

Marcha de la Gorra: Sentidos emergentes de las intervenciones artísticas al interior de una acción colectiva anti represiva en el escenario cordobés

Marcha de la Gorra: Emerging senses of artistic interventions within an anti-repressive collective action of Cordoba's stage

Latimori, Agustina*

Colectivo Investigador Marcha de la Gorra, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
agolatimori@gmail.com

Mallea, Paula Belén**

Colectivo Investigador Marcha de la Gorra, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
paulabelenmallea@gmail.com

Maorenzic, Gabriela Alejandra***

Colectivo Investigador Marcha de la Gorra, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
gabrielamaorenzic@gmail.com

Resumen

La Marcha de la Gorra, realizada en la ciudad de Córdoba, es una acción colectiva que convoca a una multitud de jóvenes en el espacio público y forma parte de un extenso movimiento anti represivo. Se distingue por un modo de intervenir la calle desde el arte, caracterizado por un despliegue de emocionalidad política, adquiriendo particular relevancia sus dimensiones afectivo-emocional y estética. El objetivo de este artículo es compartir las dimensiones analíticas construidas en un trabajo de investigación más amplio, sobre los sentidos que los/as actores/as dieron a las intervenciones artísticas, desplegadas en la décimo primera edición de la Marcha.

Como diseño de investigación se utilizó una "Etnografía colectiva de eventos", que supuso el desafío de emplear una pluralidad de recursos a la manera de un "mosaicismos metodológico". Los sentidos que los/as actores construyeron sobre el arte en la acción colectiva, fueron múltiples y diversos, emergentes al interior de configuraciones subjetivas dinámicas y complejas, atravesadas por un fuerte deseo de transformar la realidad.

Palabras claves: Intervenciones artísticas; Acción colectiva; Marcha de la Gorra; Juventudes; Movimientos sociales.

Abstract

The "Marcha de la Gorra", held in the city of Córdoba, is a collective action that summons a multitude of young people into the public space, and is part of a large anti-repression movement. intervening the street from the art, characterized by a display of political emotionality, acquiring particular relevance its affective-emotional and aesthetic dimensions. The objective of this article is to share the analytical dimensions constructed in a broader research work, on the meanings that the actors gave to the artistic interventions, deployed in the eleventh edition of the March.

The research design used was an "Ethnography of events", which involved the challenge of employing a range of resources in the manner of a "methodological mosaic". The meanings that the actors built on art in collective action were multiple and diverse, emerging within dynamic and complex subjective configurations, crossed by a strong desire to transform reality.

Keywords: Artistic interventions; Collective action; Youths; Marcha de la Gorra; Social Movement.

* Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9247-9378>

** Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7312-6005>

*** Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7030-1162>

Marcha de la Gorra: Sentidos emergentes de las intervenciones artísticas al interior de una acción colectiva anti represiva en el escenario cordobés

Introducción

El capitalismo avanzado y su régimen de acumulación ha vuelto central la regulación de las sensibilidades, posicionando el control de los cuerpos como sitio privilegiado de dominación y estructuración del poder (Scribano, 2016). Sin embargo, las sensibilidades, sensorialidades y el cuerpo constituyen ejes de disciplinamiento, pero también de resistencia. En este sentido, los movimientos sociales latinoamericanos presentan repertorios de movilización caracterizados por un despliegue de emocionalidad política que pone en primer plano la sensibilidad del/la actor/a, adquiriendo particular relevancia sus dimensiones afectivo-emocional¹ y estética (Scribano y Cabral, 2009). Estos modos de intervenir la calle aparecen ligados a la expresividad y la performatividad, implicando una puesta en marcha de prácticas culturales, artísticas y expresivas como formas de confrontación y posicionamiento político (Bonvillani y Roldán, 2017). Esto conduce a un interés creciente acerca del análisis de los recursos artísticos, estéticos y expresivos que se ponen en juego en la escena

1 En el presente escrito, la dimensión afectivo-emocional alude al conjunto de afectos, emociones y sentimientos que se despliegan en ocasión de la participación y del encuentro con otros/as en las diversas instancias que atañen a la Marcha en tanto acción política. Las distinciones taxativas de cada uno de esos términos exceden los objetivos planteados para estas páginas. Sin embargo, para no incurrir en imprecisiones conceptuales, consideraremos a los afectos como fuerzas o intensidades corporales que se producen en el encuentro con otros/as, sin mediación de la conciencia o el lenguaje, independientemente de las matrices sociales y discursiva que articulan y dan sentido a las emociones (Solana, 2022). Cuando estas intensidades son articuladas, reconocidas y codificadas según símbolos y convenciones sociales, se transforman en emociones. La distinción entre emociones y sentimientos está atravesada por múltiples discusiones. Sin embargo, tomaremos el clásico criterio que entiende a los sentimientos como estados de ánimo perdurables en el tiempo y que no resultan de una irrupción repentina (Bonvillani, 2021).

pública, contribuyendo a la comprensión de los diversos modos de cursar la politicidad por parte de los y las jóvenes, en la actualidad.

La Marcha de la Gorra (en adelante “la Marcha”) como acción colectiva anti represiva, tiene lugar en la ciudad de Córdoba (Argentina) desde el año 2007. Surge con el objetivo de reclamar por la derogación del actual Código de Convivencia,² visibilizando las situaciones de persecución, represión y abuso policial que padecen, principalmente, jóvenes de sectores populares. Hoy, es parte de un movimiento social anti represivo que lucha contra las políticas de seguridad ciudadana, y de un modo más general, contra toda práctica considerada violencia estatal (Guemureman et. al., 2017). De este modo, constituye una importante expresión de politización, que convoca a una multitud de jóvenes que buscan dar visibilidad a sus reclamos y demandas en las calles de la ciudad. Allí adquieren un lugar destacado las diversas modalidades expresivas a través de recursos estéticos cuyo locus de politización es el cuerpo (Bonvillani y Roldán, 2017).

En este artículo se expondrán algunas construcciones analíticas devenidas de un trabajo de investigación más amplio, realizado bajo la modalidad de una Práctica Supervisada de Investigación, para obtener el título de grado de la Licenciatura en Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba.³

2 El Código de Convivencia (ex Código de Faltas) es la normativa que regula específicamente las contravenciones en el ámbito provincial cordobés. Es decir, legisla sobre aquellas conductas que se pueden tipificar como delitos menores no alcanzables por el Código Penal, y que, generalmente se producen en la vía pública.

3 Dicho trabajo se llevó a cabo al interior del Equipo Investigador dirigido por la Dra. Andrea Bonvillani. El objetivo fue reconstruir los sentidos que le otorgan a las intervenciones artísticas, desplegadas en la décimo primera Marcha de la Gorra, los/as actores/as participantes, a los fines de explorar las posibles relaciones entre estas intervenciones artísticas y los procesos de subjetivación

El objetivo será compartir las dimensiones analíticas elaboradas sobre los sentidos emergentes que los/as distintos/as actores/as participantes construyeron sobre las intervenciones artísticas desplegadas en la décimo primera Marcha de la Gorra.

El cruce entre arte y política en contextos de acción colectiva ha sido abordado por diversos/as autores/as. En el escenario cordobés, Andrea Bonvillani, ha trabajado desde el año 2012 con la Marcha, desde una perspectiva etnográfica (Bonvillani, 2018a). En varias investigaciones, en colaboración con miembros del equipo de investigación que coordina y dirige, se analizan diversas expresiones artísticas llevadas a cabo en distintas ediciones de la Marcha (Bonvillani, 2015; Gabrieloni y Bonvillani, 2015; Paez y Panesi, 2015). En “Callejeando la alegría...y también el bajón” elabora una clasificación de las intervenciones en Marcha distinguiendo entre intervenciones escénicas (coros, murgas, teatro y números musicales), gráficas (incluyendo pinturas, pegatinas, stencils, carteles, grafitis, etc.) y aquellas intervenciones ligadas al discurso público de los/as organizadores/as de dicha acción colectiva (Bonvillani, 2015).

Focalizando en la dimensión corporal-afectiva, la Marcha es entendida como una performance multitudinaria donde las prácticas artísticas y culturales se consolidan como instrumento político de expresión y posicionamiento (Bonvillani y Roldán, 2017). El “cuerpo vivido” se ubica como un elemento de análisis crucial al estudiar la Marcha de la Gorra en particular, y las acciones colectivas en general, en tanto se presenta como locus de politización preferente (Bonvillani y Roldán, 2017). Roldán (2019), señala que las intervenciones estético-artísticas participan en la configuración de modos de subjetivación política, destacando la centralidad de la corporalidad en procesos colectivos de resistencia. Así, la propia corporalidad de los y las marchantes aparece como materialidad, desde la cual se denuncia y se repudia la persecución y abuso policial de jóvenes, al tiempo que es, locus de expresividad y celebración de la cultura popular y juvenil (Roldán, 2019).

Ante la fuerte presencia de una dimensión estética en las calles cordobesas, Scribano y Cabral (2009) señalan la necesidad de incluir a los recursos expresivos en el análisis de las acciones colectivas. Los

política al interior de la Marcha. En el presente artículo se ha focalizado en los procesos de reconstrucción de los sentidos sobre el arte en la Marcha de la Gorra, entendiendo que su lectura en clave de procesos de subjetivación política excede a estas páginas, reservando la apuesta para futuros trabajos y publicaciones.

autores entienden a los recursos expresivos como un “objeto textual” que permiten una lectura sobre los sentidos de la acción, en un espacio-tiempo específico. La estética como “política de los sentidos” constituye entonces una vía de acceso para reconstruir el sentido de aquellas prácticas heterodoxas que se inscriben al interior de una trama conflictiva y se manifiestan en el espacio público (Scribano y Cabral, 2009). Desde la Sociología de las Emociones y los Cuerpos, los/as autores/as buscan reconstruir las relaciones entre recursos expresivos, estéticas en las calles y prácticas heterodoxas en el contexto de la crisis de 2001 en Argentina. Indagan, a partir de lo que las acciones colectivas expresan, cuáles son los mensajes que estos/as actores/as evidencian sobre las suturas y fallas en los procesos de estructuración social, a los fines de reconstruir la trama conflictiva dentro de dicho periodo.

A nivel nacional, Longoni (2010) retoma la categoría de *activismo artístico* o *artivismo*, a partir de su trabajo con lo que denomina *políticas visuales* o *performáticas*, al interior de los movimientos de Derechos Humanos, que surgen a raíz de la dictadura argentina de 1976. Desde su perspectiva, señala la necesidad de desmarcarse de la idea convencional de arte político, donde lo político se presenta como adjetivo del arte, o bien, donde lo artístico aparece casi como una “cuestión decorativa” respecto de ciertos programas de intervención política (Longoni, 2010). Propone pensar esos vínculos a través de la imagen de contaminaciones, intersecciones y mutuas redefiniciones entre el arte y la política (Longoni, 2010). Según Longoni, una práctica es artística, no por el uso de determinados recursos o por el estatuto de “artista” de quien la lleva a cabo, sino en razón de promover “una suerte de dimensión creativa de la práctica política” (Longoni, 2010: 2).

En Latinoamérica, las intervenciones territorializan y comunican “la presencia de la ausencia”, denunciando los mecanismos de represión a través de una lucha simbólica que tiene lugar en el espacio público. El recordar como acto político inaugural de la textura narrativa de la memoria, implica resignificar, revincular y religar los fragmentos producidos por la “depredación” del neoliberalismo y su Estado Penal (Scribano, 2016). El arte callejero permite re-semantizar los hechos de violencia y desaparición forzada en democracia, desarticulando el sentido común a través del cuestionamiento de lo hegemónico, dando visibilidad a lo oculto o a lo representado como abyecto (Scribano, 2016; Rodríguez, 2017).

Por su parte, González Hernández (2017)

recupera la categoría de artivismo o activismo artístico proponiendo una reflexión sobre el uso del cuerpo en las prácticas de protesta social. Para eso, examina algunos casos concretos en acciones dancísticas, llevadas a cabo por miembros de la Asamblea de la Comunidad Artística en la toma política y cultural del Palacio Nacional de Bellas Artes en Ciudad de México durante el año 2014. En estas estrategias los/as actores/as recurren al uso del cuerpo como soporte de creación para irrumpir en el espacio público, transformándolo en el lugar de lo político, atravesado por múltiples disputas. Según el autor, estos cuerpos-protesta construyen subjetividad y colectividad al ejercer su capacidad de agencia, que emana de su expresión artística. Son cuerpos que ejercen artivismo al construir experiencias estéticas. Por lo tanto, afirma que el arte, a través del cuerpo, es constitutivo de lo político (González Hernández, 2017).

Entre otros, estos antecedentes dan cuenta de la importante presencia del arte, el cuerpo como locus de expresividad y la emocionalidad de los/as actores/as en el espacio de la calle en escenarios de protesta. Dado que estas constituyen cualidades características de las formas contemporáneas de politización juvenil (Bonvillani y Roldán, 2017) invitan a indagar por los sentidos que los/as protagonistas construyen sobre las intervenciones artísticas, como modos alternativos de cursar la politicidad en la actualidad.

Sobre sensibilidades y estéticas: las intervenciones artísticas la interior de una acción colectiva

En el presente trabajo se hará referencia a *intervenciones artísticas* en tanto demostración, puesta en escena o manifestación en el espacio público, tanto individual como colectiva, donde se emplean diversos recursos y prácticas expresivas que remiten al campo del arte en un sentido amplio. Es decir, como toda actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad expresiva, estética y/o comunicativa (Carrario, Boschetti y Dietrich, 2011). *Artísticas* remite al uso de recursos discursivos y extradiscursivos, mientras que *intervenir*, proveniente del latín *intervenire*, significa “venir entre”. Así, hablar de intervenciones artísticas alude a un *entre venir la calle*, enfatizando el sentido disruptivo, provocador, con el que el arte se presenta en el espacio público. Recuperando a Gabrielsoni y Bonvillani (2015), podría pensarse a las intervenciones artísticas en una acción colectiva de protesta como una forma de organización de los sentidos que configura una determinada estética, al mismo tiempo que una práctica política, en tanto expresan formas de estar con otros/as, de

organizar espacios y modos de interacción, poniendo en visibilidad demandas, conflictos y luchas sociales a través de una dimensión estético-cultural.

A los fines de profundizar en la comprensión de la dimensión estética de los repertorios de confrontación, se recuperan los aportes del filósofo J.J. Rancière, quien entiende a lo político como la construcción de un escenario común. Un topos donde tiene lugar un desacuerdo fundamental entre dos procesos heterogéneos: el de gobierno y el de igualdad; es decir, el de la policía y la política, respectivamente (Rancière, 2007). El proceso del gobierno o policía designa los lugares y funciones al interior de una comunidad, a partir de fijar una distribución jerárquica de inclusión y exclusión, dañando el principio de igualdad en el que se funda la política (Paredes, 2009). Esta distribución de identidades, de espacios y tiempos, constituye lo que él denomina la *división de lo sensible* (Rancière, 2002). Se reivindica la igualdad, en la medida en que la política redistribuye la *división policial de lo sensible*, haciendo que se manifieste la parte de los que no tienen parte, verificando la igualdad de cualquiera con cualquiera (Rancière, citado en Paredes, 2009).

De este modo, Rancière (2002) cuestiona la escisión del arte y la política como dos realidades separadas y propone una concepción de estética entendida como el “sistema de las formas que, a priori, determinan lo que se va a experimentar; una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de lo que define a la vez el dilema y el espacio de la política como forma de experiencia” (Rancière, 2002: 2). Una experiencia sensorial que determina aquello que aparece, que participa en la definición de lo común (Paredes, 2009). Una reconfiguración de esas particiones, introduciendo sujetos y objetos nuevos y un tiempo-espacio diferente (Rancière, 2005). Este proceso de creación de disensos constituye una estética política, diferenciando dicho concepto de las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de masas designadas por Benjamín como *estetización de la política* (Paredes, 2009). La estética política constituye un modo de re-composición del orden social situado sobre una distorsión, cuestionando desde nuevas formas los modos de percepción hegemónicos (Rancière, 2010). Esto habilita, en ocasiones, reparticiones inéditas que posibilitan una reconfiguración simbólica y material que trastoca las distribuciones anteriores (Paredes, 2009).

Las estéticas se configuran como vehículos de prácticas del sentir que aproximan a vivencialidades ancladas en los “cuerpos en-expresión” (Scribano,

2016). En palabras de Scribano (2016), en el contexto neoliberal, lo diverso/diferente deviene objeto de abyección provocando las tensiones entre aceptación y expulsión. Los cuerpos “aceptados” deben pasar por procesos de pacificación de sus pasiones, de privatización de sus deseos y de ocultamiento de sus sensibilidades. Cuando aparecen otros cuerpos “in-nominados” que desafían esta lógica, aparece la consideración de no humanidad en sintonía con lo abyecto “representado” como lo Otro, repugnante y vergonzante (Scribano, 2016). Lo extraño, lo monstruoso, lo irreductiblemente amenazante, es decir, la otredad segregada es naturalmente encapsulada en un vivir desde lo reprimible.

Podría pensarse que los movimientos sociales, particularmente aquellos que se inscriben al interior de la lucha anti represiva, constituyen una acción política cuando, a partir de la construcción de repertorios de acción (por caso, desde el arte) persiguen la verificación del principio de igualdad, disputando sentidos y categorizaciones de distribuciones estancas de lugares, nombres y funciones. Esto es, hacer emerger aquello invisibilizado en la esfera pública, mostrando el desacuerdo con la distribución ejercida por el orden policial al correrse del lugar y la función asignada en esa repartición de lo sensible. Así, la Marcha constituye una forma de irrumpir, de hacerse notar por parte de los/as expulsados/as y expropiados/as de sus voces, de sus derechos, de sus materialidades.

Estrategia metodológica

La Marcha de la Gorra se caracteriza por su fugacidad e inestabilidad, en tanto se desarrolla en un momento determinado e implica movimiento por el espacio público urbano. Atendiendo a estas características, el diseño de investigación consistió en una *etnografía colectiva de eventos* (Bonvillani, 2018a). Este diseño se basa en la etnografía de eventos propuesta por la antropóloga Borges (2004) a la vez que destaca la dimensión colectiva del trabajo investigativo, en tanto labor colaborativa entre varios/as participantes de un equipo (Bonvillani, 2018a).

La Marcha requirió ser abordada como hecho manifestante en el espacio público, así como también, considerar los sentidos que los/as diversos actores/as construyen en las instancias de encuentro que se llevan a cabo antes y después del evento. Se utilizó un muestreo teórico, seleccionando deliberadamente aquellos/as sujetos, acontecimientos y escenarios considerados relevantes para la investigación (Strauss y Corbin, 2002), en un proceso de recogida de datos

y construcción de teoría continua (Cuñat Giménez, 2007). Se buscó resguardar la *representatividad o tipicidad* de la muestra a partir de la elección de una diversidad de contextos, escenarios, sujetos participantes, intervenciones y recursos artísticos utilizados (Suárez Relinque, Moral Arroyo y González Fernández, 2013). Esto permitió trazar comparaciones analíticas y triangular datos entre los diversos contextos que constituyeron el campo.

Otro aspecto a destacar en la selección muestral es la *accesibilidad* de los contextos seleccionados (Suárez et. al., 2013), facilitada por la pertenencia a un equipo de investigación que trabaja desde el año 2012 con la Marcha y su Mesa Organizadora.⁴ Allí participamos desde el carácter anfibio del/la investigador/a (Svampa, 2009). Es decir, como investigadoras y militantes que intentan adentrarse al campo sin, por ello, perder una distancia que habilite la actividad reflexiva. Por otro lado, el tamaño de la muestra fue delimitado a través del *criterio de saturación teórica* (Strauss y Corbin, 2002).

En el proceso también se emplearon una multiplicidad de técnicas y recursos para cada instancia del trabajo de campo, configurando lo que Bonvillani (2018a) denomina un *mosaicismos metodológico*, a los fines de garantizar una triangulación metodológica que aporte rigurosidad a la construcción de los datos. El trabajo de campo inició en las reuniones de la Mesa Organizadora, y consistió en participar en la Comisión de Artística (en adelante CA) y en las discusiones generales de la instancia plenaria para tensionar posiciones vertidas en ambas instancias. También formaron parte del campo una serie de eventos y actividades que derivaron de la organización de la Marcha, y se desprendieron de la CA, siendo estas: la “semaforeada” y “volanteada”⁵

⁴ En palabras de Bonvillani, es la “cocina de la Marcha”, la instancia donde los/as jóvenes se encuentran para decidir el para qué y el cómo de la acción colectiva (Bonvillani, 2018a). Cada reunión de la Mesa Organizadora adopta una dinámica de funcionamiento por comisiones de trabajo que luego se reúnen en una instancia plenaria general.

⁵ Actividades programadas desde la Comisión Artística que tienen lugar días antes de la Marcha. En el año 2017, la volanteada consistió en que los jóvenes de la comisión se concentren en dos puntos de la ciudad de Córdoba, días previos a la Marcha, para repartir volantes y difundir la fecha, hora y el lugar del evento, así como la causa que lo convoca. Allí también se llevaron a cabo las semaforeadas, que consisten en aprovechar los momentos en que los semáforos se ponen en rojo para mostrar a los vehículos y transeúntes, carteles y pancartas con diversas consignas, imágenes y mensajes que buscan poner en visibilidad la lucha antirrepresiva, a la vez que se difunde el evento.

previa a la Marcha, el Alto Embrollo,⁶ llevado a cabo en la zona del Centro de la ciudad, y las dos reuniones de evaluación posteriores a la Marcha, tanto de la CA como de la Mesa Organizadora en general. Las técnicas utilizadas para la construcción de los datos fueron la observación participante y el registro etnográfico (Guber, 2001), con la finalidad de obtener información acerca de las actividades organizativas previas, así como también de las discusiones políticas y las disputas por el sentido que se generaban en torno a las intervenciones artísticas en el contexto de la Marcha.

Durante la Marcha como evento, se utilizaron técnicas que permitieran el abordaje etnográfico de un acontecimiento en movimiento, en particular de las intervenciones artísticas desplegadas en esa edición. Entre ellas, *conversaciones en marcha* (Bonvillani, 2018a) tanto con sujetos participantes de intervenciones artísticas como con marchantes que no participaban de ellas, permitiendo entablar un diálogo casual, acompañando la Marcha sin detener el ritmo. Se utilizaron varias modalidades de registro en reemplazo del registro escrito: *grabaciones in situ*, posibilitando registrar de manera más rápida y fluida los acontecimientos externos, las sensaciones, sentimientos, impresiones y pensamientos personales en el transcurrir del evento (Bonvillani, 2018a); registros audiovisuales, mediante la toma de fotografías y filmaciones durante la Marcha y la recopilación de imágenes de conocimiento público, compartidas en las redes sociales por distintas organizaciones.

Ante la necesidad de ahondar en las construcciones de sentido acerca de las intervenciones artísticas, se llevaron a cabo 10 entrevistas abiertas y en profundidad, basadas en un guión (Valles, 2007). Dada las dificultades de entrevistar a quienes están interviniendo una acción colectiva en permanente movimiento, las entrevistas se realizaron tiempo después de la Marcha a sujetos, cuyo contacto se obtuvo durante la Marcha o durante la participación en la Mesa. Cabe señalar que todos los fragmentos de campo incluidos en el análisis serán citados con nombres ficticios, en orden a resguardar la identidad y el anonimato de las y los participantes.

Para la selección de los entrevistados/as se atendió a algunos criterios de muestreo como la participación en la Mesa, distinguiendo entre

6 Eventos culturales que se desprenden de la Comisión Artística. Se llevan a cabo con anterioridad a la Marcha en distintos barrios de la ciudad de Córdoba y tienen como finalidad poner en visibilidad producciones artísticas y culturales de jóvenes de sectores populares.

quienes participaron en la CA y quiénes no, la participación en algún Alto Embrollo durante el 2017, la participación en alguna de las volanteadas-semaforeadas de ese año y la participación en la décimo primera Marcha como evento. También se tuvo en cuenta si intervinieron artísticamente o no la Marcha, y el tipo de intervención que llevaron a cabo, retomando la clasificación elaborada por Gabrieloni y Bonvillani (2015). Las autoras dividen a las *intervenciones en Marcha* en función de los recursos utilizados, en intervenciones gráficas (como por ejemplo pinturas, pegatinas, carteles, graffitis, stencils) y escénicas (murgas, bandas musicales, coros, teatro, danzas, etc.), y en función del grado de organización interna, en preparadas y espontáneas. A su vez, las intervenciones fueron divididas en aquellas programadas desde la Mesa Organizadora, y aquellas no programadas desde ese espacio. Se incluyó como criterio la modalidad de participación en la Marcha en función de la cantidad de sujetos participantes de cada intervención, teniendo en cuenta si estas eran individuales, grupales y/ o colectivas.

En el registro se trató de atender a elementos discursivos y extradiscursivos, tanto en los escenarios de observación y participación, como en las entrevistas. Algunos aspectos considerados fueron las características del espacio donde se dieron los intercambios, la familiaridad de los/as actores/as con ese espacio y su disposición en él, el tiempo secuencial de los hechos, las actividades que se realizaron y quienes las llevaron a cabo, la facilidad o dificultad para tomar la palabra, así como las interacciones entre ellos/as y con las investigadoras. Dada la importancia del cuerpo y la dimensión afectiva, se tuvo en cuenta el lenguaje corporal y gestual en general, como, por ejemplo, expresiones faciales, posturas y movimientos corporales, la vestimenta, el clima emocional y los tonos de voz empleados.

Finalmente, el análisis de datos se basó en la Teoría Fundamentada (*Grounded Theory*) de Glasser y Strauss, la cual permitió, a través de un proceso de codificación y comparación constante entre las narrativas y con las dimensiones del contexto conceptual (Soneira, 2006), la construcción de categorías y subcategorías analíticas acerca de los sentidos otorgados a las intervenciones artísticas. Se intentó establecer relaciones e hipótesis entre las distintas categorías y sus propiedades, avanzando en la reconstrucción, integración y conceptualización de los “datos” obtenidos en el trabajo de campo. Como facilitador del proceso de codificación y análisis se utilizó el paquete de software Atlas. Ti.

Producciones de sentido acerca del arte en la Marcha de la Gorra: categorías emergentes del proceso de análisis

Desde una perspectiva histórica, cultural y latinoamericana, González Rey (2008) propone la categoría de sentido subjetivo como unidad simbólico-emocional que se organiza en la experiencia social del sujeto, en la cual la emergencia de una emoción estimula una expresión simbólica y viceversa, dando lugar a un proceso en que se definen complejas configuraciones subjetivas sobre lo vivido. Estos sentidos subjetivos caracterizan las relaciones que ocurren en los diferentes espacios de la vida social del/la sujeto, por lo que la experiencia vivida es inseparable de la configuración subjetiva de quien las vive. Por otro lado, para González Rey los sentidos subjetivos no son exclusivos de las experiencias individuales, ya que, si bien la subjetividad es una realidad psicológica, no atañe a una “esencia interna” sino que tiene un carácter social. Se va constituyendo en las experiencias compartidas y en las relaciones con otros, en un determinado tiempo y lugar, formando así, un sistema en el cual lo que ocurre en cada espacio social concreto está alimentado por producciones subjetivas de otros espacios sociales (González Rey, 2008). Este complejo sistema es lo que González Rey denomina subjetividad social.

Los sentidos subjetivos emergentes sobre las intervenciones artísticas fueron múltiples y diversos. No obstante, a través del análisis de datos basado en la Teoría Fundamentada fue posible entamar algunos hilos y construir categorías analíticas amplias, capaces de alojar producciones singulares.

El arte como una forma de expresión

En las narrativas de varios/as entrevistados/as, el arte aparece transversalmente, como una forma de aparecer en el espacio público que reivindica la multiplicidad de modos de expresión, donde el cuerpo cobra relevancia y aparece como locus de politización preferente (Bonvillani y Roldán, 2017), quitando la primacía a lo meramente discursivo. Una marchante afirma que el arte habilita “(...) usar el cuerpo para expresar lo que quizás con los carteles no es suficiente”. (Registro de una conversación en Marcha con una marchante, 17/11/17).

Además, las intervenciones artísticas cristalizan modos de expresión que ponen en juego, no sólo componentes racionales, reflexivos y de posicionamiento, sino también una fuerte dimensión afectivo-emocional que da lugar a un modo distinto

de habitar el espacio con otros/as.

El arte como una forma de lucha, una forma de militancia

Desde algunas producciones de sentido, el arte aparece como una elección sobre cómo cursar la politicidad de manera individual y/o colectiva, alternativa a los modos tradicionales. En palabras de una entrevistada: “(...) es otra forma de militar (...) el arte siempre va a ser una respuesta política que va a estar en auge en la lucha” (Entrevista a Lucrecia, CA, 19/09/18).

Entender al arte como forma de militancia, desde la perspectiva de los/as entrevistados/as, implica un “ida y vuelta entre el pensar y el hacer” (Entrevista a Julieta, CA, 26/09/18). Dicho de otro modo, las prácticas artísticas abren discusiones que atraviesan a la Marcha y a la realidad social en general, a la vez que constituyen una vía para intervenir colectivamente sobre esa realidad, a través de lo que los/as actores/as denominan “poner el cuerpo”, haciendo uso de una multiplicidad de recursos expresivos. Al mismo tiempo, invitan a reflexionar y construir sentidos sobre aquello que se hace en el espacio público. De esta manera, el arte como forma de militancia implica necesariamente, en el contexto de la Marcha, una recursividad entre las discusiones, reflexiones, posicionamientos y estrategias de organización al interior de la construcción de la acción colectiva (las denominadas “rosqueadas”), y las intervenciones concretas que se ponen en juego y que tiene su locus en el cuerpo.

Siento que implica otra cosa, más que cranear. O sea, por ahí, lo que me gusta de las expresiones artísticas, de las intervenciones es que el estar metida tanto en la lucha implica mucha rosqueada y es como estar sentado pensando y pensando (...) Y poder expresarse con otras herramientas, poner el cuerpo de otra forma, que abra márgenes de las clausuras que nos hacemos en las rosqueadas, que son márgenes de expresión creativos, que no tienen fin; Y que emocionalmente te reconfortan y generan, en lo colectivo, como un reconocimiento, como que estamos haciendo esto juntas, que nos divierte, y lo hacemos por algo que estamos manifestando ¡ Súper hermoso!. (Entrevista a Julieta, CA, 26/09/18)

Lo artístico en la Marcha, también aparece como una forma “menos violenta” de presentarse en el espacio público. Una forma de militancia que posibilita una “vuelta de tuerca más” a la ira e impotencia

que suscitan las situaciones de injusticia ligadas a la aplicación de políticas represivas (Entrevista a Martina, participante de una murga, 06/10/18). Se trata de la “bronca” organizada y elaborada colectivamente (Bonvillani, 2021), mediatizada por el uso de recursos que permiten tomar distancia de reacciones viscerales que puedan poner en peligro la integridad de la Marcha. Intervenir artísticamente permitiría “armonizar” los afectos y emociones que irrumpen en el cuerpo, en tanto forma de “canalizarlas y re-significarlas”, encaminando dichas emociones hacia acciones transformadoras:

(...)lo que me generó el arte a mí en el pasado fue armonizar también esa bronca y esa furia, transformarla en algo que sea un poco más constructivo, no sólo que no sea violento o menos violento para el afuera, sino internamente (...) esa forma de canalizar esas ganas de reventar todo y hacerlo construir algo más y que genere alegría o alguna sensación más constructiva internamente, y después recién para el afuera. (Entrevista a Lucrecia, CA, 19/09/18)

Arte y clima emocional: una disputa entre la vida y la muerte

Durante el trabajo analítico se observó una estrecha relación entre algunas producciones de sentido sobre las intervenciones artísticas y el clima emocional de la Marcha (Roldán, 2019). En un sentido general, el clima emocional alude a los afectos y emociones compartidas, generadas en el conjunto complejo de interacciones entre los sujetos al interior de un grupo o colectivo, en un contexto particular (De Rivera y Páez, 2007).

Desde el año de su surgimiento, 2007, y hasta su sexta edición, la alegría es la emoción que tiñe, de manera predominante, el clima de la Marcha, cuyas demandas estaban principalmente orientadas a la derogación del ex Código de Faltas (actual Código de Convivencia) que cercena las posibilidades de los/as jóvenes de habitar la ciudad libremente. Los repertorios de movilización estuvieron ligados a la reivindicación de la cultura popular, estigmatizada por los sectores de poder, sirviéndose de un modo carnavalesco de ocupar la calle.

De esta manera, la Marcha surge con un clima emocional que remite a lo festivo, lo lúdico y lo carnavalesco, imprimiéndole un tono alegre, vibrante y luminoso. Los recursos artísticos y expresivos remiten, según los/as entrevistados/as, a la alegría de ocupar la calle, de circular con libertad, de reclamar

sin ser amedrentados/as por la policía, de resistir al sistema represivo, de aún estar con vida, resaltando el derecho a celebrar en el encuentro con otros/as. El arte aparece entonces como recurso de elaboración política de la alegría.

La alegría en este contexto, es motivo y herramienta de lucha a la vez. Se constituye en sí misma como un derecho a ser reivindicado, a la vez que, en la experiencia y en la reflexión colectiva que moviliza la Marcha, es caracterizada como una forma de resistencia, en tanto se despliega a los fines de poner en visibilidad un conflicto (Roldán, 2019).

Sin embargo, a partir del 2014, el clima emocional de la Marcha sufre un giro hacia la problemática de la muerte y la desaparición, debido a las altas cifras registradas de “gatillo fácil” y la falta de respuestas a familiares de víctimas por parte de las fuerzas policiales del Estado. A partir de ese momento, la Marcha no sólo constituye un espacio-tiempo donde cuerpos excluidos irrumpen en el espacio público, sino un momento en el que se vuelve necesario hacer presente a aquellos/as torturados/as, desaparecidos/as y asesinados/as.

En este escenario, el arte emerge asociado a la *recuperación*, en un doble sentido: como forma de “recuperar”, de mantener vivos en la memoria colectiva a los pibes asesinados por las fuerzas policiales del Estado, siendo parte de las luchas, reivindicaciones y duelos colectivos. Así, una de las entrevistadas trae las palabras de la madre de una de las víctimas, quien señala sobre una de las intervenciones: “(...)Y hacerlo es que nuestros hijos están vivos” (Entrevista a Natalia, CA, 09/10/18). En un segundo sentido, algunos/as actores/as construyen narrativas en las que el arte aparece, desde una concepción mesiánica, como vía de salvación. Es decir, como una posibilidad de escapar, o bien, de tramitar situaciones vinculadas a la propia trayectoria de vida, que producen o produjeron malestar y dolor. Según uno de los miembros de una de las bandas musicales que participó en el festival de la Marcha: “el arte me transformó a mí. Si yo, como venía, tendría que haber estado en otro lado” (Entrevista a Lucho, miembro de una banda musical, 02/11/18). En algunas narrativas incluso se le adjudica una connotación terapéutica: “(...)se generó este acto-homenaje que para nosotros es como psicoanalítico y subsanador. Cada vez que cada familia pinte la bandera de su pibe, subsana y de una manera u otra, cesa la herida” (Entrevista a Agustín, CA, 24/11/17).

En esta tensión entre celebración y conmemoración pareciera encontrarse latente,

en palabras de una entrevistada, una “disputa entre la vida y la muerte” (Entrevista a Natalia, CA, 09/10/18). De hecho, desde la perspectiva de los/as entrevistados/as, la Marcha en el plano de lo artístico es una *mixtura* (Entrevista a Lucrecia, CA, 19/09/18), un encuentro de afectos, emociones, sentimientos, estéticas y sensorialidades diferentes, que además de coexistir, se integran y funcionan como motor para la lucha y la resistencia.

El arte como una de forma de favorecer la vinculación con otros/as

La acción colectiva no implica sólo un conjunto de prácticas ejercidas por cierto número de actores/as que persiguen una serie de objetivos e intereses. En ella, además, se movilizan procesos intersubjetivos, posibilitando la construcción de una trama vincular, atravesada por sentimientos de amistad, compañerismo, solidaridad y confianza.

La afectividad es una dimensión constitutiva de las acciones colectivas y movimientos sociales. Según Jasper (2012), la identidad de los grupos y organizaciones parece fortalecerse cuando comparten lealtades afectivas y despliegues emocionales frente a ciertos eventos o actores. El autor caracteriza como *emociones compartidas* a aquellas que un colectivo tiene en común en relación con otros objetos, como, por ejemplo, la bronca hacia el aparato represivo estatal (Bonvillani, 2021). A la par, encontramos las *emociones recíprocas*, aquellas que los miembros de un grupo sienten entre sí. En este caso, las/os jóvenes destacan los lazos de compañerismo y lealtad que germinan al calor de la Marcha. Tanto las emociones compartidas como las recíprocas se refuerzan de manera recursiva, y pasan a conformar la cultura de ese movimiento social (Jasper, 2012).

En esta misma línea, las intervenciones artísticas son presentadas, por varios/as sujetos participantes, como modalidades de relación que propician el encuentro, destacando la resonancia a nivel afectivo, emocional y corporal. Según una entrevistada: “(...) te conectas con eso, compartís, es un momento de empatía(...)” (Entrevista a Lucrecia, CA, 19/09/18). Jasper (2012) define a la energía emocional como “un estado de entusiasmo y agitación generado en interacciones, rituales y exitosos compromisos estratégicos que estimulan la acción posterior” (p. 16). En este sentido, las intervenciones artísticas son significadas, en ocasiones, como rituales colectivos que irrumpen en la arena pública torciendo las dimensiones de tiempo y espacio (Bonvillani y Latimori, 2021), donde se moviliza una energía

emocional que actúa recursivamente, alimentando el deseo de lucha.

El arte como manifiesto

Esta categoría alude a un conjunto de sentidos en los que las intervenciones artísticas, al ser escenificadas en el espacio público, aparecen como un texto estético colectivo, que pretende construir un mensaje dirigido a ciertos sectores sociales y a la sociedad en su conjunto, poniendo en visibilidad situaciones de injusticia, desigualdad, opresión y represión. Esto quedó expresado en la consigna de la onceava Marcha: “El Estado nos mata, sus medios lo bancan, nuestra lucha avanza”. En este escenario los recursos expresivos son utilizados por los/las actores/as con el propósito de dar mayor visibilidad a los múltiples conflictos (Scribano y Cabral, 2009).

Al interior de esta categoría, el arte se presenta como una forma de mostrar, de decir, de gritar, de reclamar, de denunciar. Como una vía para comunicar un mensaje que desafía al orden impuesto, haciendo énfasis en la potencialidad para poner en visibilidad lo velado, lo rechazado, lo excluido e invisibilizado. A decir de Scribano (2016), las intervenciones constituyen formas de hacer visible el espacio de “lo indecible”, donde la voz y la palabra ya no alcanzan para expresar las tensiones y conflictos configurados sobre las múltiples experiencias de los/as actores/as y sus prácticas de resistencia y subjetivación.

Creo que el arte comunica y que también nos planta en un lugar en el que, a ellos, a los de arriba, les molesta mucho que salgamos y que digamos. Y cuando encontramos formas en las que nos escuchan, les molesta más, porque hay algunos que nos están escuchando y son los que ellos no quieren que nos escuchen. (Entrevista a Juana, participante de una murga y de la CA, 29/11/18).

El arte como forma de “provocar algo”

Algunos/as actores/as plantean que las intervenciones artísticas pueden ir más allá de poner en visibilidad aquello que permanece velado, destacando la potencia para producir efectos. La imprecisión en la denominación de esta categoría remite a que los efectos son disímiles. Tras el trabajo analítico, se distinguieron tres subdivisiones de sentidos, con matices diferentes según tres elementos a distinguir: la direccionalidad hacia un otro/a, la intencionalidad de los/as actores/as y el (o los) efecto(s) que provoca la intervención. La forma en que varía la presencia de estos tres elementos se vincula con una determinada

concepción respecto del autor/a y el espectador/a de la intervención artística.

1. El arte como “*algo que genera conciencia*”, advirtiéndose dos líneas de significación: Una, vinculada a un acto de toma de conciencia o *insight* personal, producida en su mayoría por quienes intervienen artísticamente la Marcha, tratándose de una búsqueda de conectar más con uno/a mismo/a, que de provocar algo en otro/a. El arte aparece ligado a algo que sensibiliza, moviliza, poniendo en primer plano la afectividad y la dimensión corporal. La otra línea de comprensión aparece asimilada a una toma de conciencia de carácter marxista, vinculada al concepto de conciencia de clase. Se trata de la búsqueda de quién interviene, de que un/a otro/a, que se constituye como audiencia, advierta la posición que ocupa en el entramado social, desde una comprensión intelectual de las situaciones de injusticia y opresión. Aquí la intervención artística va dirigida a un/a otro/a, con una intencionalidad y efecto explícito a provocar.

Hay muchas cosas que nosotros en una Marcha estamos generando. Despertar conciencia en otra persona eso ya habla un montón, si vos no sabías y ahora sabes eso es una batalla ganada. (Entrevista a Martina, participante de una murga, 06/10/18).

De modo general, en las dos líneas de sentido resuena el efecto liberador de hacer(se) conscientes.

2. El arte como *una forma de interpelación*, una manera de generar algún tipo de impacto en ese/a otro/a que no está participando de la acción colectiva. Reconociendo la autonomía del espectador/a, hay una intencionalidad que invita a la reflexividad, a cuestionarse sobre lo dado, a construir otras lecturas de realidad, pero esto no implica, necesariamente, un “logro” en términos de eficacia; es decir, supone no trazar una relación de causalidad entre intencionalidad- efecto. Pareciera que las IA ofrecen una oportunidad alternativa a los lenguajes y formas políticas convencionales de generar reflexión y cuestionamiento sobre determinadas situaciones, pudiendo desencadenar o no en un reposicionamiento. Aquí los sujetos participantes enfatizan la cualidad de las IA de ser directas, ligadas a una imagen que impacta.

Es como cosas que van, van ahí a los ojos directamente no es que tenes que escucharla y digerirla, sino que está, te queda en los ojos, si te pegó te pegó y si no te pegó bueno todo bien. Pero te va directo. (Entrevista a Juana, participante de una murga, CA, 29/11/18).

3. El arte en un *sentido disruptivo* alude a que la sola presencia de los cuerpos disidentes y sus diversas expresiones constituyen una expresión que en sí misma podría ser entendida como artística y política a la vez, a través de la apuesta por una otra estética que configura un régimen de sensorialidad diferente, una otra división sensible de lo común (Rancière, 2010). Aquí pareciera que los efectos trascienden la intencionalidad del autor o autora, tratándose, más bien, de una cualidad del arte en sí mismo.

(...) la misma expresión, todos los pibes que vos ves caminando y los pibes con gorrita que están ahí para mí también es arte (Entrevista a Lucrecia, CA, 19/09/18).

La dimensión simbólica del arte

Esta categoría alude a la presencia de imágenes y elementos simbólicos en el arte, como aquello que escapa a una aprehensión conceptual unívoca; es decir, que abre a la posibilidad de una producción incesante de sentidos que no se agota en una relación lineal entre significante y significado (Bonvillani y Latimori, 2021). Recuperando a Solares Altamirano (2011), el símbolo alude a una realidad abierta, difícil de presentar, y que por lo tanto sólo puede ser referida de forma simbólica. Su comprensión llama a una hermenéutica, a una interpretación de lo representado no sólo de manera intelectual sino afectivo-emocional en tanto remite a una multiplicidad de construcciones de sentidos, imposibles de ser agotados racionalmente (Bonvillani y Latimori, 2021). En algunos/as entrevistados/as, los sentidos sobre la IA aparecen ligados ontológicamente a la participación de algo más universal o trascendental, mencionando a los dioses o evocando imágenes y elementos como el “fuego”, “humo”, “agua”, “tierra”, “brujas”. En ese juego de apertura de sentidos, los/as actores/as atribuyen un papel fundamental a la imagen más que a la palabra.

No sé yo porque pienso más como en una cuestión más universal, así como que se tiene que dar, porque si nos quedamos, así como en nosotros, pensando en lo chiquitito (...) No sé cuándo se ve el fuego, como que los dioses entienden de eso, del agua, del fuego, del viento, que sea como un impacto más visual, porque sí creo en el poder de la imagen, no tanto en una pancarta escrita. (Entrevista a Zoe, artista, 26/09/18).

En la siguiente tabla se resume y ordena las principales categorías construidas para alojar las diversas producciones de sentido de los actores y

actoras sobre las intervenciones artísticas en la acción colectiva, y particularmente en la Marcha de la Gorra:

Cuadro 1: Sentidos emergentes sobre las intervenciones artísticas en la Marcha de la Gorra

Sentidos emergentes			
El arte como forma de expresión	Enfasis en la dimensión emocional y afectiva, en el uso de recursos extradiscursivos y en el cuerpo como locus de politización preferente.		
El arte como una forma de militancia	Como herramienta, como respuesta política, como recurso o posibilidad de construir otra cosa, como algo que enriquece la lucha.		
	Habilita una dialéctica: "ida y vuelta entre el pensar y el hacer". Forma menos violenta de intervenir el espacio público que da lugar a procesos de elaboración emocional.		
Arte y clima emocional: una disputa entre la vida y la muerte	El arte como celebración	Fiesta, celebración, carnaval	
	El arte como recuperación	Como forma de revivir, rememorar Como salvación en un sentido mesiánico y/o terapéutico	
El arte como unión	Como una de forma de favorecer la conexión y vinculación con otros/as al interior de la acción colectiva.		
El arte como manifiesto	Como una forma de mostrar, de denunciar, de reclamar, de gritar, de decir, de comunicar. Énfasis en el efecto de visibilidad.		
El arte como forma de "provocar algo" (capacidad para producir efectos)	Como algo que genera conciencia (efecto liberador)	Insight personal. Sensibilización.	-No hay direccionalidad - Puede haber o no intencionalidad - Hay efecto
		Toma de conciencia de carácter marxista, vinculado a la categoría de conciencia de clase.	-Hay direccionalidad, intencionalidad y efecto.
	Como interpelación	-Hay direccionalidad e intencionalidad pero puede haber o no efecto.	
	Sentido disruptivo en sí mismo	-Hay efecto que se produce en sí mismo, sin direccionalidad e intencionalidad específica.	
El arte como símbolo	Evocación a significantes que escapan a un significado unívoco.		

Fuente: elaboración propia en base al análisis y reconstrucción de los datos.

A modo de cierre: algunas conclusiones provisorias

Las prácticas artísticas ponen en cuestión, a partir de nuevas formas, los modos de percepción naturalizados. Esta puesta en evidencia de la distorsión a partir de la generación de nuevas composiciones deviene, para Rancière, en la emergencia de sujetos políticos. Sin entenderlo como única apuesta posible para cursar la politicidad, se trata de abrir a una comprensión que invite a pensar al arte como político en sí mismo, en tanto habilita una experiencia estética que permite "barajar y dar las cartas de nuevo". Es decir, crear otras configuraciones de tiempo- espacio y funciones, distintas a las asignadas desde un orden impuesto (Rancière, 2010). Entender al arte como una práctica disruptiva que propone un modo distinto de repartir el espacio sensible, permite pensar a la experiencia estética como experiencia

de construcción de subjetividades políticas, potencialmente desplegadas en diversos órdenes de las prácticas sociales.

En este sentido, el despliegue subjetivo en esta acción política, los afectos y emociones que se movilizan, así como los procesos reflexivos y de construcción de posicionamiento, se articulan en un movimiento constante entre lo singular y lo colectivo. Como se ha observado en el trabajo de campo, la Marcha y sus diversos espacios constituyen instancias de construcción, socialización y formación política en sí mismos, así como espacios de encuentro donde se tejen vínculos intersubjetivos para muchos/as jóvenes. En este contexto, las intervenciones artísticas emergen como otra manera de expresar demandas y hacerse presentes en el espacio público, poniendo en escena la impugnación de sentidos hegemónicos a través de recursos expresivos, y del cuerpo como herramienta central. Allí, la potencia de los afectos deviene de capacidades que se generan cuerpo-con-cuerpo, en ocasión del encuentro, en las distintas instancias que hacen a esta protesta callejera (Bonvillani, 2018b). La energía emocional que afecta los cuerpos actúa como herramienta y motor para la lucha. De este modo, la cualidad transformadora, y por ende política, del entre-muchos que caracteriza la vivencia de la Marcha da lugar a un doble juego en el que se politiza lo afectivo y se afectiviza lo político (Bonvillani y Roldán, 2017).

A la vez que hacen estallar las identidades y distribuciones asignadas desde un orden instaurado, las prácticas artísticas se presentan como una vía que abre los márgenes de las clausuras que presenta el pensamiento. Así, el arte en contextos de acción colectiva, emerge como una posibilidad de habitar el espacio público que alquimiza lo racional, emocional y práctico; lo singular y lo colectivo; lo simbólico y lo material, inaugurando otras maneras de visibilidad que configuran modos alternativos de ser (y resistir) con otros/as en el mundo.

Referencias

BONVILLANI, A. (2015) *Callejeando la alegría... y también el bajón*. Editorial Brujas.
 BONVILLANI, A. (2018a) "Etnografía Colectiva de Eventos: La Cronotopía Paradojal de la Marcha De La Gorra (Córdoba, Argentina)" *De Prácticas y Discursos*, 7(9) ,161-184.
 BONVILLANI, A. (2018b) *Entre el folclore de la fiesta y lo irreparable de la muerte juvenil: la experiencia de la Marcha de la Gorra*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario.

- BONVILLANI, A. (2021) "Dimensiones de subjetividades políticas de manifestantes en una protesta antirrepresiva: Diálogos entre el trabajo etnográfico y la investigación por encuestas" *Kairos: Revista de temas sociales*, (48), 12.
- BONVILLANI, A. y LATIMORI, A. (2021) "Dimensión simbólica del arte y politicidad juvenil: análisis de una intervención artística en el marco de una acción colectiva de protesta" *Desde el Sur*, 13(1).
- BONVILLANI, A. y ROLDÁN, M. (2017) "Politicización de los cuerpos juveniles: la Marcha de la Gorra como performance multitudinaria" *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* 74, 196-220.
- BORGES, A. (2004) "A fórmula do tempo: notas etnográficas sobre o tempo de Brasília" *Espaços e tempos da política. Rio de Janeiro: Relume Dumará*.
- CARRARIO, M.; BOSCHETTI, A. y DIETRICH, D. (2011) "Callejeras" 17, *la creatividad artística en los nuevos movimientos feministas neuquinos*. II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4923/ev.4923.pdf
- CUÑAT GIMÉNEZ R. (2007) *Aplicación de la teoría fundamentada (grounded theory) al estudio del proceso de creación de empresas*. XX Congreso anual de AEDEM, 2. España.
- DE RIVERA, J. & PÁEZ, D. (2007) "Emotional climate, human security, and cultures of peace" *Journal of social issues*, 63(2), 233-253.
- GABRIELONI, M. y BONVILLANI, A. (2015) "Luchar desde la alegría: la politicidad en las prácticas murgueras" En A. Bonvillani. (Ed.) *Callejeando la alegría...y también el bajón*. Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor. pp 161-176
- GUEMUREMAN, S.; OTAMENDI, A.; ZAJAC, J.; SANDER, J. y BIANCHI, E. (2017) "Violencias y Violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización" *Ensamblés*, 4 (7), 12-25.
- GONZÁLEZ REY, F. (2008) "Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales" *Diversitas: Perspectivas en psicología*, 4(2), 225-243.
- GUBER, R. (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial.
- LONGONI, A. (2010) "Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches" *Aletheia*, 1.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, M. F. (2017) "El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes" *Andamios*, 14(34), 115-135.
- JASPER, J. M. (2012) "Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación" *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, 4(10), 46-66.
- PAEZ, L. y PANESI, L. (2015) "Análisis de las intervenciones escénicas en la Marcha de la Gorra". En A. Bonvillani. (Ed.) *Callejeando la alegría...y también el bajón*. Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor. pp 109-150
- PEREDES, D. (2009) "De la estetización de la política a la política de la estética" *Revista de Estudios Sociales* (34), 72-80.
- RANCIÈRE, J. (2002) *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Europa.
- RANCIÈRE, J. (2005) "Políticas estéticas" En *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- RANCIÈRE, J. (2007) "La distorsión: política y policía" en *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- RANCIÈRE, J. (2010) *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- RODRIGUES, R. (2017) "Recorrer e intervenir estéticamente el espacio público. Acciones de resistencia visual en protestas sobre violencia policial y desapariciones forzadas durante la democracia" *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (74), 63-83.
- ROLDÁN, M. (2019) "Emocionalidad política y procesos de subjetivación en la acción colectiva juvenil: la "Marcha de la gorra" en Córdoba-Argentina" *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (29), 58-70.
- SCRIBANO, A. O. (2016) "Cuerpos, Emociones y Sociedad en Latinoamérica: Una mirada desde nuestras propias prácticas" *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 8(20), 12-26.
- SCRIBANO, A. y CABRAL, X. (2009) "Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas" *Convergencia*, 16(51), 129-155.
- SOLARES ALTAMIRANO, B. (2011) "Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico" *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 56(211), 13-24.
- SONEIRA, A. J. (2006) "La teoría fundamentada en los datos (Grounded Theory) de Glaser y Strauss" *Estrategias de investigación cualitativa*, 153-173.
- SOLANA, M. (2022) "Sobre la distinción entre afectos y emociones: ventajas y limitaciones" en L. Anapios y C. Hammerschmidt (coords.) *Política, afectos e identidades en América Latina*, 151-161. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- STRAUSS, A. y CORBIN, J. (2002) *Bases de la*

investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la Teoría fundamentada. Colombia: Editorial de la Universidad de Antioquia.

SVAMPA, M. (2009) *Protesta, movimientos sociales y dimensiones de la acción colectiva en América Latina*. Conferencia para las Jornadas de Homenaje a C. Tilly, celebradas en Madrid (Universidad Complutense de Madrid-Fundación Carolina, 7-9 de mayo de 2009).

SUÁREZ RELINQUE, C.; MORAL ARROYO, G. D. & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. T. (2013) "Consejos prácticos para escribir un artículo cualitativo publicable en Psicología" *Psychosocial Intervention*, 22(1), 71-79.

VALLES, M. (2007) *Entrevistas cualitativas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Citado. LATIMORI, Agostina; MALLEA, Paula Belén y MAORENZIC, Gabriela Alejandra (2022) "Marcha de la Gorra: Sentidos emergentes de las intervenciones artísticas al interior de una acción colectiva anti represiva en el escenario cordobés" en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°39. Año 14. Agosto 2022-Noviembre 2022. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 47-59. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/39>

Plazos. Recibido: 11/03/2021. Aceptado: 15/03/2022