: aborto a cualquiera que decida por él. Me nazco”.



Marlene Wayar en la Feria Internacional del Libro.

Fuera de Buenos Aires, agrupaciones feministas de otras ciudades argentinas también organizaron este tipo de intervenciones. En agosto de 2018, a solo una semana de que el Senado se reuniera para debatir el proyecto de IVE, los colectivos Ni Una Menos, Mujeres Evita y Mala Junta de la ciudad de Rosario, junto con actrices y escritoras recorrieron la calle peatonal con la icónica indumentaria de las Criadas tras el objetivo de reclamar por las consignas de la Campaña por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito: #AbortoLegalYa y #QueSeaLey²³.

23. Aquí además tuvo lugar una serie de interacciones en Twitter, a partir de que la galería de fotos de la intervención fue vista por Ane Crabtree, vestuarista de la serie. La diseñadora retuiteó el posteo con un empoderador mensaje: Mensaje desde "El cuento de la criada" a las feministas rosarinas: "Resiste, hermana. Fuente: 6/8/2018 Rosario3.com - Mensaje desde "El cuento de la criada" a las feministas rosarinas: "Resiste, hermana". www.rosario3.com/amp/ocio/Mensaje-desde-El-cuento-de-la-criada-a-las-feministas-rosarinas-Resiste-hermana-20180802-0012.html 1/7

Un grupo de Criadas se hizo presente también en la provincia de Tucumán luego de que el gobierno local dilatará durante más de un mes la interrupción legal del embarazo (ILE) solicitada por una niña de 11 años, abusada por el novio de su abuela, obligándola a continuar con un embarazo forzado para luego practicarle una cesárea que incumplía con leyes nacionales y pactos internacionales vigentes. Mientras que, en la provincia de Mendoza, un grupo de integrantes del Sindicato Unido de Trabajadoras de La Educación (SUTE) también apeló a las tónicas para dar cuenta de los avances de la derecha sobre los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en la conservadora provincia.



Docentes marchan en la provincia de Mendoza. Foto: Gentileza Stella Tortolini.

Más allá de sus particularidades, estas performances se valen de la utilización de espacios físicos públicos —lugares donde históricamente se ha perpetrado la violencia contra los cuerpos de mujeres y disidencias— para resignificarlos y producir una acción directa de transformación de la

cotidianidad y una politización de dichas opresiones. A su vez, el registro —y su consiguiente amplificación por redes sociales— le otorga un plus de potencia a ese acto político (Millet, [1970] 2000).

En tanto que performances, son intervenciones eventuales basadas en una puesta en escena que coloca a la corporalidad como herramienta para generar extrañamiento y ruptura con lo habitual (Alcázar, 2015), importando una denuncia y una politización de esa denuncia colectiva. Busca incidir de manera directa en los debates públicos sobre los derechos y las vidas de las mujeres y disidencias. Estas performances se inscriben como espacio de incidencia feminista, como experiencia estética y como forma de comunicación alternativa a través de los cuerpos (Esquivel, 2017), produciendo un tipo de “conmoción que deviene en un desmantelamiento de las creencias (con las) que carga el cuerpo como receptáculo social de tabúes, prohibiciones y conflictos de género y etnia” (Miller, 2012: 35).

A modo de cierre

En línea y retomando la propuesta de la crítica cultural feminista —que se propone examinar los regímenes de producción de sentido y representación, tomando como faro la pregunta por el poder y el proyecto de transformación social en contextos específicos— se buscó dar cuenta de las estrategias de visibilización que, bajo diversas formas —acciones callejeras, hacktivistas, activistas e intervenciones discursivas en medios de comunicación—, recurrieron a la iconografía de *El cuento de la criada* para denunciar los intentos de los grupos fundamentalistas por controlar sus cuerpos, en el marco de las discusiones por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo.

Se considera que, en tanto que estrategias de autorrepresentación, se constituyeron en vehículo de inteligibilidad de dichas posiciones y fueron disparador para un rico proceso de recepción/apropiación que instaló en el espacio públi-

co problemáticas vinculadas al derecho a decidir sobre el propio cuerpo, así como la apremiante necesidad de contar con una ley que legalice el aborto.

En la búsqueda por visibilizar su agenda, los feminismos apelan a herramientas del campo de la comunicación, el ciberactivismo y el artivismo, desarrollando estrategias alternativas para poner en escena sus demandas a partir de lo que podríamos llamar, con Rancière (2005), “estéticas del disenso”, es decir, en permanente ruptura con lo hegemónico.

Filtrándose por los bordes de los umbrales de lo que es visible y audible para una sociedad, estas apropiaciones e intervenciones (eventuales, discontinuas, dispersas y disruptivas) encarnan modos de comunicación otros, que buscan inscribirse en las redes de sentido, allí donde se disputa el poder simbólico, con el fin de permear subjetividades, discursos, representaciones, identidades, reivindicar derechos y formas de ciudadanía opacadas por la hegemonía.

Toda una agenda de demandas históricas: la lucha por derribar el patriarcado, el derecho a decidir y la urgencia a poner fin a las violencias heterosexistas irrumpen con una fuerza inusitada en el espacio público —en dos terrenos diferenciados y que interactúan entre sí, como son el espacio virtual de las redes sociales y las calles— para proponer un “bajar y dar de nuevo” que no solo se limite a las formas en que se organizan las relaciones sexogenéricas, sino que avance sobre la construcción de nuevas representaciones, nuevas estéticas, simbologías y modos de utilizar el lenguaje. Y entre cuyas estrategias se hallan, incluso, alusiones al universo de referencias del mundo mediático, como es el caso de las experiencias aquí analizadas, en pos de lograr una mayor pregnancia de los discursos que se desea instalar públicamente.

El movimiento de mujeres y disidencias irrumpe así como un colectivo de sujetxs que se apropian de unos discursos/espacios/representaciones

que antes las/nos negaban, las/nos invisibilizaban y objetivaban. Con lo cual, la lucha es por conquistar derechos, pero también por liberar los códigos ideológicos incorporados en las representaciones dominantes para perforar la dimensión simbólica y habilitar el ingreso de una cultura emergente como es el feminismo. Y de este modo, desde lo personal y lo político, acceder al territorio donde se construyen las subjetividades, los sentidos, y expandirse hacia lo colectivo en pos de desnaturalizar las históricas asimetrías y violencias.

De lo que se trata es de poner el cuerpo, las voces y la comunicación al servicio de una revolución feminista.

Bibliografía

ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María Graciela (2008) (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

ALCÁZAR, Josefina (2001). *Mujeres y performance. El cuerpo como soporte*. México: CITRU.

ARRUZZA, Cinzia, FRASER, Nancy y BHATTACHARYA, Tithi (2019). *Feminismo para el 99%. Un manifiesto*. Buenos Aires: Rara Avis.

BARDET, Marie y LANG, Silvio, BORISONIK, Hernán (2020). "Hay que salir del régimen del arte", Sociedad futura. Disponible en: sociedadfutura.com.ar/2020/07/15/hay-que-salir-del-regimen-del-arte/?fbclid=IwAR0S-lNAR5k6_MB1oIUW9qslzAN-iX24ktGdrSdDXKIPg3ZiK-LxcAM0oAMo

BUTLER, Judith (2017) [2015]. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

ESQUIVEL, Karen (2017). Resituar el ciberfeminismo desde el cuerpo código. El performance como estrategia de comunicación alternativa. Revista Con X, N.º 3 e016 octubre 2017.

HARAWAY, Donna (1993). Saberes situados: el problema de la ciencia en el feminismo y el privilegio de una perspectiva parcial, en: CANGIANO y DU-BOIS (comps.) *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

HJARVARD, Stig (2016). Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social. Revista La Trama De La Comunicación. Disponible en: www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/issue/view/24

LAUDANO, Claudia (2018). Acerca de la apropiación feminista de TICs. En CHAHER, S. (Comp.), *Argentina: medios de comunicación y género ¿Hemos cumplido con la plataforma de acción de Beijing?* Buenos Aires: Asociación Civil Comunicación para la Igualdad, pp. 138-146.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (2008) (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones, comunicación cultura y hegemonía*. Barcelona: Gili.

MATA, María Cristina (1999). De la cultura masiva a la cultura mediática, *Revista Diálogos de la comunicación*, FELAFACS, Lima, pp. 80 a 91.

MILLER, J. (2012). *El cuerpo en el Teatro Sanitario de Operaciones*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

REGUILLO CRUZ, Rossana (2017). Fragmento publicado por la Revista Anfibia del libro Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio. México: Nuevos emprendimientos editoriales (NED). Disponible en: www.revistaanfibia.com/ensayo/reguillo/ (consultado el 3/07/2018).

RICHARD, Nelly (2009). "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", *Revista Debate feminista*, vol. 40, pp. 75-85. Disponible en: Metis Pro-

ductos Culturales SA de CV. Disponible en: www.jstor.org/stable/42625115
SASSON-LEVY, O. y RAPOPORT, T (2003). Body, Gender, and Knowledge in Protest Movements: The Israeli Case. *Gender & Society*, 17 (3), 379–403. Disponible en: doi.org/10.1177/0891243203017003006 (Consultado el 7 de mayo de 2020).

TARDUCCI, Mónica (2017). “Poner el cuerpo” en las calles: los enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti-derechos. *Revista Cad. Pagu*, no.50, Campinas, Brasil

TAYLOR, Diana (2017). “Hacia una definición de performance”. *Revista Performancelogía*. Disponible en: performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html (Consultado: 6 de mayo de 2020).

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

VAN DIJK, José (2016). El ecosistema de los medios conectivos: ¿atrapados, cercados, sin salida? En: *Cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VÁZQUEZ, Julieta y VIDAL YEVENES, Libertad (2019). Arte, cuerpo y denuncia: el uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva la yeguada latinoamericana. En *Revista Índice*, no.8 Quito jul./dic. 2019.

Artículos periodísticos

Ticas atrapan la atención al votar disfrazadas en protesta por “amenaza fundamentalista” (julio de 2019). *La Nación* (Costa Rica). www.nacion.com/el-pais/politica/ticas-atrapan-la-atencion-al-votar-disfrazadas-en/MAN-BURKEJNFWLDDSTGQVVG62DI/story/

Mensaje desde “El cuento de la criada” a las feministas rosarinas: “Resiste, hermana” (6 de agosto de 2018). *Rosario3* www.rosario3.com/ocio/Mensaje-desde-El-cuento-de-la-criada-a-las-feministas-rosarinas-Resiste-hermana-20180802-0012.html%2017

La autora de “The Handmaid’s Tale” confirmó que la dictadura argentina fue una de sus influencias. (21 de enero de 2018). *TN* tn.com.ar/show/basicas/la-autora-de-handmaids-tale-confirmo-que-la-dictadura-argentina-fue-una-de-sus-influencias_846914

Gabriela Michetti: “No tenía intención de militar en el tema del aborto; lo hice para equilibrar los tantos”. (1 de agosto de 2018) *La Nación* www.lanacion.com.ar/politica/gabriela-michetti-no-tenia-intencion-de-militar-en-el-tema-del-aborto-lo-hice-para-equilibrar-los-tantos-nid2149097

Otras fuentes

Web Diccionario de la Real Academia Española: dle.rae.es/

Web Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito www.abortolegal.com.ar



PARTE III

**CIBERACTIVISMO
Y FEMINISMOS**



CAPÍTULO 7

Maternidades en primera persona: una lectura feminista de las escrituras que circulan en plataformas digitales

Magalí Cingolani

Eva Rodríguez Agüero

Este trabajo se ocupa de analizar la presencia en plataformas digitales de relatos en primera persona que abordan experiencias vinculadas a la maternidad desde un punto de vista crítico en relación con los mandatos y expectativas que plantean los imaginarios sociosexuales dominantes. Para las mujeres, lesbianas, travestis y trans, Internet ha significado una potente herramienta para pensar y narrar el mundo desde una mirada propia. Algunas autoras que se inscriben en el ciberfeminismo (Velásquez Herrera, 2015; Zafra, 2008; Haraway, 1985) consideran que la posibilidad de socializar esas formas otras de narrar, de un modo descentrado respecto de la visión masculina, heterosexual, blanca y occidental —y sin mediación del saber profesional, de la academia o la industria editorial— no solo ha tenido consecuencias positivas para las mujeres y las identidades disidentes, sino que ha transformado las dinámicas de circulación y acceso a saberes y posicionamientos no hegemónicos. Partiendo del pun-

to de vista de la epistemología feminista, que concibe todo conocimiento como situado (Haraway, 1985), se recurre a una metodología basada en el análisis semántico de contenidos para abordar un corpus compuesto por el perfil de Facebook Mamá Mala (Argentina) y el blog *Las dos mamis, activismo virtual* (México).

Se toma como punto de partida la idea de que las redes sociales se han constituido en los últimos años en una especie de tribuna, a partir de la cual las mujeres —y otros grupos subalternos— han tomado la palabra, en pos de difundir ideas y prácticas contrahegemónicas que no hallaban lugar de enunciación en otros espacios (Velázquez, 2015; Manzanares, 2015; Reguillo, 2017). De un tiempo a esta parte, estas redes han comenzado a operar como una eficaz herramienta para la difusión de aquellos posicionamientos políticos que luchan contra el racismo, la opresión de clase o el homolesbotransodio.

Las activistas ciberfeministas detectaron tempranamente esta potencialidad y evolucionaron, desde los primeros ciberfeminismos artísticos al ciberfeminismo social que, según Boix (2007), tiene como objetivo difundir información, generar redes de activismo y solidaridad, coordinar iniciativas para mejorar de manera concreta la vida de las mujeres, además de servir de freno a las acciones de abuso de un patriarcado también globalizado.

Así, el uso extendido de las redes sociales abrió un mundo de posibilidades dentro de la web, convirtiéndose en una de las principales herramientas de activismo virtual.

Actualmente, fuera de la égida de influencia de las modas editoriales, de la homogeneización que proponen los medios hegemónicos o el circuito de revistas especializadas, es decir, fuera de toda institucionalidad normalizadora, algunas mujeres que transitan experiencias de maternidad utilizan las plataformas y redes sociales como vehículo para compartir

relatos en primera persona. Así, desde una mirada que busca descolonizar y despatriarcalizar estas vivencias, dichos relatos proponen comenzar a vivirlas, pensarlas y narrarlas fuera de lo que la psicoanalista Ana María Fernández (1994) llama los “mitos sociales de la maternidad”. Mitos bajo los cuales, en Occidente, se ha estructurado el deber ser en relación con esta poderosa experiencia.

Estos relatos —habida cuenta del valor político que adquieren las experiencias personales con su puesta en circulación en el espacio público— van a contrapelo de los conceptos normativos en torno a los roles de género, presentes en los discursos médico, legal, escolar, religioso y mediático (Scott, 1993).

Un rastillaje a contrapelo de la Red nos arroja interesantes hallazgos, pues se percibe la emergencia de no pocos sitios en los que se aborda el tema de la maternidad desde una mirada crítica en relación con los modelos dominantes. Es cierto que los relatos dominantes (tanto en publicaciones destinadas a las mujeres-madres, como en las interacciones personales en redes sociales) siguen siendo aquellos que se ajustan a los mandatos tradicionales pero, en paralelo, es claramente perceptible la presencia de este otro tipo de discursos que podríamos llamar emergentes¹ (Williams, 1980).

Algunos ejemplos son los blogs *Mujer, madre y argentina* (mujermadreargentina.com.ar/blog/); *Libertad condicional* (libertadcondicionalblog.wordpress.com/); *Soy la Zoila* (soylazoila.com) y *Club de Malas Madres* (clubde-malasmadres.com). Por su parte, sobre lesbomaternidades se cuentan:

1. Junto con Williams (1980) entendemos por emergentes a aquellas nuevas prácticas culturales, nuevos significados y valores, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Se trata de elementos que, eventualmente, pueden ser incorporados o destruidos por la cultura dominante, teniendo en cuenta que esta deja intersticios para que surjan elementos residuales o emergentes. En esta dirección, toda práctica cultural puede entenderse en relación con lo dominante.

Ella, los trillizos y yo (ellalostrillizosyyo.blogspot.com.ar/); *La suma de nosotras* (lasumadenosotras-aquaylotus.blogspot.com.ar/); *Mamás lesbianas y bebé* (mamaslesbianasybebe.com/); *Mamis por dos. Madres lesbianas* (mamispordos.blogspot.com.ar/); *Dos lesbianas, 9 meses y una nueva vida* (mamaymama.blogspot.com.ar/); *Dos mujeres, un niño, y lo que venga* (arrietaryfamara.blogspot.com.ar/) y *Una familia diferente, la mía*; (unafamiliadiferentelamia.blogspot.com.ar). También los perfiles de Facebook *Mamá sobre Ruedas* y *Mamá Mala*.

En este trabajo se ha optado por analizar dos de los anteriormente mencionados: el perfil de Facebook de Carolina Justo Von Lurzer y su personaje *Mamá Mala* y el blog *Las dos mamis*, activismo virtual (dosmamis.blogspot.com.ar/).

Vigilantes ante los riesgos políticos que implican los discursos celebratorios o acrílicos sobre las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) se parte del supuesto de que, en las redes, y en medio del tupido bosque que constituyen prácticas como el ciberacoso, la difusión de imágenes estereotípicas o los discursos antifeministas, las mujeres están haciendo oír sus voces rebeldes.

Por otra parte, resulta relevante destacar que no todas las mujeres se hallan en igualdad de condiciones para producir este tipo de narrativas. Es cierto que el acceso a la escritura y a Internet sigue siendo un privilegio en nuestros países del Sur. Es cierto que la brecha de género y de clase atraviesa también la estructura y el funcionamiento de los intercambios en las redes.

Aun a sabiendas de estos aspectos, consideramos que no es menos cierto que, de un tiempo a esta parte, Internet se ha transformado, para las mujeres de sectores medios que se comunican por redes sociales, en una potente punta de transgresión, capaz de resquebrajar las jerarquías

patriarcales que oscurecen las posibilidades de inscribir las historias y experiencias de las mujeres y el colectivo LGTTTBIQ² en la arena de los discursos públicos.

Por otro lado, es importante destacar que esa verdadera “cultura feminista” que tiene lugar en las redes no ha implicado una omisión o una disolución de los cuerpos, de las cuerpas, rebeldes. Pues desde muchas de estas plataformas se agita un activismo que no se desvanece en el ciberespacio, sino que, por el contrario, encuentra su correlato en las manifestaciones callejeras. De hecho, muchas de las narraciones en primera persona que por allí circulan giran en torno a experiencias ancladas al cuerpo. Tal es el caso de los relatos en clave antiheteropatriarcal de las experiencias de maternidad, “la reina de las experiencias”, al decir de Adrienne Rich (1996).

Cabe señalar que, si bien este trabajo claramente no es un estudio sobre la maternidad, al ser esta el objeto de las narraciones sobre las que se hace foco es importante señalar que la entendemos a partir de una mirada crítica que recurre a las teorizaciones realizadas desde los estudios de género y la teoría feminista. Si se tiene en cuenta que en nuestra cultura las concepciones, ideas y prácticas ligadas a la maternidad son comprendidas a partir de la construcción de un cierto sentido común que la entiende como un hecho estrictamente ligado a la naturaleza, que nada tiene de cultural y que por lo tanto es fijo e inmutable a las transformaciones sociales, gracias a los aportes de la teoría feminista sabemos que los sentidos que se le asignan socialmente forman parte de una serie de complejas construcciones simbólicas que se han ido forjando a lo largo de la historia, asociando a las mujeres con determinadas funciones y valoraciones, naturalizadas a partir de argumentos biologicistas.

2. Las siglas remiten a Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero, Travesti, Transexual, Intersex, Queer y además es un movimiento que se conformó por la lucha de los derechos de igualdad para estas comunidades sexuales disidentes.

La cultura occidental moderna ha planteado un modelo hegemónico de madre, construido sobre un imaginario que entiende la maternidad como una actividad de dedicación exclusiva y de realización personal para las mujeres, dejando de lado las particularidades y contextos específicos en que estas se insertan, así como su carácter de construcción social.

A partir de esta idea, Ana María Fernández (1994) sostiene que la maternidad es una función social que ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia, y cuya concepción se relaciona íntimamente con las condiciones materiales y el modelo de desarrollo (político y económico) presente en cada contexto. De hecho, desde nuestra perspectiva, la emergencia de nuevos relatos acerca de ella no puede explicarse como una transformación que se da en el campo de lo meramente discursivo, sino que más bien la emergencia discursiva de formas “otras” de experimentar y narrar la maternidad son el correlato de transformaciones profundas que atraviesan a nuestra sociedad y que encuentran su base material en la creciente visibilización de sexualidades disidentes, el surgimiento de nuevos imaginarios sociales en torno a estas y la conquista —gracias a la lucha de lxs activistas— de marcos legales más inclusivos y menos heteronormativos en relación con los roles de género y las familias.

La maternidad como experiencia

Adrienne Rich (1986) distingue entre la maternidad como institución y como experiencia. La maternidad como experiencia remite a la relación potencial de cualquier mujer con los poderes de la reproducción y con los hijxs. Mientras que la maternidad como institución implica que ese potencial y sus protagonistas, las mujeres, permanezcan bajo el control patriarcal. Al hablar de la maternidad como institución se hace referencia a los medios con los que el poder se mantiene y transfiere, así como a los entramados invisibles que garantizan que ese poder quede en determinadas manos (Rich, 1986).

Puesto que el cuerpo de las mujeres representa un gran valor para toda sociedad que pretenda perpetuarse y que solo ellas poseen un cuerpo que produce otro cuerpo, en pos de asegurar un control efectivo de la reproducción, los saberes científicos han buscado apropiarse de las capacidades sexuales y reproductivas de las mujeres, naturalizándolas como una obligación o condición biológica y trastocando el poder en subordinación (De Barbieri, 1993).

La patologización de la diferencia, la medicalización del embarazo y el parto, la violencia obstétrica y la asociación inmediata de las figuras de mujer y madre son algunos de los factores que permiten que esta apropiación se lleve a cabo. Esta apropiación suele implicar también para las mujeres la expropiación de sus relatos sobre estas experiencias, así como su colonización por parte de los saberes masculinos.

La maternidad como institución cuenta con una serie de medidas que permiten que se perpetúe, tales como las leyes que regulan los nacimientos y el aborto, la negativa a considerar las tareas domésticas como parte de la producción, la ausencia de atenciones sociales a las madres, el confinamiento solitario de la maternidad y la naturaleza simbólica de la paternidad, que da a los varones derechos y privilegios sobre lxs hijxs, frente a quienes asumen —en muchos casos— responsabilidades mínimas.

Por el contrario, la maternidad como experiencia, refiere a la serie de prácticas y vivencias diversas en torno al nacimiento, crianza y vínculo de las mujeres con sus hijxs, y que por lo tanto implican diferentes caminos en la construcción de las identidades de esas sujetos madres. Concebida así, se habilitan múltiples modos no excluyentes de ser madre: soltera, lesbiana, indígena, entre otros, o incluso asumir dicha función de manera colectiva. Es decir, distintas formas de adaptarse a situaciones sociales y económicas, de relacionarse con el propio cuerpo.

En los siguientes dos apartados nos abocaremos al análisis de casos, a partir de los cuales dos mujeres madres narran en la web sus experiencias en primera persona. Del universo de blogs y sitios localizados —y dada la necesidad de ajustarse a determinada extensión— seleccionamos como corpus a trabajar en este artículo un perfil de Facebook y un blog. Ambos pertenecen a mujeres de sectores medios, con acceso a la instrucción, y que —desde su particular visión— construyen narrativas sobre sus propias vivencias de maternidad, inscribiéndolas en el espacio público, vía la utilización de redes sociales.

En cuanto a la metodología utilizada, se tomaron los aportes de la etnografía virtual, definida por Hine (2004) como una herramienta que problematiza el uso de Internet y adapta las estrategias de la etnografía clásica al estudio de las interacciones en la red (etnografía online), tomando en cuenta, además, las realidades concretas y los contextos desde los cuales lxs usuarixs interactúan (etnografía offline).

Además, se recurre al análisis semántico de contenido. A partir de este, se define cierta estructura significativa de relación y se consideran todas las ocurrencias que concuerden con dicha estructura (Andreu Abela, 2011). El análisis por categorías consiste en distinguir, reconocer los tópicos o lugares comunes presentes en ellos, definiendo los patrones de relación a tener en cuenta a partir de las teorizaciones sobre el tema (Echeverría, 2005). En este caso, son de especial relevancia las nociones planteadas desde la teoría por Rich (1986) acerca de la recuperación de la maternidad como experiencia, en tanto que reapropiación de las vivencias personales, por fuera de los saberes “oficiales”. Por otra parte, la idea de que existen mitos sociales dominantes acerca de la maternidad trabajada por Fernández (1994) es el núcleo en torno al cual ambos relatos giran en pos de deconstruirlos.

Cómo ser una Mamá Mala

La posibilidad de ser una madre que transgrede los mandatos heteropatriarcales que colocan al amor materno —basado en la existencia de un supuesto instinto maternal— en la cúspide de las virtudes morales que un ser humano puede encarnar es el desafío que toma Mamá Mala. El personaje creado por Carolina Justo Von Lurzer³ (JVL) narra, a través de posteos en la red social Facebook, las experiencias del puerperio que atraviesa luego de la llegada de su segundo hijo, en 2014, desde la cual, según ella misma describe, experimentó sensaciones que no había vivido con el nacimiento del primero. A partir de esto creó Mamá Mala, un personaje de ficción que le permitía decir aquellas cosas que a una buena madre generalmente le están vedadas desde el punto de vista moral.

Si bien JVL es universitaria y especialista en estudios de género, sus relatos no buscan ser reflexiones teóricas sobre la maternidad; se trata más bien de intervenciones en el registro del género “diario íntimo”, habitualmente usado entre quienes utilizan esta red social, aun a sabiendas de que dichos escritos —vía su publicación— serán de acceso público en la web. Y no solo eso, sino que —dada la particularidad de la plataforma— eventualmente serán objeto de opiniones y respuestas por parte de lxs usuarixs con lxs que interactúa en la red social.

Sus estados⁴ en Facebook se caracterizaron por estar escritos en clave

3. Carolina Justo Von Lurzer es argentina, Doctora en Ciencias Sociales y Magíster en Comunicación y Cultura, es también Docente en el Profesorado en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales y en el Seminario de Cultura Popular y Cultura masiva de la Carrera de Comunicación de la UBA. Es investigadora asistente en el CONICET y sus investigaciones se desarrollan en torno a los imaginarios sociosexuales y de género en y a partir de los medios masivos de comunicación.

4. Un “estado” de Facebook es una publicación o comentario que aparece en la propia biografía, visible para los usuarios “amigos” del perfil o para todxs, según las condiciones de privacidad que se establezcan. Cada estado da cuenta del día y la hora en el que fue escrito (Luna, 2013).

de humor y cuestionar los mandatos sociales vinculados a la maternidad desde el relato de situaciones y vivencias personales.

Si la *buena madre* es la encarnación del *deber ser*; un deber ser que sintetiza el *súmmum* de la entrega personal y el vivir para *otrxs* (entiéndase, familia e hijxs), por el contrario, nuestra cultura reserva para la *mala madre* la oscura contracara de la primera.

Por otra parte, los posteos de JVL se insertan en el contexto vital del puerperio, un tema cercado por silencios de diversa índole, principalmente en cuanto a las experiencias particulares de cada mujer-madre, pues la escasa información que suele circular al respecto es producto de las elaboraciones realizadas por parte de los saberes legitimados: medicina, psicología, derecho.

En nuestra cultura, los avatares de este singular período tampoco suelen ser demasiado abordados entre pares. La idealización de la maternidad como terreno de dicha y gozo en el cual las mujeres “naturalmente” se desenvuelven con soltura y sin contradicciones, dificulta la existencia de un espacio en el cual haya lugar para las dudas, el temor o la ambivalencia de sentimientos en cuanto al hijx y en cuanto a la experiencia vital que se atraviesa.

JVL hace de este tema una rica cantera, a partir de la cual extrae experiencias a menudo concebidas como relativas al ámbito privado. A partir de su puesta en palabras, se permite liberarlas del encierro forzoso entre las cuatro paredes de la habitación, a la que han sido históricamente confinadas, para hacerlas jugar en la arena de los discursos públicos.

Si en las sociedades occidentales este período funciona como un paréntesis en la vida productiva de las mujeres de los sectores medios, a través de licencias laborales y suspensión de muchas de las rutinas cotidianas, en el caso de JVL la red social Facebook se convierte en la vía de escape

a partir del cual trascender ese “retiro”, muchas veces no elegido, y poder dar cuenta públicamente de los altibajos de la vida diaria durante los meses posteriores al parto.

El malestar ante la situación de aislamiento y frente al hecho de no encajar en el molde que prevén los mandatos sociales (en tanto se supone que una puérpera solo puede tener sentimientos de amor, ternura y comprensión hacia su hijx) es expuesto aquí en términos políticos. De hecho, desde esta plataforma comparte sentimientos que por momentos develan, incluso, la no empatía para con su hijo, algo impensado en las narrativas hegemónicas sobre la maternidad.

Otro de los lugares comunes de la maternidad contra el cual JVL arremete es la operación a partir de la cual se ubica a la madre en segundo plano, dejando al niñx y sus cuidados como centro exclusivo de atención durante ese período.

JVL produce en su primer comentario⁵ una transgresión en relación con esto. El relato autocentrado la posiciona en un primer plano, por delante del niñx, una constante que veremos repetirse a lo largo de las subsiguientes publicaciones. De ahí en más hablará en primera persona acerca de sus sentires, autoconstituyéndose como protagonista de esa experiencia.

Así, a partir de la escritura de esas vivencias, Mamá Mala se lanza a cruzar el océano del puerperio.

Dice en su muro:

Ayer me decidí a combatir la depresión posparto. Me calcé al muchachito, hicimos trámites para él y para el mayor, me senté en La Cigüeña a comer nuestro primer súper de pollo juntos y observé con satisfacción que la

5. Fecha de publicación: 23/02/2014.

soledad del puerperio se puede atravesar en esa distante compañía de los desconocidos de bar. Hoy, abro los mails y me pregunto qué me hará mejor en un día de lluvia, si 12 sesiones de ultracavitación o 12 piezas de Sushi. Mientras tanto, Felipe me habla en gorgoritos... menos sola que ayer.

A partir de la lógica que impone esta red, la escritura de posteos genera la interacción con otrxs sujetxs. Así, lxs seguidorxs —en su mayoría mujeres— dan “me gusta”, colocan emojis o “comentan” el posteo. En ese intercambio virtual (que les otorga a esos escritos una particularidad especial, que rompe el aislamiento) surge otro de los temas a partir del cual JVL se posiciona desde un discurso disruptivo, pues sostiene la no obligatoriedad o la imposibilidad de amamantar. Veamos:



Justo Von Lurzer explicita que el hecho de no poder amamantar le genera cierta cuota de frustración. El mandato que existe en torno a la lactancia es quizás uno de los más fuertes, pues se halla socialmente construido como un elemento clave e indispensable para el desarrollo del niño; a la vez que alentado desde el Estado por medio de campañas públicas.

Según el modelo instituido, todas las madres pueden (y deben) dar de mamar, y —apoyándose en cierta idea de que todo lo que tiene que ver con la maternidad es del orden de lo “natural”— cualquier inconveniente que pueda impedir esta función se debe a la incapacidad o a la mala voluntad de la madre, a la que se considera “desnaturalizada”.

Su testimonio, bajo la forma de posteo, deja entrever cierta tensión entre la realidad de su experiencia de matinar a un recién nacido y el modelo socialmente establecido. Se trata de un comentario que dispara sobre el núcleo duro de los mandatos maternos: matinar es igual a amamantar.

En relación con la posibilidad de romper con este binomio, ella dice: “*Yo no amamanto, solo materno, que sin amamantar es bastante menos amable*”. La búsqueda por correrse de dicha obligatoriedad pareciera generarle ambivalencia. A propósito de esto, JVL argumenta en una doble dirección: por un lado, se afirma en su imposibilidad. Pero por el otro, algunos de sus escritos expresan cierto grado de frustración por no poder hacerlo.

Se percibe también cierta puesta en cuestión o tensión respecto de los discursos “prolactancia” de tipo progresista, los cuales (aunque desde argumentos diferentes de los de los discursos conservadores) imponen la lactancia materna como única opción para la alimentación de unx recién nacidox.

En otros comentarios, JVL pone en cuestión la maternidad como fuente exclusiva de satisfacción personal para las mujeres. Veamos dos casos:

Quejarse de yyena: acabo de recibir la comunicación del inicio formal —es decir, de que al fin la guita está disponible— de un proyecto PICT que dirijo. Bajé los formularios, están llenos de palabras e indicaciones, yo estoy llena de caca y maderas. Voy a ir presa⁶.

Y:

Ah, no, pero ahora la Facultad tiene el tupé de pedirle a mamá mala que solicite el incentivo...

¿tenés idea, Sociales, de la cantidad de incentivos que necesita mamá mala siquiera para poder incentivarse a solicitar el suyo? Por favor...⁷

6. Fecha de Publicación: 05/03/2014.

7. Fecha de Publicación: 17/03/2014.

En estos estados vemos cómo la maternidad es abordada por Mamá Mala como un factor que compite —y por momentos— obstaculiza sus inquietudes intelectuales y proyectos profesionales. Si bien esta situación es vivida por muchas mujeres que depositan deseo y expectativas en su vida laboral, el tema rara vez logra permear la capa de los discursos más instalados socialmente. Podríamos decir que esta problemática halla escasas posibilidades de *decibilidad*, al menos en la esfera de los discursos públicos.

Así, haciendo uso de una perspectiva crítica en torno a las relaciones de género y cuestionando lo que ella llama “desigualdades de origen” relata con humor algunas anécdotas cotidianas en las que busca visibilizar —sin desmedro del amor que a la vez declara hacia sus hijos— que, en ocasiones, estos representan para ella una dificultad en relación con su desarrollo profesional.

Mamá Mala, este personaje inventado, le permite a su creadora poner en palabras una serie de cuestiones que no entran dentro del umbral de lo que una madre *puede decir* en nuestra cultura. Se trata de intervenciones que siguen aquello de *lo personal como político*, aquello de que las experiencias personales son reflejo y síntoma de relaciones de poder que tienen lugar en el ámbito privado del hogar, pero que se inscriben y sostienen en el contexto más amplio del entramado social.

Si bien el lugar de enunciación de la autora es crítico respecto de los mandatos sociales, también deja entrever que el hecho de intentar romper con los mismos no la desliga —de un momento a otro, como por arte de magia— de esa enorme mochila. En su caso, estas experiencias son resignificadas a partir de tomar estado público en la red social, dándole un sentido y una lectura política a todo aquello que es habitualmente naturalizado desde los modelos establecidos de mujer y madre.

Mamá y mamá

El segundo de nuestros casos de análisis es el blog *Las dos mamis, activismo virtual*⁸, que surge en el año 2006. Sus autoras, las mexicanas Ana de Alejandro y Criseida Santos, son docentes y madres lesbianas de mellizos. Decidieron involucrarse en el activismo virtual a partir del embarazo.

El blog es una suerte de bitácora que relata episodios íntimos sobre la forma en que las dos mujeres crían a sus hijxs.

Monique Wittig (2006) sostiene que las lesbianas no son mujeres⁹, sino que están más allá de las categorías (mujer y hombre), pues el sujeto designado lesbiana no es una mujer ni económica, ni política, ni ideológicamente. Si esto es así, y si nuestra cultura busca fijar la ecuación mujer igual a madre, una madre lesbiana, en palabras de Wittig: *una no mujer*, deviene en algo ciertamente disruptivo para las concepciones dominantes.

Ambas madres, a partir de narrar sus experiencias en la web, buscan expresamente visibilizar y colaborar con la legitimidad de las maternidades lesbianas, asunto que no se reduce aquí a la narración de experiencias en primera persona, sino que se extiende a un posicionamiento en pos del activismo. En 2008, en Monterrey, ambas fundan la Comunidad de Madres Lesbianas (Comales), participando activamente en la lucha por los derechos y el reconocimiento de las múltiples alternativas de conformación familiar en su país. En este sentido, el blog no debe analizarse como una excepcionalidad. Tal como señalábamos al comienzo, la web da cuenta de una notable proliferación de sitios dedicados a las lesbomaternidades.

8. En este blog se encuentran posteos escritos por ellas, información útil para las madres lesbianas de México y para aquellas que tengan el deseo de serlo, así como artículos periodísticos de interés.

9. El texto fue leído por primera vez en Nueva York, en la Modern Language Association Convention en 1978, y está dedicado a las lesbianas estadounidenses. A su vez fue publicado por primera vez en *Feminist Issues* 1, n° 1, durante el verano 1980.

En *Las dos mamis* los posteos abogan por una maternidad y crianza militantes. Es decir, ser una madre lesbiana es considerado por ellas como una posibilidad para poner sobre la mesa de las discusiones públicas ciertas demandas y problemáticas a menudo invisibilizadas.

Decíamos que la crianza de hijxs en el marco de este tipo de familias es percibida aquí como una cuestión política o una forma de militancia, en tanto que implica, nada más y nada menos que forjar sujetxs capaces de transformar el mundo en el que vivimos.

Dicen:

...“Soy lesbiana madre, lesbiana política”...

...“Yo soy lesbiana y contrario a la mayoría de las madres heterosexuales, necesito pensar cada día en estrategias para que el patriarcado no lastime a mi familia. Por eso me enuncio, por eso me visibilizo, por eso lucho y por eso existe este blog”.

“Soy lesbiana y no puedo separarlo de ser madre porque me atrevo a ejercer una maternidad que a muchas personas les ofende, les cuestiona y les explota sus limitados pensamientos”.

Tal como en el imaginario de las izquierdas de los años 70, de lo que se trata es de revolucionar y sacudir anquilosadas estructuras binarias. En cuanto a la crianza, señalan que les enseñan a sus hijxs a poner en duda la heteronormatividad, el falocentrismo y los privilegios masculinos.

Dicen:

“Tal vez hasta le sea difícil entender que la vida que le tocó vivir es más fácil. porque es hombre. No sabemos cómo ni cuándo se vaya a poner a reflexionar sobre ese privilegio, pero lo que sí podemos asegurar es que puede tener pensamientos feministas”.

También, esta idea de ver la crianza como una militancia se manifiesta en las siguientes entradas:

“En una ocasión, en una marcha, Santiago, de 4 años en aquel entonces, vio a una trans y me preguntó: ¿por qué va así? y le dije, porque así se siente más cómoda para expresar quién es. Santiago a los 4 años lo entendió, se me hace bien complicado que lxs adultxs no lo entiendan. Y que la persona camine desnuda o con lentejuelas por la calle no la hace en nada menos merecedora de respeto”.

O también:

“Si la sociedad tiene un problema con la expresión de género de alguna persona, entonces es trabajo de la sociedad el aprender y cambiar. Y yo, la verdad, prefiero llevar a mis hijos a que marchen con las “locas”, a llevarlos a una marcha donde solo aprenderían que lo correcto es “disimular” y vernos “decentes”.

Otro:

“Es tan inteligente como cualquier niña. Asegúrate de que lo sepa y se le quede grabado y no ande molestando a las niñas pensando que las puede o sabe más que ellas”.

Por otro lado, el énfasis pedagógico-militante también se lee en los múltiples esfuerzos que relatan en pos de desmontar el pensamiento binario que conduce a que, socialmente, se les cuestione que pueda existir una familia con dos madres; sin figura paterna.

“Me dicen: ¿dos mamás? Si los niños salieron de un solo vientre. La madre verdadera es la biológica, la que se embaraza, la que pare. Esa es la verdadera madre”.

Y continúa:

"...en un proyecto de (co)-maternidad esa idea está por completo fuera de la ecuación. La mayoría de ustedes saben que biológica y médicamente yo podría alegar que 'soy la verdadera madre' de Santiago, pero me fastidia que ese tenga que ser el argumento para defender el núcleo de convivencia que Ana y yo decidimos formar".

El objetivo político del blog también se ve en el hecho de pensarlo como una herramienta de información y ayuda para madres lesbianas que viven en México.

Además de los posteos en los que se narra acerca de la vida cotidiana de esta familia, el blog tiene las siguientes entradas con información:

¿Cómo me puedo casar en el DF?

¿Cómo nacieron Santiago y Diego?

¿Cómo puedo registrar a mi bebé con dos mamás?

¿Dónde y con quién puedo hacer un tratamiento de reproducción asistida en el DF?

¿Qué se necesita para separarse de un pacto civil de solidaridad?

¿Qué se necesita para firmar el pacto civil de solidaridad en Saltillo?

Un último aspecto que es importante destacar es que los escritos no se limitan a cuestionar los modelos patriarcales de maternidad, familia y heteronormatividad, sino también la monogamia, en tanto que núcleo duro de la familia patriarcal en Occidente.

Así, los posteos registran las experiencias de ambas con múltiples parejas y hacen referencia a que mantienen entre ellas una relación "poliamorosa". Veamos el siguiente posteo:

"COMUNICADO:

Estimada gente, Criseida Santos Guevara y yo, Ana de Alejandro, queremos hacer de su atento conocimiento lo siguiente: En un momento donde cada reivindicación es política y lo personal es político, hay reivindicacio-

nes MUY personales y por lo tanto MUY políticas que es necesario realizar. Queremos evitar rumores y especulaciones, acallar voces malvibrasas y prevenir malentendidos, por eso consideramos importante que se haga público que desde 2009 y hasta la fecha mantenemos una relación abierta y poliamorosa.

La decisión de legalizar nuestra unión en el estado civil matrimonial, como es bien sabido, fue principalmente motivada por la necesidad de afianzar y legalizar los lazos de parentesco, social y legalmente entre ambas madres y nuestros hijos, ya que, como proyecto de vida común, y prioritario para ambas, lo creímos conveniente para ellos.

Aun así, estados civiles aparte, nos reconocemos la una a la otra como seres libres, independientes, autónomas y capaces de tomar nuestras propias decisiones (...). Cada una de nuestras cuerpos es única y exclusivamente de cada una de nosotras. Nosotras, cada una, elegimos con quién, cómo, cuándo, dónde y por qué lo compartimos, o no. Reconocemos que nuestro amor y nuestra amistad van más allá de cualquier constructo social monógamo-heteronormativo impuesto”.

A partir de esa entrada, las autoras se afirman en sus relatos personales para reconocerse como capaces de crear y construir nuevas estructuras, nuevos amores y nuevas formas de encarnar la maternidad.

A modo de cierre

Por último, tal como apunta Stone-Mediatore, las “experiencias marginalizadas”, es decir, los tipos de experiencias que son sistemáticamente oscurecidas u omitidas en las representaciones dominantes del mundo, están estrechamente relacionadas con posiciones de sujetxs económica, política y culturalmente marginalizadx (Stone-Mediatore, 1999). En esta dirección, podemos decir que las narrativas acerca de las experiencias de maternidad han sido históricamente construidas y gestionadas por varones, arrebatándose a las mujeres y lesbianas la posibilidad de encarnar el lugar de la enunciación. Es por eso que, desde los años 70 en adelante, la

búsqueda de politizar las experiencias personales de opresión ha guiado las luchas de los feminismos y el movimiento LGTBTTIQ.

En el presente trabajo abordamos lo que nos pareció un fenómeno interesante para estudiar, esto es: la emergencia a partir del uso de plataformas digitales de relatos disidentes en torno a la maternidad, por parte de mujeres y lesbianas, desde un punto de vista feminista. Relatos a partir de los cuales hacen oír sus voces rebeldes, escritos que dan cuenta de los modos cómo lo personal deviene político una vez que se inscribe en el espacio de los discursos públicos.

Paradójicamente, la circulación en los sectores medios de estos relatos disidentes sobre la maternidad ha sido posible gracias al uso de una tecnología que se creía exclusivamente al servicio de los intereses patriarcales y coloniales: Internet. Según Zafra (2008), el uso de la web implica una reapropiación del cuarto propio (tradicionalmente identificado como parte de la esfera privada) convirtiéndolo, por tanto, en un cuarto propio conectado a Internet. Es así como lxs subalternxs han tomado por asalto las herramientas digitales para ver cómo sus reflexiones se comparten y debaten en las redes. Porque para las mujeres y lesbianas el acto de escribir acerca de sí mismas de manera pública —y no que otrxs lo hagan por ellas— es un acto de rebeldía ante el silencio impuesto por siglos.

Así, la conquista de un lugar de enunciación que no dependa de la voluntad de las grandes editoriales ni de la aprobación de ninguna institución ha posibilitado para muchas, no todas —decíamos al principio—, la posibilidad de difundir públicamente la mirada personal acerca de esta experiencia, y empezar a construir —a contrapelo de los relatos tradicionales— la propia historia. Y eso es, en sí mismo, un acto de transgresión al orden patriarcal. Pues en la producción de estos otros relatos se juega la disputa por el sentido de esas experiencias y la posibilidad de empezar a construir otros mundos posibles.

Y eso implica propiciar la creación y la reproducción de la vida en el terreno de la decisión, la lucha, la sorpresa, la imaginación y la inteligencia consciente (Rich, 1986). Es entender a la maternidad como una tarea libremente elegida (Rich, 1986) y, por qué no, libremente narrada, a partir de nuestras propias voces.

Bibliografía

ANDRÉU ABELA, Jaime (2011). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf>

BADINTER, Elisabeth (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.

BOIX, Montserrat (2007). Hackeando el patriarcado: la lucha contra la violencia hacia las mujeres como nexos. Filosofía y práctica de Mujeres en Red desde el ciberfeminismo social. Publicado en *Mujeres en Red*, periódico feminista. Disponible en: www.mujeresenred.net/spip.php?article 880

CASTAÑO COLLADO, Cecilia (2009). La primera y la segunda brecha digital. Revista *bibliográfica de geografía y ciencias sociales* (Serie documental de Geo Crítica), XIV (825). Universidad de Barcelona.

DE BARBIERI, Teresita (1992). Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica. *ISIS Internacional*, (17). Santiago de Chile.

ECHEVERRÍA GÁLVEZ, Genoveva (2005). Análisis cualitativo por categorías. *Apuntes docentes de Metodología de la investigación*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Escuela de Psicología. Disponible en: www.academia.edu/9444115/Apuntes_Docentes_de_METODOLOGIA_DE_INVESTIGACION_ANALISIS_CUALITATIVO_POR_CATEGORIA

FERNÁNDEZ, Ana María (1999). *La mujer de la Ilusión. Pactos y contratos entre Hombres y Mujeres*. Buenos Aires: Paidós.

FERNÁNDEZ, Ana María. (2013). *La diferencia Desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos.

GARCÍA MANSO, Almudena (2007). Cyborgs, mujeres y debates, El Ciberfeminismo como teoría crítica. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. Disponible en: [dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i8.202](https://doi.org/10.20932/barataria.v0i8.202)

HARAWAY, Donna (1985). *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista*. Ibérica.

HINE, Christine (2004). *Etnografía virtual*. Catalunya, España: Editorial UOC.

Las dos mamis, activismo virtual. (s.d.). Blog. Disponible en: dosmamis.blogspot.com.ar/

LUNA, Rocío (2013). Facebook: de la realidad virtual a la virtualidad real. *Redes digitales y comunicación: Historia de las plataformas y nuevos vínculos sociales* (Sebastián Ramiro Castro Rojas) Rosario: UNR Editora. Disponible en: es.calameo.com/books/002600564281d4965b512

MANZANARES, Gema (2015). Mi protesta está en Internet. *Revista Pillku*. Recuperado de pillku.org/article/mi-protesta-esta-en-internet/

MUÑOZ SANTAMARÍA, Lourdes (2009). Internet, un espacio de empoderamiento para las mujeres. *Mujeres en Red*. www.mujiresenred.net/spip.php?article1837

REGUILLO, Rossana; PEREGRINA, Zoe; RAMÍREZ, Alex. Women's March: redes y calles. La búsqueda del futuro. *Tercera vía*, 2017, p. 2-4

RICH, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Editorial Cátedra. Madrid, España.

SCOTT, JOAN. (1993). El género una categoría útil para el análisis histórico. In C. Cangiano & L. Dubois, *De mujer a género*. Buenos Aires: CEAL.

STONE-MEDIATORE, Shari (1999). Chandra Mohanty y la revalorización de la experiencia. *Hiparquía*, 10(1): 85-107.

VELÁZQUEZ, Luisa (2015). *Redes Sociales y Activismo Feminista*. UNESCO. Gender, Media, ICTs and Journalism – 20 years after the BPfA. www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/panel_1_4_luisa_velazquez_spanish.pdf

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

WITTIG, Monique (1973). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-Textos.

WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Ibérica.

EGALES. ZAFRA, Remedios (2008). Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online. *Rev. Asparkía*, (22), Investigación Feminista.



CAPÍTULO 8

Ciberfeminismos que rompen estereotipos: un análisis de «Mujeres que no fueron tapa»

Abigail Rodríguez

Juan Araujo

Este trabajo propone explorar las potencialidades de las prácticas ciberfeministas y su contribución a la deconstrucción de ideas naturalizadas en la sociedad respecto de los modelos de género y feminidad impuestos por el orden patriarcal y capitalista. En este sentido se analizarán las estrategias desarrolladas por Mujeres Que no Fueron Tapa (MQNFT por sus siglas) en Instagram, desde la crítica feminista hasta los estereotipos de belleza.

El proyecto MQNFT surgió por iniciativa de la artista visual Lala Pasquini, quien lo define como una propuesta de “artivismo” (combinación de “arte” y “activismo”) cuyo principal objetivo es reflexionar acerca de los estereotipos de género y colaborar en la deconstrucción de la mirada heteropatriarcal y capitalista en torno a la imagen de las mujeres y disidencias a través de acciones llevadas a cabo tanto de forma online, por medio de una página web y redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter), como

offline, a partir de talleres, charlas y actividades en diversas instituciones. En este trabajo se abordarán contenidos presentes en la cuenta de Instagram de Mujeres Que No Fueron Tapa, considerando que es la plataforma con mayor interacción y más cantidad de seguidores, en comparación con las páginas de Facebook y Twitter, en las que el proyecto se desarrolla de forma similar. Para el análisis se tomaron publicaciones, historias destacadas y comentarios de usuaries, producidos entre el 01/01/2019 y el 01/06/2019, que remiten al tema de estereotipos de belleza femeninos. En la indagación se tuvieron en cuenta tanto textos como imágenes, observados de forma independiente y en interacción entre sí. Los datos aportados por la investigación pudieron organizarse en dos criterios principales: por un lado las temáticas surgidas del estudio de la página y el intercambio con los seguidores, y por el otro, las estrategias ciberfeministas desplegadas en la cuenta para concientizar sobre ellas y crear reacciones críticas en las usuarias. De esta forma se puede dar cuenta de las potencialidades que ofrece el ciberespacio como un escenario simbólico que permite novedosas formas de interacción y posicionamiento de discursos disruptivos.

Medios conectivos: apropiación feminista de nuevos campos simbólicos

Los “medios conectivos” (Van Dijk, 2016) suponen el surgimiento de incipientes arenas de disputa por la construcción del sentido y la conformación de identidades en red. Internet presenta inéditas posibilidades de emisión y circulación de discursos e introduce un ámbito para el desarrollo de prácticas sociales que se integra a las instituciones existentes en la cultura (Mata, 1999). El análisis sobre los escenarios virtuales se divide entre quienes los valoran positivamente como instancias democratizadoras y quienes critican la mercantilización y desigualdades presentes en el ciberespacio. Asimismo, surgen posicionamientos que plantean la necesidad de vincular enfoques para lograr un abordaje integral.

La complejidad de este ámbito que se presenta como indeterminado y oscila entre conceptos tales como libertad, vigilancia, democracia, mercantilización, entre otras características, se refleja en las diversas propuestas de los activismos feministas que transitan este espacio buscando una brecha para romper con la marginación de los medios tradicionales, colar discursos y generar nuevas formas de interacción, en un mundo que mezcla virtualidad y materialidad, desdibujando límites.

Los ciberfeminismos navegan por las redes en múltiples sentidos, confluyen, corren a contra corriente, se encuentran y dividen en infinitas vertientes. Las visiones sobre la apropiación de internet se dividen principalmente entre quienes aluden al ciberfeminismo como un nuevo movimiento que debe desprenderse de la tradición teórica clásica, escapar de toda conceptualización, sosteniendo que su fuerza radica en su indefinición. Desde esta mirada el modo de transitarlo se basa no en una teoría, sino en un método, una vía de escritura creativa, subversiva, que sortee las formas tradicionales de homogeneización. Por otro lado están quienes plantean que recorrer a ciegas la compleja infraestructura de medios conectivos, desconociendo las desigualdades sobre las que se funda su funcionamiento, puede conducir a un encantamiento acrítico por los nuevos medios omitiendo las inequidades presentes tanto en el mundo online como offline, desembocando en el naufragio de estrategias de lucha contra las estructuras patriarcales y heteronormativas (García Manso, 2007; Zafra, 2015; Reverter-Bañón, 2013).

El proceso de apropiación de los medios digitales iniciado a principio de los años 90 por parte de los sectores feministas no fue homogéneo ni libre de contradicciones. El debate iniciado a partir de la publicación del *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway (1985) permanece vigente en torno a la necesidad de disputar el poder dentro de un espacio virtual cooptado por empresas y gestionado por tecnologías dominadas por varones, pero que ofrece herramientas para superar los límites biológicos, materiales e institucionales.

El ciberespacio brindó a las mujeres nuevos canales de producción, circulación y consumo de contenidos sorteando (en parte) la mediación y regulación heteropatriarcal-capitalista de los ámbitos tradicionales de legitimación del saber. Las mujeres comenzaron a situarse en el centro de los relatos, tornándose sujetas históricas y pensándose desde sus propias visiones alejadas de las imágenes impuestas por la mirada masculina. La circulación de estos discursos abrió un proceso de reflexión individual y colectiva visibilizando las experiencias cotidianas de mujeres, situaciones antes naturalizadas y legitimadas, en las que otras pueden sentirse reflejadas e identificar las propias opresiones para generar acciones conjuntas en diversas áreas (Velázquez Herrera, 2015; Zafrá, 2010).

Asimismo, Internet presenta posibilidades para repensar algunas categorías en el terreno virtual que se distancia de los ejes organizadores del imaginario occidental basado en el principio de dualidad. Es un lugar de indiferenciación, donde pueden difuminarse las fronteras entre máquina/organismo, mente/cuerpo, cerca/lejos, virtual/material, para dar lugar a la hibridación en la que se pierden límites biológicos del cuerpo y posibilita la existencia del cyborg ideado por Haraway. En la red rasgos como sexo, edad, raza quedan fuera de la experiencia virtual propiciando la construcción de nuevas subjetividades, pero no hay que obviar que fuera de ella las condiciones materiales que sustentan las diferencias no solo siguen existiendo sino que se intensifican por las implicancias del uso de las nuevas tecnologías (Haraway, 1985; Zafrá, 2015).

Los cambios profundos que Internet ha introducido en la sociedad no afectan a todes por igual. El trabajo a distancia convierte al espacio doméstico en público, acentuando e invisibilizando tareas de cuidado; los dispositivos personales restringen la autogestión del tiempo, se propaga la feminización del consumo abstracto y alienado, mientras se pasa por alto la dominación masculina en la estructura tecnológica del ciberespacio, donde los puestos cercanos al poder son mayoritariamente ocupados por varones.

A su vez, los procesos de producción, circulación, consumo y desecho de aparatos tecnológicos e infraestructura dependen de la extracción de recursos y ensamblaje industrial procedente de la explotación de muchas mujeres, en zonas precarias, afectadas también por el vertido de residuos electrónicos en países en vías de desarrollo. El mismo acceso y uso eficaz de las tecnologías informáticas está condicionado: “Los datos actuales estiman que hay 200 millones menos de mujeres conectadas a Internet que hombres” (Cruels, Hache y Vergés, 2017, p.129). Incluso cuando las mujeres logran acceder a las TIC enfrentan discriminación, violencia y acoso.

Es necesario que el ciberfeminismo, lejos de ser un concepto abstracto, pueda reflexionar sobre estas desigualdades para dirigir acciones que las mitiguen. De lo contrario se superarán algunos obstáculos pero no se modificarán las matrices que sustentan las opresiones patriarcales, pudiendo incluso reproducirse ciertas lógicas de dominación. Dentro de los mismos grupos ciberfeministas (como *cybergrrrls*, *webgrrrls*, *riot girls* o *bad grrrls*¹) se retoman elementos estereotipados, vinculando el empoderamiento con la imagen física canónica impuesta a las mujeres por el patriarcado (Rubio, 2003). El uso de Internet por sí mismo no facilitará la emancipación de la mujer, los medios conectivos son un producto de la cultura y no están ajenos a las lógicas patriarcales y capitalistas; incluso recrean los estereotipos tradicionales y producen nuevas formas de objetivación de la imagen femenina.

1. El uso de “grrr” es deliberado; la utilización de la doble erre en los nombres de estos grupos feministas pretende emular un rugido, dando cuenta del espíritu de lucha que proyectan.

Cuerpos femeninos/ feminizados en las disputas simbólicas: de los medios masivos al ciberespacio

Históricamente las concepciones culturales se han plasmado en la representación del cuerpo femenino a través de las tecnologías de transmisión disponibles en cada época: el arte, los medios de comunicación de masas y, hoy, los medios conectivos. Los rasgos imperantes reproducidos son los definidos por lógicas capitalistas y heteropatriarcales que atribuyen diferencias entre los rasgos necesarios para mujeres y hombres, únicos sexos posibles en el seno de una sociedad binaria heteronormada (Butler, 1999; Llaguno, 2002).

Previo a la era industrial los modelos éticos y estéticos, principalmente basados en criterios morales, debido al poder central de la religión, se transmitían interpersonalmente de forma oral o se plasmaban en obras artísticas cuya escasa divulgación no alcanzaba para imponer cánones culturales. A partir de la industrialización y el desarrollo de técnicas de comunicación a gran escala el capitalismo logró introducir ideales estéticos determinados que funcionasen como “impulsores de consumo” para contrarrestar la producción excesiva de oferta, así como para lograr la objetivación del cuerpo y su fetichización (Llaguno, 2002; Flanagan, 2010). Estos “ideales estéticos” difundidos a gran escala a través de los medios masivos de comunicación que se desarrollaban en paralelo y contribuyeron a forjar una cultura de la imagen (a partir de la fotografía, el cine y la televisión) se instalaron en el imaginario individual y colectivo. La publicidad comenzó a divulgar la belleza corporal por sobre otras cualidades individuales como un fin deseable para la realización personal, así como a ofrecer “recetas” para lograrla a partir del consumo de diversos productos.

Las características que los medios destacan en la reproducción de imágenes femeninas no son casuales sino que responden a lógicas mercantiles, tales como la creación de necesidades a partir de nociones de caren-

cia. La industria de la belleza se sustenta en la instalación de la idea de que a las mujeres les falta algo: nunca serán suficientemente delgadas, voluptuosas, blancas, altas, ni tendrán la piel suficientemente lisa (Pecker, 2010). Estas “falencias” se perciben en la comparación que las mujeres hacen de sí mismas con las representaciones mediáticas difundidas constantemente, y el mercado logra monetizar estas nociones a partir de otra concepción impuesta: la idea de autogestión del cuerpo. Se vende así el ideal a emular y la receta a seguir para alcanzarlo: todo tipo de dietas, clínicas estéticas, tratamientos, cirugías, cremas, maquillajes, máquinas y técnicas de depilación, etcétera. A su vez, se impone también la moda vigente y las marcas de ropa contribuyen a reforzar estereotipos de cuerpos delgados ejerciendo el dominio de los talles disponibles (Muñiz, 2014). Estos modelos implantados instauran prácticas sociales que benefician a diversas industrias, que a su vez utilizan los cánones para promocionar sus productos, perpetuando los estereotipos culturales de belleza. Se complejiza la relación entre medios e industria, siendo los primeros quienes además de difundir las imágenes estereotipadas publicitan los productos de belleza.

Internet retoma los patrones establecidos por los medios de comunicación de masas, pero va más allá. El predominio visual se profundiza fomentando la imagen individual como una forma de existencia y vínculo con el entorno. Se es por medio de lo que se muestra; las plataformas incluyen en sus interfaces la “foto de perfil” como primera forma de contacto, reconocimiento y validación. Asimismo, se generan representaciones que van aún más lejos en la explotación del cuerpo femenino con la creación de *digi-cuerpos*, figuras fabricadas a partir de códigos digitales que simulan cuerpos femeninos estereotipados con diversos fines, desde medios para la venta y comercialización de información, Ananova (interfaz de información personalizada) o Mya (el servicio de datos de Motorola), hasta personajes de juegos de roles que continúan reproduciendo viejos modelos genéricos jerarquizados (Flanagan, 2010; Buchmüller y Gesche,

2010). Los cuerpos femeninos estereotipados son utilizados para la venta de información o experiencias, colocando a las mujeres en roles secundarios como asistentes, ayudantes o guías, posicionando al usuario en una instancia de poder frente a los personajes virtuales femeninos, a los que puede dominar y manipular reproduciendo cánones, estereotipos de género y relaciones de poder.

Los medios conectivos se complementan con los medios de comunicación de masas, cuyos contenidos circulan y recirculan de uno a otro. Los estereotipos instaurados en los medios tradicionales se re-crean en los medios digitales reforzando el bombardeo de imágenes que centra la atención en el cuerpo de la mujer como un reflejo del deseo masculino, para beneficio del mercado. Los *feeds* de Instagram se tornan vitrinas de cuerpos feminizados a la espera de suscitar interacción. La imagen propia depende de la mirada del otro, incluso en pleno auge de ideas de liberación femenina por medio la independencia económica e intelectual y la lucha por la igualdad, las mujeres aún no han conseguido liberarse de la esclavitud de la imagen (Rubio, 2003).

A pesar de esto, algunos proyectos ciberfeministas han aprovechado las posibilidades que ofrece el ciberespacio para la instauración de nuevos discursos a través del ciberarte, la denuncia, la ironía, combinando estas herramientas con los fundamentos teóricos del feminismo. A continuación se tomará como referencia el trabajo desarrollado por Mujeres Que No Fueron Tapa en su página de Instagram, para indagar en las potencialidades que estas experiencias pueden aportar.

MQNFT: crítica a los estereotipos de belleza, prácticas sociales y auto-percepción femenina

A partir del análisis de los contenidos presentes en la cuenta de Instagram @mujeresquenofuerontapa se observa la forma en que esta cuestiona los

lugares estereotipados a partir de los cuales los medios de comunicación construyen las imágenes de mujeres; en líneas generales la crítica se ciementa en tres tópicos: la manera en que medios y publicidades difunden estereotipos de belleza femeninos, las prácticas sociales que se introducen como formas de alcanzar el ideal estético y su mercantilización, y el impacto que todo esto produce en el imaginario social, principalmente en el de las mujeres y la autopercepción de sus cuerpos.

En primer lugar, la página cuestiona y busca poner en evidencia **la manera en que medios e industria instauran y difunden estereotipos de belleza femeninos**. En este sentido, señala la diferencia de representaciones entre imágenes de hombres y mujeres producidas mediáticamente, en las que las mujeres generalmente se muestran hipersexualizadas, semidesnudas o con ropa no convencional, hablando de tips de belleza, pareja o maternidad y la mayoría de ellas con apariencia de juventud a pesar de su edad. En cambio, los varones son presentados con imágenes diversas: cuerpos de todo tipo, diferencia de edades, vestidos, y hablando sobre tópicos relacionados con su profesión o intereses personales. De esta forma se plantea un marco de referencia más amplio para el público masculino, mientras que para el femenino se acota a un número finito de posibilidades de identificación (menor aún para identidades disidentes, prácticamente inexistentes en los medios).

La mujer es colocada en lugar de objeto para consumo y satisfacción masculina, visibilizando un estereotipo de cuerpo único que se impone como representación de todas las mujeres. Mujeres Que No Fueron Tapa denuncia que los roles representados por las mujeres en los medios son mayoritariamente secundarios, como un soporte para publicitar productos y privilegiando su imagen física ante otras capacidades. Se impone la apariencia como valor absoluto por sobre cualquier otra característica personal, exhibiendo a las feminidades como objetos visuales que atraigan la atención del público, enfocado en el deseo masculino.

Los cuerpos que adquieren visibilidad son los que coinciden con los parámetros impuestos como "belleza femenina": jóvenes, blancos, delgados, con pechos y glúteos voluptuosos, pieles lisas, labios carnosos, pómulos altos, narices pequeñas. Respecto de esto surge un debate que genera diversos posicionamientos, incluso hacia dentro del movimiento feminista, y que se evidencia en las opiniones de seguidoras de la página MQNFT: ¿La crítica es hacia las mujeres que exponen sus cuerpos? La respuesta es negativa, ya que el objetivo de cuestionar las imágenes que circulan en los medios de comunicación no es señalar a las mujeres que sirven de imagen u objeto para reproducir los estereotipos de belleza femenina, que pueden utilizar su cuerpo en la forma que decidan, sino denunciar las lógicas patriarcales y mercantiles que habilitan como único espacio de visibilidad para las feminidades el de objetos visuales, exhibiendo un patrón corporal repetido permanentemente y que deja fuera de representación al resto.

La cuenta también indaga en los diversos mecanismos culturales que imponen y afianzan estereotipos desde la infancia, y analiza desde anuncios de juguetes para niñas que reproducen roles de género y cuerpos estereotipados e hipersexualizados hasta la creación de imágenes editadas computacionalmente, a través de retoques a los cuerpos de modelos, visibilizando que la imagen impuesta mediáticamente como referencia femenina es un estándar imposible, creado digitalmente e inexistente en la realidad, que uniforma todos los cuerpos en uno y elimina cualquier rasgo de diversidad y humanidad.

En segundo lugar, MQNFT critica **las prácticas sociales asociadas con alcanzar el ideal estético impuesto por los medios**, acciones sugeridas con el fin de modificar el cuerpo y la apariencia conforme a los patrones de belleza imperantes. Estas prácticas, por un lado, benefician económicamente a industrias que amplían su mercado creando necesidades a partir de los modelos impuestos, pero también contribuyen a direccionar el deseo, la administración del tiempo personal y los temas sobre los cua-

les reflexionar. Rutinas de ejercicios, dietas, depilación, rituales faciales o corporales, entre otros, representan un gran caudal de tiempo empleado en su realización (sumado al tiempo dedicado a generar el dinero destinado a estos fines), a la vez que un importante espacio de reflexiones y pensamientos consagrados a buscar estrategias para encajar en los estereotipos, planificar rutinas, actividades, regímenes, lidiar con los pensamientos negativos sobre el propio cuerpo, etcétera. Todo esto acota las posibilidades de reflexión sobre problemáticas políticas, económicas, de género, que favorecería la generación de lazos comunitarios, organización colectiva y cuestionamiento al sistema.

Entre las prácticas la cuenta destaca: dietas, no vinculadas al cuidado de la salud sino al culto a la delgadez, incitando acciones tan absurdas como la ingesta de tierra; depilación, que ilustra la eficacia de este sistema al lograr normalizar una práctica dolorosa (que a veces acarrea afecciones como quemaduras, sensibilidad, entre otras) en la rutina de la mayoría de las mujeres y su arraigo en el imaginario social como un requisito de feminidad; e intervenciones quirúrgicas, que alimentan a la industria médica y de belleza con ingresos millonarios a partir de acciones invasivas (operaciones y cirugías) con el fin de modificar el cuerpo para adaptarlo a los cánones estéticos. Estos análisis buscan visibilizar el grado de manipulación ejercido por las representaciones mediáticas, y que llevan a muchas personas a someterse a costosos tratamientos poniendo en juego, en algunos casos, su integridad física.

Finalmente, Mujeres Que No Fueron Tapa visibiliza el impacto producido en **la autopercepción de las feminidades sobre sus propios cuerpos** a partir de la internalización de estereotipos de belleza reproducidos por los medios y el imaginario social. Este análisis surge de la recabación de experiencias de las seguidoras de la cuenta, a través de historias en las que la creadora de la página incita a la expresión de vivencias y pensamientos sobre el impacto de estos modelos estéticos.

De los testimonios se puede inferir que las imágenes mediáticas y la industria de la moda han influido poderosamente en la conformación de arquetipos femeninos que privilegian la imagen física y los rasgos corporales; el entorno social y la mirada exterior (condicionada por los mismos estereotipos) han sido determinantes en la internalización de ideas respecto del propio cuerpo, en términos de aceptación, rechazo o exclusión por no asemejarse a los ideales de belleza; la autopercepción de diferencias respecto de los cánones imperantes ha generado imágenes negativas de las mujeres sobre sí mismas condicionando prácticas cotidianas, autoestima, vínculos y modos de vida. El acceso a miradas críticas y discursos rupturistas, así como la identificación con experiencias de otras mujeres ha resultado liberador para muchas y permitido la resignificación de estereotipos, formación de mirada crítica hacia los medios, autoaceptación, liberación de prejuicios, cambios en las prácticas cotidianas, generando nuevas perspectivas sobre el cuerpo femenino, lejos de las lógicas machistas y de mercado.

Estrategias cyberfeministas utilizadas por Mujeres Que No Fueron Tapa en Instagram

Las principales características que destacan en la construcción discursiva de MQNFT son la interacción y la intertextualidad. A partir de la apropiación de las herramientas presentes en la plataforma Instagram, que se caracteriza por ser un espacio eminentemente visual, la autora de la página señala el contenido sexista de los medios, la violencia simbólica hacia las mujeres y la instauración de estereotipos y roles de género.

Uno de los recursos aprovechados para estos fines es el de las publicaciones, la interfaz permite que se expongan imágenes y/o videos a los que puede adjuntarse al pie un texto, y luego pueden anexarse comentarios propios o de usuaries. En este espacio la cuenta replica productos mediáticos tomados de otras páginas, redes sociales o medios tradiciona-

les; y escribe al pie reflexiones en las que busca visibilizar los mensajes subyacentes, resignificando el sentido mediático inicial, proponiendo una interpretación crítica y colocando este nuevo sentido en consideración de las usuarias, a las que incentiva a participar con sus opiniones en comentarios a partir del uso de preguntas y exhortaciones.

Puede considerarse que el análisis y resignificación de los mensajes mediáticos que la página realiza retoman la tradición feminista crítica (Hollows, 2000), pero integra una función pedagógica (Von Lurzer, 2015) en la que devela a las seguidoras los mecanismos por los cuales los medios instauran estereotipos así como los intereses que subyacen a ellos y las implicancias de esto; a partir del cuestionamiento permanente educa en consumo crítico de productos culturales a las usuarias, a quienes no considera “víctimas” de los mensajes mediáticos (Von Lurzer 2015) sino que las incita a la reflexión y producción de nuevos sentidos a partir de la resignificación (Hollows, 2000) que puedan realizar en comentarios, mensajes, preguntas, etcétera. Tampoco se plantea una recepción lineal ni acrítica de los discursos que la cuenta pone en juego, aceptando posturas diversas que expresan desacuerdo, polemizan o realizan lecturas diferentes, que son tomadas como aportes enriquecedores.

Otro elemento que aprovecha MQNFT es el uso de “historias”, en las que retoma temáticas expuestas en publicaciones o propone nuevos tópicos con el fin de ampliar el espacio de interacción con las usuarias, solicitándoles opiniones y/o testimonios que son posteriormente publicados en una seguidilla de historias organizadas por tema y expuestas en forma anónima en “Historias destacadas” que permanecen visibles en la página. Las vivencias personales relatadas por las usuarias sirven también a otras seguidoras para identificarse con las problemáticas expuestas y dar cuenta del efecto nocivo que los estereotipos han tenido en la percepción del propio cuerpo, así como en las prácticas a las que se someten cotidianamente. Esta estrategia permite ejemplificar, a partir de experiencias concretas,

la relación que las mujeres establecen con los estereotipos de belleza y el impacto que estos generan en sus vidas, creando conocimiento propio, situado fuera de los marcos institucionales, a través de relatos escritos y leídos por sujetas que pueden identificarse en experiencias ajenas al reconocer problemáticas comunes (Velázquez Herrera, 2015). Puede plantearse como una acción política que apunta a desnaturalizar los estereotipos de belleza impuestos y fomentar su cuestionamiento como una forma de resistencia a la violencia simbólica y la opresión ejercida por estos hacia las mujeres, buscando crear nuevos sentidos en torno a los cuerpos femeninos y modificar prácticas naturalizadas en torno a ellos.

La misma cuenta designó a este recurso testimonial como “acción sorora”, en referencia a la hermandad entre mujeres y fomentando la idea de que el grupo de seguidoras de MQNFT conforma una comunidad a la que llamó “F.E.A.S.” (Fuertes En Acción Sorora). “Estamos contando para desarmar y romper”, expresa la administradora en una de sus placas, denotando el objetivo perseguido con esta estrategia. La noción de “comunidad” contribuye al planteamiento de Internet como un ámbito para el desarrollo de prácticas sociales, considerando que los medios digitales constituyen espacios públicos complementarios a los no virtuales, y conforman una estructura que integra aspectos tecnológicos y sociales (Domínguez y Álvarez, 2012). Puede decirse que las seguidoras de la cuenta Mujeres Que No Fueron Tapa vivencian el entorno virtual como un espacio más y lo transitan a partir de su participación en interacciones con la página y con otras usuarias, implicándose en un diálogo múltiple con personas que, en su mayoría, no ven ni conocen físicamente pero consideran como parte de un mismo grupo con el que comparten intereses o visiones del mundo.

Otro recurso aplicado por la cuenta es la resignificación permanente de mensajes que circulan en diversas instancias. En algunos casos, posteos de la página surgen de temas debatidos en historias; o historias creadas a partir de alguna temática iniciada en una publicación son recopiladas para

compartirse nuevamente en forma de publicación, a la que se adjunta una nueva reflexión textual al pie. Estos posteos también son comentados por las usuarias. Los textos que circulan por la página son expuestos, analizados, resignificados en innumerables ocasiones, aprovechando las posibilidades de los medios virtuales en los que las producciones atemporales y desterritorializadas pueden ser intervenidas constantemente por las distintas instancias plurales que participan en las interacciones (Hine, 2004).

Puede tomarse como ejemplo de las estrategias descritas una publicación realizada por @mujeresquenofuerontapa el 02/02/2019 que hace referencia a la práctica de la depilación. El video replica imágenes tomadas de anuncios de centros de depilación, intercaladas con placas de texto creadas por la autora de la página: *“¿A quién le sirve la mutilación de nuestros cuerpos y la naturalización del dolor?”*, reza una placa. A través del uso de frases y preguntas retóricas incita a las usuarias a leer el pie de la publicación, en el que expone un análisis crítico, además de plantear otras preguntas dirigidas a la experiencia personal de las usuarias: *“¿A qué edad empezamos a depilarnos?”* o *“¿Cuándo fue la primera vez que tener pelos en alguna parte de nuestro cuerpo nos dio vergüenza?”*. Con ello interpela a la reflexión y participación de las usuarias en comentarios.

El discurso continúa reconstruyéndose en historias, en las que la cuenta incita a la prolongación del debate, realizando preguntas como: *“¿Cuándo fue la primera vez que alguien te dijo que tenías que depilarte? ¿Quién fue? ¿Cómo fue la primera vez que te depilaste?”*, que generaron una enorme cantidad de reacciones cristalizada en 565 testimonios. Al analizarlos surgen temas recurrentes como la alusión al dolor que la práctica provoca (definido muchas veces como “tortura”); la temprana iniciación en esta práctica, en muchos casos desde la infancia; la presión de grupos de pares y familiares para que las niñas se depilen y la violencia, generalmente verbal, ejercida por les mismos en caso de no hacerlo; y finalmente, la autopercepción estética negativa que produce tener vello corporal. Pero

también destacan otras experiencias referidas a la desnaturalización de la depilación, en parte por el consumo de discursos circulantes en la comunidad virtual de MQNFT, y sentimientos positivos respecto del propio cuerpo.

Para visibilizar el impacto de sus acciones, la cuenta publica el contenido de un mensaje privado recibido. El posteo del 13/01/2019 muestra una fotografía de dos mujeres, una joven y otra mayor, ambas en bikini junto al texto *"Gracias a ustedes por visibilizar toda la lucha. La panza de mi mamá está bronceada por primera vez en la vida y para mí eso no tiene precio"*. La cuenta adjunta una reflexión a la imagen: *"(...) Parece que un día Leticia le contó de nosotras y de ustedes, de la Rebelión de las F.E.A.S. (Fuertes en Acción SORORA), y les mostró los testimonios que ustedes nos dejan y que nos permiten darnos cuenta de que las que estamos mal no somos nosotras. Nuestros cuerpos están bien, lo que está mal es este sistema opresivo y deshumanizado. Y entonces decidió que ya basta, que era hora de disfrutar. (...)"*.

Este tipo de experiencias demuestran que las características de los medios virtuales, en este caso Instagram, pueden ser apropiadas por mujeres, feminidades, o grupos feministas, con fines de activismo logrando diversos resultados. Los mensajes producidos por MQNFT logran un alto alcance e interpelan a la reflexión, al cuestionamiento, a la resistencia y a la resignificación de los mensajes mediáticos en torno a las representaciones femeninas. Las opiniones y testimonios son aprovechados para reforzar el discurso propuesto por la página, creando sentidos colectivos rupturistas y contrahegemónicos que no se restringen al ámbito virtual sino que impactan en la vida personal de las usuarias, que van modificando su propia percepción sobre sí mismas, desnaturalizando acciones y prácticas, cambiando comportamientos cotidianos e incitando a otras mujeres de su entorno a hacerlo.

Este trabajo no pretende presentar a los medios conectivos como una utopía democrática libre de estructuras económicas y lógicas heteropatriarcales que revertirá todas las opresiones, sino que busca pensarlos como un espacio más de disputa en que los feminismos pueden ganar terreno, desplegando diversas estrategias, que complementen la organización política y las acciones offline de un movimiento que avanza, a paso firme, a lo largo del continente.

Bibliografía

BUTLER, Judith (1999). *El Género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós S.A.

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

BOSCH; Núria, CRUELLES; Eva, HACHE; Alex (2017). Ciberfeminismos 2017... *Passerelle;Feminismos! Eslabones fuertes del cambio social*, 17, 127-136. París.

BUCHMÜLLER; Sandra, GESCHE; Josst (2010). Las consecuencias del "giro icónico" En las representaciones de género virtuales ¿La traición de la utopía ciberfeminista? R. Zafra (Coord.) X0 y 1 *#ensayos sobre género y ciberespacio* (pp. 49/65). Madrid: Briseño Editores.

DOMÍNGUEZ; Daniel, ÁLVAREZ; José (2012). Redes sociales y espacios universitarios. Conocimiento e innovación abierta en el espacio iberoamericano del conocimiento. *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, 9 (1), 51-64. España.

GARCÍA MANSO, Almueda (2007). Cyborgs, mujeres y debates: el ciberfeminismo como teoría crítica. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* (8), 13-26. España.

FLANAGAN, Mary (2010). La novia desnudada hasta sus mismísimos datos: flujo de información + digicuerpos. R. Zafra (Coord.) X0 y 1 *#ensayos sobre género y ciberespacio* (pp. 49/65). Madrid: Briseño Editores.

HARAWAY, Donna (1985) Manifiesto Cyborg. Recuperado el 17 de agosto del

2020, de xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf.

HOLLOWS, Joanne (2000). Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular. En J. Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture* (p. 19-67). Manchester: Manchester University Press.

JUSTO VON LUZER, Carolina (2015). Géneros y sexualidades en las políticas de comunicación contemporáneas en Argentina. *Communication Papers –Media Literacy & Gender Studies*, 4(7), 47-63.

LAUDANO, CLAUDIA (2016). Feministas en “la red”. Reflexiones en torno a las potencialidades y restricciones de la participación en el ciberespacio. En Rovetto, F. y Fabbri, L. *Sin feminismo no hay democracia. Género y Ciencias Sociales* (pp. 31-54). Rosario, Santa Fe: Editorial Último Recurso.

LAUDANO, CLAUDIA (2018). Acerca de la apropiación feminista de Tics. En Chaer, S. *Argentina: Medios de Comunicación y Género. ¿Hemos cumplido con la plataforma de acción de Beijing?* (pp. 138-146). Ciudad de Buenos Aires: Comunicación para la Igualdad Ediciones.

MATA, María Cristina (1999). *Diálogos de la comunicación*, 56, 80-91. Lima, Perú: FELAFACS.

MUÑIZ, Elsa (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y femi- nidad. Una necesaria mirada feminista. *Sociedade e Estado*, 29 (2). Brasília.

PEKER, Luciana (2010). Publicidad: un shock para la autoestima de las mujeres. En Chaher, S.y Santoro, S. *Las palabras tienen sexo. Herramientas para un periodismo de género* (pp. 92-112). Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones.

LLAGUNO, Marta (2002). La tiranía de la apariencia en la sociedad de las representaciones. *Revista Latina de Comunicación Social*, 5 (50). España.

REBERTER, Sonia (2013). Ciberfeminismo: de virtual a político. *Revista Teknokultura*, 10 (2), 451-461.

RUBIO, Liniers (2003). La imagen virtual de la mujer: de los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo. *Feminismo/s*, 4, 167-182. Madrid.

TUBERT, Silvia (2010). Sujeto deseante versus identidad de género. R. Zafra (Coord.) *X0 y 1 #ensayos sobre género y ciberespacio* (pp. 49/65). Madrid: Briseño Editores.

VAN DIJK, José (2016). La producción de la socialidad en el marco de la cultura de conectividad. *En Cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales* (pp. 17-46). Buenos Aires: Siglo XXI.

VAN DIJK, José (2016). Desmontando plataformas, reconstruyendo la socialidad. *En Cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales* (pp.30-48). Buenos Aires: Siglo XXI.

VAN DIJK, José (2016). El ecosistema de los medios conectivos: ¿atrapados, cercados, sin salida?. *En Cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales* (pp. 251-283). Buenos Aires: Siglo XXI.

VELÁZQUEZ HERRERA, Luisa (s.f). Redes sociales y activismo feminista. Recuperado el 18 de agosto de 2020 de www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/panel_1_4_luisa_velazquez_spanish.pdf

ZAFRA, Remedios (2015). Ciberfeminismo, bases y propuestas en un mundo global, *Revista Mujer y Cultura Visual*.

ZAFRA, Remedios (2010). A room of one's own. feminismo e internet en la esfera público-privada. R. Zafra (Coord.) *X0 y 1 #ensayos sobre género y ciberespacio* (pp. 49/65). Madrid: Briseño Editores.



SOBRE LXS AUTORXS

Eva Rodríguez Agüero

Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Es docente titular y Directora de la Carrera de Comunicación Social (UNCUYO. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales). Se desempeña como Secretaria General del Instituto de Estudios de Género y Mujeres (IDEGEM UNCUYO). Directora de proyectos de Investigación SIIP-UNCUYO. Actualmente dirige el proyecto SIIP “Comunicación y género. Intervenciones, producciones y estrategias ciberactivistas al calor de la marea feminista (Argentina, 2019-2020. Cód.: 06/F424)”. Sus temas de interés giran en torno a los vínculos entre feminismos, comunicación y cultura. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Red Universitaria de Género. Integra el colectivo Ni Una Menos Mendoza y la Red PAR.

Natalia Encinas

Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Becaria doctoral CONICET. Docente en la Carrera de Comunicación Social (UNCUYO. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales). Codirectora de proyectos de Investigación SIIP-UNCUYO. Actualmente codirige el proyecto SIIP "Comunicación y género. Intervenciones, producciones y estrategias ciberactivistas al calor de la marea feminista (Argentina, 2019-2020. Cód.: 06/F424)". Trabaja temas vinculados a los cruces entre comunicación, arte y feminismos. Integrante de Red PAR y Ni Una Menos Mendoza.

Juan Araujo

Licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). En su tesis de grado desarrolló temas asociados a redes sociales y activismo feminista.

Magalí Cingolani

Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Integra proyectos de Investigación (SIIP-UNCUYO). Trabaja temas relacionados con ciberfeminismo y maternidades. Integrante de Red PAR.

Josefina Cornejo Stewart

Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Máster en Producción y Realización de Ficción para Cine y Televisión y Doctora en Estudios Avanzados en Comunicación (U. Ramón Llull). Integra proyectos de investigación SIIP-UNCUYO. Temas de estudio: televisión, Tercera Edad de Oro de la Televisión y Netflix.

Mariano Fiochetta

Licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Periodista. Integra proyectos de investigación (SIIP-UNCUYO). En su tesis de grado profundizó en temas ligados a periodismo y género. Integrante de Red PAR.

María Eugenia Paganini (Iamaru)

Profesora de Artes Visuales y dibujanta. Maestranda en la Maestría en Arte Latinoamericano (FAD-UNCUYO). Integrante de Dibujantxs Feministas.

Milagros Martín Varela

Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Integra proyectos de investigación (SIIP-UNCUYO). Indaga en temas vinculados a género y series televisivas. Integra la Red PAR.

Jorge Roberts

Profesor y Licenciado en Letras, Especialista en Docencia Universitaria, Magíster en Lectura y Escritura (Universidad Nacional de Cuyo). Docente en la Carrera de Comunicación Social (UNCUYO. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales). Integra proyectos de investigación SIIP-UNCUYO. Investiga temas en relación con la representación de la diversidad sexual en series a demanda.

Abigail Rodríguez

Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo). Integra proyectos de Investigación (SIIP-UNCUYO). En su tesis de grado trabajó temas vinculados a redes sociales y activismo feminista.





Este libro reúne una serie de artículos que tienen como telón de fondo histórico y social lo que algunas investigadoras han denominado “cuarta ola” del feminismo, y se propone indagar sobre la presencia de discursos feministas en distintos medios y escenarios comunicativos, atendiendo especialmente a los procesos de mediatización de las sociedades contemporáneas. En sus páginas se abordan las representaciones mediáticas sobre distintos tópicos vinculados a géneros y sexualidades, así como diversas prácticas ciberfeministas e intervenciones artísticas, como parte de múltiples estrategias comunicacionales desplegadas por este colectivo en pos de disputar sentidos, en el marco de las luchas feministas.

ISBN 978-987-576-212-2



9 789875 175212



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

SIIP

SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES
INTERNACIONALES Y POSGRADO

