



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario
Biblioteca Oscar Garat
Facultad De Ciencias De La Comunicación

**“HASTA ABAJO”:
NEOPERREO Y EXPERIENCIAS CORPÓREAS MEDIATIZADAS EN INSTAGRAM**

Naimi Furlan

Cita sugerida del Trabajo Final:

Furlan, Naimi. (2020). “Hasta abajo”: Neoperreo y experiencias corpóreas mediatizadas en Instagram. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).

Disponible en Repositorio Digital Universitario

Licencia:

Creative Commons [Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



“Hasta abajo”

Neoperreo y experiencias corpóreas mediatizadas en Instagram



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Trabajo final de la Licenciatura en Comunicación Social

“Hasta abajo”:
Neoperreo y experiencias corpóreas mediatizadas en Instagram

Furlan, Naimi- Orient. Investigación

Directora: Paula Morales
Co-directora: Tamara Liponetzky

Ilustraciones: Vero Corrales
<http://veroline.com.ar/>

Agradecimientos

*A mi familia y amig*s por la escucha y compañía incondicional*

A Paula por la guía atenta y delicada, por el afecto y la amistad

A Tamara por la mirada simple en el momento justo

*A mis compañer*s del equipo de investigación por el impulso y las lecturas*

A Alfredo, por el cariño, el espacio, la escucha y por hacerme sonreír

A mis hermanas de lucha, por el encuentro, los abrazos y la voz colectiva

«Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa»

Emma Goldman

*«A pesar de que los dos bailan juntos el baile del espiral,
prefiero ser un cyborg que una diosa»*

Donna Haraway

Resumen/Abstract

En la presente tesina de grado optamos por la investigación científica como modalidad de trabajo final. Presentamos un análisis sociosemiótico (Verón, 2004) sobre las modalidades discursivas que asumen las *experiencias corpóreas mediatizadas* en el perfil *@neoperreo* de Instagram. Al indagar en la mediatización de fenómenos culturales emergentes entre l*s jóvenes, encontramos que las prácticas discursivas que llevan adelante el grupo de artistas vinculados al sub-género musical *neoperreo*, se nutren e inspiran en la era digital y las tecnologías de información y comunicación (TIC).

Para emprender el análisis tomamos como base la Teoría de los Discursos Sociales del semiólogo Eliseo Verón (1997, 2001, 2013), en diálogo con la semiótica del cuerpo (Contreras, 2012) y la propuesta de Judith Butler (2002) sobre la regulación y materialización de los cuerpos. Abordamos estas prácticas discursivas recuperando el concepto de *interfaz* en su dimensión cultural y simbólica. Creemos que la interfaz habilita espacios productivos y/o de transformación. El cuerpo es pensado en este análisis como la interfaz por excelencia que articula las significaciones y donde más efectivo y productivo resulta el régimen de poder/discurso.

La pregunta que guía nuestra investigación es: ¿Qué experiencias corpóreas mediatizadas se configuran en las modalidades discursivas del perfil de Instagram *@neoperreo*? Ante este problema de investigación nos interesa dar cuenta de las experiencias corpóreas mediatizadas en las diferentes modalidades discursivas que se presentan en el perfil de Instagram seleccionado. Para esto nos enfocamos en reconstruir las gramáticas de producción del *neoperreo* desde elementos del reggaetón tradicional y las modalizaciones espacio-temporales propias del intercambio discursivo en Instagram. Además describimos y analizamos las estrategias retóricas y las tópicos que predominan en dicho perfil.

Dada la novedad del fenómeno analizado y los pocos antecedentes metodológicos de análisis discursivo en la red social Instagram, se procedió de forma exploratoria utilizando el enfoque metodológico del análisis sociosemiótico. Para demarcar el corpus de análisis realizamos un corte longitudinal de tiempo desde el mes de noviembre de 2018 hasta el mes de

junio de 2019, y seleccionamos 22 de las publicaciones que aparecen en la página principal del perfil *@neoperreo*.

Ante la pregunta por las experiencias corpóreas mediatizadas que se configuran en las retóricas del *neoperreo*, el análisis arrojó información sobre la capacidad de “desestabilizar” la experiencia corpórea cotidiana, en el marco de la matriz heterosexual. Esto manifestó la potencialidad de este fenómeno emergente -pudiendo realizar abordajes similares en otros fenómenos culturales que utilicen la plataforma Instagram- de disputar sentidos, dando lugar a expresiones minoritarias sobre la eroticidad y el cuerpo.

Palabras clave: neoperreo- Instagram- experiencias corpóreas mediatizadas- interfaz

ÍNDICE

Resumen/ Abstract.....	5
Introducción	9
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO-EPISTEMOLÓGICO	
1. Las epistemologías feministas: un abordaje general.....	17
Respuestas al androcentrismo	19
Los sesgos del género en la ciencia.....	23
Desarmando mitos: el pensamiento científico, pensamiento masculino	25
2. Mediatización e interfaces	
Los tres órdenes del sentido.....	28
Interfaces del sentido.....	29
Apuntes sobre nuevas mediatizaciones.....	30
Algunas definiciones “micro”	32
Plataformas en sus ecosistemas	35
Mediatizaciones del cuerpo.....	37
Sobre Instagram	40
Diseño y funcionamiento.....	41
Las imágenes y espacio-tiempo.....	43
Perspectiva semiótica de los usos sociales	46
3. Cuerpo significativo	
Aportes de la semiótica del cuerpo.....	48
La “corporeidad” mediatizada.....	51
Cuerpos juveniles	52
Regulación y materialización de los cuerpos.....	54
Existencia precaria	56
Eroticidades minoritarias.....	59
La dimensión estético-política.....	60
CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO	
Abordaje Sociosemiótico.....	63
El dispositivo de enunciación.....	65
Sobre la dimensión indicial de la imagen.....	67
Recolección de datos y definición del corpus.....	70
CAPÍTULO III: ANÁLISIS	
1. Sobre las condiciones de producción del NP	
Inspirad*s en el reggaetón tradicional.....	73
Una mujer pionera en la escena.....	74
No es lo mismo reggaetón que perreo.....	76
Una producción juvenil mediatizada.....	80
2. Análisis	
Las huellas de Instagram.....	84
Los tres órdenes significantes en el enunciado.....	86
El dispositivo de enunciación.....	89
V- CONCLUSIONES	105
VI- Bibliografía	107

INTRODUCCIÓN

“Resistir significa «colocar, tenerse, permanecer, estar firme». El combate puede hacernos tambalear y puede, también devorarse nuestro cuerpo, nuestras energías, nuestro tiempo. Pero si hay resistencia es porque «algo resta», algo queda, algo permanece. Ese «algo» puede, por cierto, ser la memoria, la imaginación, el sueño o el deseo”

Resistencias del Psicoanálisis- Derrida

En la presente tesina de grado optamos por la investigación científica como modalidad de trabajo final. El tema de investigación es la mediatización de las experiencias corpóreas en el perfil @neoperreo de Instagram. Se describen y analizan las modalidades discursivas que se configuran en dicho perfil en torno a la corporeidad mediatizada, entendida como aquellos imaginarios sociales dinámicos atribuidos al cuerpo en contexto de mediatización, considerado como la interfaz de sentido por excelencia.

Para abordar el análisis se toma como base la Teoría de los Discursos Sociales del semiólogo Eliseo Verón (1997, 2001, 2013), en diálogo con la semiótica del cuerpo (Contreras, 2012) y la propuesta de Judith Butler (2002) sobre la regulación y materialización de los cuerpos.

Teniendo en cuenta los diversos procesos de convergencia mediática y considerando las lógicas de hipertextualidad, interactividad y multimedialidad, se entiende que la producción y el consumo discursivo se encuentran en permanente mutación y afectan aspectos diversos de las relaciones sociales, en particular aquellos que atañen a l*s jóvenes (Amman, 2014). En este marco nos preguntamos por las prácticas artísticas juveniles, con énfasis en aquellas que se configuran como prácticas de resistencia en tanto “experiencias emergentes portadoras de nuevos sentidos” (Amman & Da Porta, 2011).

Desde estas primeras inquietudes llegamos al *neoperreo*. El uso de diversas redes sociales como Instagram o Facebook nos acercan a esta y otras formas de expresiones artísticas y de entretenimiento juvenil. Además los diversos espacios de reflexión feministas y queers que habitamos desde hace algunos años y la praxis política de ensayar otros mundos posibles nos empapan de otras voces, de nuevas experiencias, y desempolvan viejos y nuevos prejuicios anclados a la moral del deber ser, que siempre se está actualizando. Movilizadas

por la pregunta sobre los modos en que habitamos nuestros cuerpos, la invitación a *perrear* en una fiesta -o a bailar sensualmente como propone esta música- fue un punto de inflexión. Enseguida el prejuicio nos jugó una mala pasada, y con desconfianza no nos fue posible disfrutar ni entregarnos al juego sensual que propone el *neoperreo*.

Por suerte, acostumbradas al ejercicio de la pregunta y la repregunta, de la duda ante la misma duda, nos pareció apropiado sospechar de la incomodidad: ¿a que se debe este rechazo? Así surge el primer impulso que llevó a preguntarnos de qué se trata este sub-género, qué se propone de diferente, quienes son las voces representantes, y en dónde podemos encontrarlas, así a través de Instagram llegamos al perfil *@neoperreo*.

Como es sabido, desde sus inicios el reggaetón -género en el que se inspira el *neoperreo*- fue blanco de críticas de sectores diversos -desde artistas de otros géneros musicales hasta reconocidas activistas y académicas feministas- entre los principales motivos, debido a su explicitud sexual en las canciones y el baile.

Neoperreo es el término que utilizan l*s¹ jóvenes artistas que se identifican como impulsor*s del “movimiento underground del reggaetón” y su rápida difusión entre la cultura juvenil se debe, en principio, a Internet y diversas herramientas y plataformas digitales. Resulta interesante el modo en que est*s artistas proponen una escena musical alternativa, que recupera algunos elementos del reggaetón clásico del los años ‘90 y 2000, pero se distancia al posicionar sus creaciones desde la incorrección, la irreverencia y la extrema

¹ El Consejo Superior de la UNC aprobó en 2019 sugerencias y recomendaciones para el uso del “lenguaje incluyente y no discriminatorio” y el Consejo Directivo de la FCC en congruencia con lo anterior también aprobó el uso del lenguaje inclusivo durante el mismo período. A lo largo de la escritura de esta tesina, seguimos estas recomendaciones y optamos por el uso del asterisco (*) para referirnos a las distintas identidades de género, procurando dar cuenta de la incompletud, la apertura y la especificidad cultural del término.

¿Por qué decidimos utilizar deliberadamente el asterisco en toda marcación gramatical de género? Partimos de pensar que el lenguaje carece de verdades absolutas y evidentes sobre sus géneros, sus marcas inamovibles, desde allí que la fuerza de rechazo puede producir cierta incomodidad al binario. Entonces ¿Por qué asteriscos y no arrobas, o equis? Como bien señala Mauro Cabral (2009):

“Porque no multiplica la lengua por uno. Porque no divide la lengua en dos. Porque no divide la lengua en tres. Porque a diferencia de la arroba no terminará siendo la conjunción de una a y una o. Porque a diferencia de la x no será leído como tachadura, como anulación, como intersex (...) Porque no se pronuncia. Porque hace saltar la frase fuera del renglón. Porque es una tela de araña, un agujero, una estrella. Porque nos gusta. Faltaba más! (...) el asterisco no se impone”. (Cabral Mauro, 2009: 14) Interdiciones. escrituras de la intersexualidad en castellano. Córdoba: Anarres edit.

Información recuperada de:

[-https://www.unc.edu.ar/gesti%C3%B3n/la-unc-aprob%C3%B3-recomendaciones-para-el-uso-del-lenguaje-incluyente-y-no-discriminatorio](https://www.unc.edu.ar/gesti%C3%B3n/la-unc-aprob%C3%B3-recomendaciones-para-el-uso-del-lenguaje-incluyente-y-no-discriminatorio)

[-https://fcc.unc.edu.ar/novedades/noticias/la-fcc-aprobo-el-uso-del-lenguaje-inclusivo](https://fcc.unc.edu.ar/novedades/noticias/la-fcc-aprobo-el-uso-del-lenguaje-inclusivo).

explicitud sexual blasfemante y aberrante. Parafraseando a una de sus principales representantes, en el *neoperreo* están los raros, su marca es el ‘reggaetón freak’ y se identifican como ‘l*s Monster High del reggaetón’² en referencia al grotesco y extravagante modo de expresión que l*s caracteriza.

Como su nombre lo indica, se pone especial énfasis en el baile del *perreo*. Al tener una fuerte influencia africana y afroamericana, en este baile el cuerpo y el movimiento albergan significaciones vinculadas a lo ritual y la celebración de lo vivido y lo encarnado. Sin embargo los procesos de colonización y su actualización en aquello que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) denomina “colonialismo interno”³ han satanizado y silenciado estos otros modos de hacerse cuerpos a través del movimiento y la danza.

Consideramos que las normas que regulan la materialización y significación de los cuerpos (Butler, 2002), restringen y condicionan cómo debe o no moverse un cuerpo para encajar en los cánones aceptados socialmente. En el caso del *neoperreo* creemos que se apuesta por una democratización del baile y se busca cuestionar y poner en tensión la posición de poder atribuida al hombre en el reggaetón tradicional. (Hipótesis I)

Por otro lado, las prácticas discursivas que llevan adelante l*s artistas se nutren e inspiran en la era digital y las tecnologías de información y comunicación (TIC). Abordamos dichas prácticas discursivas recuperando el concepto de *interfaz* en su dimensión cultural y simbólica, entendiendo que ésta opera “no sólo como un espacio entre, sino que reconstruye y altera las identidades” (Valdettaro, 2007). Entonces creemos que la interfaz habilita espacios productivos y/o de transformación. (Hipótesis II)

Seleccionamos Instagram como soporte de análisis ante la inquietud por la amplia difusión del formato entre l*s jóvenes y sus diversos usos y apropiaciones sociales. Consideramos que más allá de sus posibilidades como plataforma mediática, Instagram se erige como *interfaz de sentido*, ya que en el espacio de esta red social se producen y circulan

² Monster High fue una franquicia de productos de juguetería y audiovisuales que se inició en diciembre de 2011 con el lanzamiento de muñecas de Mattel. Los personajes son de aspecto humano, pero son hij*s de monstru*s típicos como de hombres lobo, vampiros y zombies, aunque también de historias o cuentos ficticios como Frankenstein, Medusa o El fantasma de la ópera, distinguiéndolas de las muñecas tradicionales. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Monster_High

³ Entendido a grandes rasgos como aquellos mecanismos sociales y prácticas de dominación que persisten y se actualizan asentadas en una larga historia de opresiones.

complejos procesos discursivos que entretujan vínculos y sensibilidades enunciativas estético-políticas. (Hipótesis III)

En relación a ésta y otras redes sociales similares, entendemos que los sujetos que se hacen parte en/de estos espacios virtuales no operan (en términos discursivos) solamente en reconocimiento, sino también en producción: “deviene así en sujeto enunciator que, como tal, se inscribe en su propio discurso y deja en éste marcas de su subjetividad. En esta nueva dinámica discursiva, la subjetividad y la capacidad crítica del sujeto ocupan un lugar central” (Buján, 2010; 1). Por lo tanto abordamos descriptiva y analíticamente este modo particular de funcionamiento de la mediatización.

Además, el cuerpo es entendido en este trabajo como otra interfaz, quizás la interfaz por excelencia que articula las significaciones, y es en/desde los cuerpos donde más efectivo y productivo resulta el régimen de poder/discurso. La materialización del cuerpo (Butler, 2002) se logra y se impone (o no) mediante prácticas fuertemente reguladas. Los cuerpos son aquí pensados como constitutivamente vulnerables, pero no en el sentido -solamente- de sufrir un daño, sino que consideramos la proximidad de l*s demás y el contexto al que se enfrenta un cuerpo para existir (Canseco, 2017). Esta relación de vulnerabilidad está distribuida diferencialmente, exacerbada en algunos cuerpos más que en otros.

Esta distribución normativa diferenciada también se traslada a las pasiones sexuales, o la eroticidad: no todos los cuerpos tienen las mismas posibilidades de afectar sexualmente a otro*s (Canseco, 2017). Al indagar en este fenómeno cultural, observamos la exhibición de cuerpos muy diversos -que no se corresponden con los cánones de belleza hegemónicos- insinuantes a veces y otras veces muy explícitos.

La pregunta que guía nuestra investigación es: ¿Qué experiencias corpóreas mediatizadas se configuran en las modalidades discursivas del perfil de Instagram @neoperreo? Ante este problema de investigación nos interesa dar cuenta de las experiencias corpóreas mediatizadas en las diferentes modalidades discursivas que se presentan en el perfil de Instagram seleccionado. Para esto nos enfocamos en reconstruir las gramáticas de producción del *neoperreo* desde elementos del reggaetón tradicional y las modalizaciones espacio-temporales propias del intercambio discursivo en Instagram. Además describimos y analizamos las estrategias retóricas y las tópicos que predominan en dicho perfil.

Dada la novedad del fenómeno analizado y los pocos antecedentes metodológicos referentes al análisis discursivo de las enunciaciones y narrativas producidas en/desde la red social Instagram, decidimos proceder de manera exploratoria utilizando el enfoque metodológico del análisis sociosemiótico adaptándolo a los requerimientos de esta tesina de investigación. El método de recolección de datos elegido fue exclusivamente cualitativo. Como ya anticipamos, seleccionamos el perfil *@neoperreo* de Instagram y las publicaciones del *feed*, que es la página principal del perfil, donde aparecen todas las publicaciones ordenadas cronológicamente. Realizamos un corte longitudinal de tiempo desde el mes de noviembre de 2018 hasta el mes de junio de 2019, y seleccionamos 22 publicaciones en total.

Recorrido de lectura

En el capítulo uno, y como primer momento teórico-epistemológico, proponemos un recorrido por las corrientes de la epistemología feminista (EF de aquí en adelante) y situamos nuestro análisis en el marco de estos planteos. De este modo establecemos cuál es nuestro posicionamiento frente a las epistemologías androcéntricas hegemónicas. Recuperamos a partir de Sandra Harding (1996) algunas de las voces y proyectos de las científicas feministas críticas de la epistemología tradicional. Además revisamos los sesgos del género en la ciencia desde el recorrido de Diana Maffia (2005) y revisamos los efectos de la ideología de género en el lenguaje utilizado para la representación cognitiva de la ciencia y la asociación de la masculinidad con el pensamiento científico (Keller, 1991). Así las EF apelan a revisarnos en el papel de sujet*s y de objetos de la ciencia, poniendo en evidencia y desarmando la conexión histórica entre 'conocimiento' y 'poder'. Se evidencia y cuestiona entonces la legitimación del conocimiento como íntimamente ligada a redes de dominación y de exclusión.

En un segundo momento de la propuesta teórica abordamos la obra de Eliseo Verón (1997, 2001, 2013) en la cual entreteje una teoría de la producción social del sentido con una teoría de la mediatización. Recuperamos las nociones claves de este dispositivo teórico-metodológico, en diálogo con otr*s autor*s (Fernández, Cingolani, Scolari, Valdetaro) y otras categorías de referencia (interfaces, plataformas, dispositivos) para

pensar nuestro objeto de estudio en el marco de las transformaciones contemporáneas del fenómeno de la mediatización. Además elaboramos una descripción breve del funcionamiento de la aplicación Instagram y proponemos desde una perspectiva semiótica la categoría interfaz en su dimensión cultural y simbólica para pensar los usos sociales de esta aplicación.

Para abordar el cuerpo desde una perspectiva de mediatización recuperamos algunos aportes de la semiótica del cuerpo (Contreras, 2012; Fontanille, 2008; Violi, 2001) para ampliar las reflexiones de Verón (2001; 20013) en torno al cuerpo significante. Complejizamos estas lecturas con la propuesta de Judith Butler (2002) sobre la regulación y materialización de los cuerpos, pensando en las implicancias del cuerpo mediatizado articulando significaciones en torno a la experiencia erótica (Canseco, 2017). Además recuperamos lecturas en torno a la dimensión estético-política (Palma, 2009) y abordamos la noción de lo “abyecto” como una sub-categoría que nos ayuda a pensar la configuración de las expresiones del *neoperreo*.

En el segundo capítulo explicamos la metodología y el abordaje sociosemiótico, desde el cual nos proponemos analizar las condiciones de producción del *neoperreo*. Además recuperamos aportes de la teoría de la enunciación y la propuesta de Verón para analizar el dispositivo de enunciación desde el abordaje de la imagen del enunciador, la imagen del enunciatario y el vínculo entre ambos o contrato de lectura. Establecemos algunas consideraciones sobre las particularidades de analizar imágenes desde el *analogon* de Barthes (1965) en diálogo con lecturas de Verón sobre la dimensión indicial y la analogía en la fotografía. Por otro lado, del conjunto de procedimientos que constituyen una gramática de producción del discurso recuperamos y analizamos los aspectos retóricos. Por último hacemos algunas consideraciones en torno a la recolección de datos y la confección del corpus.

En el tercer capítulo relevamos algunas condiciones de producción discursivas del *neoperreo*, entre ellas destacamos el reggaetón tradicional y el baile del perreo, además de los aspectos modalizadores del discurso de la app Instagram. Luego pasamos a la descripción y el análisis de las estrategias discursivas enfocándonos en las retóricas y las tópicos que predominan en dicho perfil.

Por último detallamos las conclusiones que arrojó el análisis, retomando las hipótesis y preguntas iniciales, para finalmente cerrar -abriendo- con nuevas preguntas e inquietudes.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO-EPISTEMOLÓGICO



1. Las Epistemologías Feministas, un abordaje general

“Una ciencia sana es aquella que permita la supervivencia productiva de diversas concepciones de mente y naturaleza y de sus correspondientes estrategias diversas. Según mi visión de la ciencia, lo que se buscaría no es la doma de la naturaleza, sino la de la hegemonía”. (Keller, 1985)

Como advertimos en la Introducción de esta tesina, uno de los primeros impulsos que llevan a preguntarnos por el neoperreo es nuestra participación en ámbitos feministas locales y el vínculo con algunos espacios disidentes. Abordar este tema con un lente analítico puede conllevar algunos riesgos o cuestionamientos, sobre todo cuando quienes lo hacen se posicionan abiertamente como feministas.

El primer cuestionamiento puede surgir debido a la contradicción de que una feminista hable de un género musical en apariencia machista (asociándolo al reggaetón y su sesgo androcéntrico); otro riesgo posible es el hecho de que en este trabajo abordamos las estrategias retóricas y discursivas de algunas identidades femeninas (no todas se auto-perciben como mujeres) que no se adscriben como feministas, lo que puede implicar desde quien interpreta el desarrollo de una crítica teñida de un sesgo en torno a su posicionamiento político que se antepone a la realidad del objeto estudiado.

Consideramos que advertir estos posibles riesgos o sesgos es un primer paso para trabajar con cautela, sin embargo no podemos desprendernos de ellos y nos acompañarán en todo el proceso reflexivo de este trabajo. Por lo tanto nos proponemos tenerlos presentes a modo de desafíos o retos a lo largo de todo el proceso reflexivo.

Habiendo advertido la posibilidad del sesgo consideramos pertinente introducir el marco teórico de este trabajo con nuestro posicionamiento epistemológico. Para ello recuperamos la Epistemología Feminista (EF) como la lente que guiará nuestro proceso de construcción de conocimiento. Esta corriente epistemológica surge como una manera de

construir conocimiento científico buscando poner en cuestión los presupuestos básicos de la epistemología tradicional. Como explican Guzmán Cáceres y Pérez Mayo (2005):

“Frente a la epistemología tradicional donde el sujeto es una abstracción con facultades universales e incontaminadas de razonamiento y sensación, desde el feminismo se defiende que el sujeto del conocimiento es un individuo histórico particular cuyo cuerpo, intereses, emociones y razón están constituidos por su contexto histórico concreto y son especialmente relevantes para la epistemología.”

La expulsión histórica de las mujeres y otras identidades políticas⁴ de la ciencia y la producción de conocimiento han sido el punto de partida para comenzar a pensar críticamente en otros modos posibles de hacer ciencia. Las feministas llamamos conocimiento “androcéntrico” al punto de vista que representa a un varón adulto, blanco, heterosexual, propietario, racional, objetivo, “con voluntad de extender su hegemonía “más allá” de su territorio” (Sardá, 2007: 52). La justificación para subyugar otras miradas, desde el punto de vista androcéntrico, siempre ha sido la misma: negar la capacidad de pensamiento racional a las mujeres, y en consecuencia negar(nos) la posibilidad de participar de los diferentes ámbitos de la vida pública (como la política, el conocimiento, la justicia, etc). Por ello, es aquel conocimiento que se presenta como única verdad universal, absoluta y objetiva del mundo el que repudiamos y rechazamos como feministas que hacen ciencia, inscriptas en esta trayectoria de epistemología crítica y comprometida con los embates de su tiempo.

De los problemas que abordan las epistemologías feministas, nos interesa destacar las reflexiones en torno al sujeto cognoscente en tanto individuo histórico recubierto y afectado por ciertas particularidades de su contexto sociohistórico. Por lo tanto, el conocimiento producido se pensará *situado* en función de quienes lo construimos, condicionado por las particularidades del contexto (espacio temporales, históricas, culturales y sociales).

Siguiendo a Guzmán Cáceres y Pérez Mayo, el carácter situado nos permite pensar en la vinculación entre conocimiento y poder, responsabilidad ética fundamental que atañe a quienes hacemos ciencia, de reconocer las implicancias políticas en torno al sesgo que inevitablemente tiñe nuestras investigaciones. Esta actitud crítica se traduce en el compromiso político con el cambio social como uno de los principales rasgos constitutivos de

⁴ Y no sólo las mujeres, sino también otros sujetos políticos subalternizados y marginados por cierta subjetividad y normatividad hegemónica, como por ejemplo otras masculinidades (de otra raza o etnia).

las Epistemologías feministas, y como una diferenciación fundamental en relación a otros tipos de teorías del conocimiento.

Diana Maffia (2007) nos recuerda que en los años 70' a partir de una lectura política del científicismo, se pone en duda la supuesta neutralidad de los saberes, dejando en evidencia cierto conservadurismo en pos de sostener los privilegios del statu quo: "Sacar el quehacer científico de la abstracción y encarnarlo en tiempo y espacio, situó tal saber en coordenadas de convivencia con múltiples valores que lo influían y se dejaban influir por la ciencia".

Maffia distingue al menos cuatro abordajes conceptuales de los que se ocupan las diferentes corrientes de la epistemología feminista: el primero busca sacar a la luz contribuciones de aquellas mujeres que han sido excluidas por las corrientes dominantes de la ciencia. El segundo analiza la participación de las mujeres en las instituciones de la ciencia, el acceso de las mujeres a los medios de producción científica. El tercero aborda el modo en que las ciencias (en principio médicas y biológicas) definen la naturaleza de las mujeres. El cuarto analiza la naturaleza masculinista de la ciencia en sí, y busca develar el sesgo introducido en normas y métodos de la ciencia que han producido la ausencia histórica de las mujeres en la producción del conocimiento moderno.

Las posturas más "radicales" en torno a la epistemología feminista, a las cuales adherimos, postulan que no alcanza con incluir a las mujeres en la ciencia. Se torna necesaria cierta disposición al cambio de modo tal que no sean las mujeres quienes deban adaptarse a valores y métodos de la ciencia dominante, sino que exista la suficiente apertura para que desde la ciencia se produzcan estas adaptaciones.

Respuestas al androcentrismo

Sandra Harding (1996) reflexiona sobre las voces de las científicas feministas críticas hacia la epistemología tradicional, y logra diferenciar cinco tipos distintos de proyectos. Para cada cual habrá cierto público interesado, materias, ideas sobre la ciencia y el género y establecerán un conjunto de posibles soluciones para el problema del androcentrismo. La autora admite cierta incomodidad y una posición muy crítica en este sentido, ya que afirma

que los supuestos que guían los análisis se contraponen entre sí, no quedan claras las conexiones teóricas entre ellos, ni qué estrategia global convendría seguir para eliminar el androcentrismo de la ciencia.

Para Harding el problema radica en que “nos hemos preocupado tanto por responder a los pecados de la ciencia contemporánea en los mismos términos que utiliza nuestra cultura para justificarlos, que no hemos dedicado suficiente atención a imaginar una búsqueda de conocimiento verdaderamente emancipadora” (1996). Se vuelve necesario imaginar cómo será la ciencia en el futuro y reflexionar sobre otros modos posibles de racionalidad. Se trata de una apuesta con importantes consecuencias políticas en la búsqueda por un tipo producción de conocimiento que habilite las condiciones necesarias y posibles de distribución igualitaria del saber/poder.

La falta que plantea la autora, de una teoría feminista desarrollada para la crítica de las ciencias naturales no supone pasar por alto las aportaciones efectuadas por estas líneas de investigación. Una vez que hemos logrado desbaratar y dejar en evidencia cómo la ciencia se encuentra “generizada”, se vuelve necesario trabajar en torno a los mecanismos económicos, políticos y psicológicos que sostienen el sexismo de la ciencia. Eliminarlos no será tarea sencilla ni mucho menos transformar los sentidos en torno a los usos y valoraciones de las búsquedas del saber.

En el recorrido que elabora Harding sobre las diferentes líneas de investigación, establece que cada una suscita algunos problemas políticos y conceptuales, respecto a las prácticas científicas y el modo de justificarlas, y también en relación a las demás prácticas. Resaltar los problemas tiene que ver con señalar algunas carencias teóricas que padece este campo. Sin embargo para el presente trabajo no ahondaremos en torno a la descripción de dichas líneas de investigación.

La autora detecta una “paradoja epistemológica”, se pregunta cómo es posible que el feminismo, siendo un movimiento político por el cambio social, se propone incrementar la objetividad de la investigación, teniendo como soporte indagaciones tan politizadas. Y en complemento con lo anterior, indaga sobre los fundamentos y justificaciones en torno a ciertas afirmaciones de las epistemologías feministas. Establece una división de tres tipos de respuestas y reconoce en ellas tres corrientes: *empirismo feminista*, *punto de vista feminista* y

postmodernismo feminista. Consideramos importante recuperarlas para el presente trabajo ya que historiza y nos sitúa en el mapa de las EF.

El *empirismo feminista*, al que la autora llama también “espontáneo”, sostiene que el sexismo y el androcentrismo constituyen sesgos sociales corregibles mediante la estricta adhesión a las normas metodológicas vigentes de la investigación científica. Un origen clave del sesgo androcéntrico se centra en la selección de problemas a investigar. Pero el empirismo insiste en que sus normas metodológicas sólo se aplican al contexto de justificación, los métodos para probar las hipótesis, y no al de descubrimiento de las hipótesis, los que llevan a la formulación de las hipótesis. En consecuencia, una fuente poderosa de sesgo social escapa por completo del control de las reglas metodológicas de la ciencia. Por último, da la sensación de que el seguimiento de las normas de investigación no evita el sesgo androcéntrico, y más a menudo, se traduce en resultados sexistas. Por tanto el feminismo trata de reformar lo que se califica como “mala ciencia”, llamando la atención sobre incoherencias lógicas y sobre lo que, paradójicamente, constituyen imprecisiones empíricas de las epistemologías empiristas generales.

El *punto de vista feminista* subraya una perspectiva que se construye por y desde las experiencias de las mujeres. Su origen se remonta al pensamiento de Hegel sobre la relación entre el amo y el esclavo, y los análisis posteriores sobre este tema que elaboran Marx, Engels y el teórico marxista húngaro G. Lukacs. Esta propuesta sostiene que la posición dominante de los hombres en la vida social se traduce en un conocimiento parcial y perverso, mientras que la posición subyugada de las mujeres abre la posibilidad de un conocimiento más completo y menos viciado. Según esta solución a la paradoja epistemológica, el feminismo aporta la teoría y la motivación para la investigación y la lucha política que puedan transformar la perspectiva de las mujeres en un "punto de vista": un fundamento, moral y científicamente preferible, para nuestras interpretaciones y explicaciones de la naturaleza y la vida social. Ambos enfoques, el empirista feminista y el del punto de vista, parecen afirmar que la objetividad nunca ha podido ni podrá incrementarse si se alienta la neutralidad valorativa. En cambio los compromisos con los valores y proyectos antiautoritarios, antielitistas participativos, emancipadores sí aumentan la objetividad de la ciencia. La autora plantea una serie de cuestionamientos en relación a esta corriente, rescatamos una de ellas: ¿puede haber *un* punto de vista feminista cuando la experiencia

social de las mujeres (o de las feministas) está dividida por la clase social, la raza y la cultura?

El *postmodernismo feminista*, al cual adherimos para el presente trabajo, surge a partir de criticar y negar los supuestos en los que se basan el empirismo feminista y el punto de vista feminista, pero también aparecen en el pensamiento de estas teóricas las tensiones del escepticismo postmodernista. En diálogo con pensadores de la denominada “corriente dominante” (como Nietzsche, Derrida, Foucault, Lacan, Rorty, entre otros) y con movimientos intelectuales (como la semiótica, la deconstrucción, el psicoanálisis, el estructuralismo, la arqueología/genealogía y el nihilismo), las feministas posmodernas "comparten un profundo escepticismo respecto a los enunciados universales (o universalizadores) sobre la existencia, la naturaleza y las fuerzas de la razón, el progreso, la ciencia, el lenguaje y el sujeto/yo" (Flax 1986, citada en Harding 1996: 26).

Desde esta perspectiva, las reivindicaciones feministas sólo resultan más aceptables y menos deformantes si se basan en la solidaridad entre las identidades fragmentadas modernas (feminista negra, socialista-feminista, etc.), por una parte, y entre las políticas que estas identidades crean, por otra. Para la presente tesina, consideramos necesario atravesar las tensiones que desde este posicionamiento epistemológico surgen, a partir de la obligada renuncia al intento de una única descripción feminista y auténtica de la realidad. En este sentido, el postmodernismo feminista busca reflexionar sobre sus propias tensiones: se pregunta, y nos preguntamos ¿cómo se podrían develar las incoherencias (como en el caso de la epistemología empirista y del punto de vista) en su propio discurso?

Queda claro entonces, a partir de recorrido de estas tres corrientes epistemológicas que propone Harding, que hay contradicciones y cada una configura su propio paquete de problemas. Sin embargo proponen cambios en algunas categorías analíticas y de la realidad, como son el género, la raza y la clase social. A su modo, han aportado a fortalecer la capacidad crítica para reconocer la predominancia del androcentrismo en la ciencia, permitiéndonos reformular nuevas cuestiones sobre esta última.

Los sesgos del género en la ciencia

Maffía en diálogo con textos de Helen Longino (1993) recupera la premisa de esta última, quien recuerda la importancia de re-concebir el conocimiento como social, es decir en función de interacciones sociales entre miembros de una comunidad (en vez de tomarlo como producto de interacciones sólo entre un sujeto individual y los objetos de análisis), para de esta forma poder entender que no hay una posición pura e incondicionada del sujeto de conocimiento.

“Los hallazgos epistemológicos más fuertes del feminismo reposan en la conexión que se ha hecho entre 'conocimiento' y 'poder'. No simplemente en el sentido obvio de que el acceso al conocimiento entraña aumento de poder, sino de modo más controvertido a través del reconocimiento de que la legitimación de las pretensiones de conocimiento está íntimamente ligada con redes de dominación y de exclusión.” (Maffía, 2005: 12)

En la vinculación que proponen las EF entre género y ciencia, se busca revisar y discutir las metodologías apropiadas para impulsar una “reconstrucción feminista de la ciencia” en palabras de Maffía. En dónde no solo se vuelve necesario revisar el lugar de la mujer como científica que produce conocimiento, sino también aquellos sesgos que el género (así como también la raza y la clase) imprime a los resultados, es decir a la teoría científica:

“Deben analizarse motivaciones y consecuencias del ejercicio de la ciencia, la intervención de intereses no reducidos al impulso epistémico, los sesgos no visibles por formar parte de los valores compartidos por la comunidad científica. El científico (o la científica) son sujetos atravesados por determinaciones de las que no es posible desprenderse, que es necesario reconocer, y que se vinculan a un sistema social más amplio. Entre estas determinaciones, dirán las feministas, se encuentra el 'género' (es decir, la interpretación que cada grupo social hace de las diferencias sexuales, los roles sociales atribuidos en razón de este género, y las relaciones establecidas culturalmente entre ellos). Y el desafío es demostrar de qué modo en el producto del trabajo de esta comunidad, producto que ha pasado los controles intersubjetivos que asegurarían su neutralidad, se instala el sexismo como un sesgo fortísimo.” (Maffía, 2007: 13)

Para la autora se vuelve fundamental pensar la ciencia desde un enfoque “externalista” (por oposición a uno “internalista”), que permita contextualizar la producción

social del conocimiento como un trabajo humano, en pos de dar lugar a una historia de la ciencia que busque aclarar para poder revertir los modos en que los sesgos de género, raza y clase han condicionado y desviado a las mujeres de los ámbitos oficiales de producción del conocimiento.

En la búsqueda por desarticular la aparente neutralidad y objetividad de quien investiga, dejando en evidencia el sesgo sexista en la construcción de teorías en diversas disciplinas científicas, la EF se enfoca en el análisis del lenguaje de la ciencia. Buscando desarticular las metáforas usadas por los científicos, queda en evidencia el uso de analogías acrílicas y el refuerzo de ciertos valores sociales opresivos predominantes, poniéndose de este modo al servicio del control social:

“Las metáforas sexuales no son ajenas a la ciencia. Es más, son propias del surgimiento de la ciencia moderna, y de la meta-ciencia, ya que definen también la relación de la mente con el mundo, de la ciencia con la naturaleza, y del dominio del conocimiento científico.” (Maffía, 2007: 13)

El concepto de género es introducido por las feministas académicas en los años 70' como una categoría de análisis (diferenciandola del sexo biológico), la cual según Maffía hace referencia a las normas culturales y expectativas sociales por las que machos y hembras biológicas se transforman en varones y mujeres.

“La ideología de género afecta a ambos, pero influye de modo diferente, creando en los varones la convicción de que sus experiencias expresan la humanidad (el ‘hombre’ en sentido universal), mientras las de las mujeres aparecen, incluso para sí mismas, como lo otro o lo diverso, la ‘diferencia’”. (Maffía, 2007; 14)

El modo en que la ideología de género configura y afecta la trama social no tiene que ver sólo con la producción y reproducción de estereotipos de lo masculino y lo femenino, sino que también organiza nuestros mundos (natural, social, cultural), produciendo estructuras interpretativas en diversos ámbitos de la vida social. Evelyn Fox Keller (1991) llama a este rasgo cultural distintivo “trabajo simbólico del género”, y propone que nuestros esfuerzos como científicas feministas deben apuntar a examinar las raíces, la dinámica y las consecuencias de esta red interactiva de asociaciones y disyunciones (mente/naturaleza,

racional/intuitivo, objetivo/subjetivo masculino/femenino, etc), que juntas constituyen lo que denomina “sistema género-ciencia”.

Surge entonces la pregunta por cómo se da esa articulación entre la ideología de género y la ideología de la ciencia para su construcción mutua, y cómo esto afecta a la trama social, a los miembros de la sociedad, a la ciencia y a la naturaleza. En este sentido la EF no solo nos propone herramientas para criticar y revisar las bases masculinistas constitutivas de la ciencia moderna, sino que también nos proporciona un método:

“Hoy, las pensadoras feministas reconocen la conjunción de lo personal y lo político como algo más que un aforismo: consideran que es un método. Como ha escrito Catherine McKinnon, lo personal como político no es un símil, ni una metáfora, ni tampoco una analogía(...) Significa que la experiencia distintiva de las mujeres en tanto que mujeres ocurre dentro de la esfera que socialmente ha sido vivida como personal -privada, emocional, interiorizada, particular, individualizada, íntima- de tal modo que conocer la política de la situación de la mujer es conocer las vidas personales de las mujeres.” (Fox Keller, 1991)

Desarmando mitos: el pensamiento científico como pensamiento masculino

¿Qué efectos tiene la ideología de género, que se pone en evidencia a partir del uso de las metáforas de género, sobre la ciencia misma? Las feministas establecen un presupuesto en torno a esta pregunta: el lenguaje utilizado influye en la representación cognitiva, y no sólo la expresa:

"Está claro que la consideración de la mente como activa y masculina, y de la naturaleza como pasiva y femenina, o de la objetividad y la razón como rasgos masculinos, y de la subjetividad y el sentimiento (o intuición) como rasgos femeninos, favorecen la exclusión de las mujeres de la ciencia, pero -y esta es la pregunta importante desde la perspectiva de la ciencia- ¿qué efecto, si lo hay, tiene sobre la práctica científica?". (Fox Keller, 1991)

El silencio en torno a este tema por parte de la crítica formal de la filosofía y sociología de la ciencia, y la comunidad académica no feminista en general, sugiere según Keller, que la asociación de la masculinidad con el pensamiento científico tiene cierto estatus mítico que hace que no deba ser analizado seriamente. Se produce simultáneamente un efecto

de doble sentido, por un lado se muestra como “autoevidente” en términos de sentido común, y por otro lado parece “no tener sentido” para las exigencias del conocimiento formal.

Por el contrario de lo que viene sucediendo hasta ahora, se supone que la supervivencia de creencias míticas en nuestras concepciones sobre la ciencia debieran, de mínima, incentivar nuestra curiosidad y reflexión:

“Los mitos que no se examinan, dondequiera que sobrevivan, tienen una potencia subterránea; afectan a nuestro pensamiento de formas de las que no somos conscientes y, en la medida en que nos falte esa conciencia, queda socavada nuestra capacidad para resistir a su influencia. La presencia de lo mítico en la ciencia parece particularmente inapropiado. ¿Qué está haciendo ahí? ¿De dónde emerge? ¿Y cómo influye en nuestras concepciones de la ciencia, de la objetividad o, si vamos a ello, del género?” (Fox Keller, 1991)

La autora llama “generización” de la ciencia a aquel sistema de creencias en el que la ciencia adquiere género. Aclara que esta discusión no busca hacer foco (o al menos no únicamente) en la ausencia de las mujeres en la ciencia. Aunque sea más que evidente que predominan hombres en la composición de la población científica, se trata más de una consecuencia que de una causa en sí misma por la atribución de masculinidad del pensamiento científico. Queda claro hasta aquí que tanto para el científico como para su público, el pensamiento científico equivale a pensamiento masculino. La objetividad misma es un ideal que tiene una larga historia de identificación con la masculinidad.

En síntesis, como aclara la autora, conocer la historia de la ciencia implica reconocer la caducidad de toda pretensión de verdad, situando cualquier pretensión de hegemonía intelectual en el lugar que corresponde, ya que por su misma naturaleza, estas pretensiones son más políticas que científicas.

Una perspectiva parcial

A modo de cierre del breve recorrido que hemos propuesto en este apartado sobre la trayectoria de las EF, nos interesa recuperar aquello que mencionamos en los primeros párrafos: consideramos que l* sujet* cognoscente debe situarse en tanto individu* históric* recubierto y afectado por las particularidades de su contexto social y político. En este sentido

el conocimiento producido será conocimiento *situado* y *encarnado*, y se rechazarán aquellas formas de conocimiento irresponsable o incapaz de dar cuenta de algo. Al respecto Donna Haraway (1991) considera que la objetividad entendida desde una epistemología feminista se debe abordar desde una “perspectiva parcial”.

Establece que la objetividad feminista “trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto” (p. 328). Adherimos desde la empresa de este trabajo al anhelo y al proyecto que expresa la autora en el siguiente pasaje:

“Por lo tanto yo, con otras muchas feministas, quiero luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar” (Haraway, 1991: 329).

Como parte de nuestro *ethos* en la presente investigación, reconocemos que el proceso reflexivo no se libera de un posicionamiento que está imbricado en nuestra subjetividad, sin dejar de lado el lente crítico. Este análisis se posiciona desde el feminismo, pero esto no quiere decir que busquemos encajar dentro de este devenir político a l*s sujet*s protagonistas de nuestros objeto de análisis, ni tampoco porque consideremos que el NP sea una expresión feminista, sino más bien porque partimos de las construcciones epistémicas feministas para su análisis.

2. Mediatización e interfaces

Abordamos la noción de *mediatización* porque está presente en aquellos fenómenos que atraviesan y abarcan en la actualidad (al menos potencialmente), a todas las sociedades del planeta. Coincidimos con José Luis Fernández (2017) en que estudiar mediatizaciones implica pensar en procesos de transformación que “están siendo”.

Como ya es sabido, Eliseo Verón a lo largo de su obra (1997, 2001, 2013), entreteteje una teoría de la producción social del sentido con una teoría de la mediatización. Recuperamos a lo largo de este apartado algunas de las nociones claves de este dispositivo teórico-metodológico, en diálogo con otr*s autor*s (Fernández, Cingolani, Scolari, Valdetaro) y otras categorías de referencia (interfaces, plataformas, dispositivos) para pensar nuestro objeto de estudio en el marco de estas transformaciones contemporáneas de las mediatizaciones.

Los tres órdenes del sentido

Verón establece ya en sus primeros trabajos que los problemas que le interesan pertenecen al dominio de la semiótica de Peirce. En principio le interesan los tres órdenes de funcionamiento del sentido: el orden del símbolo, que predomina en la actividad lingüística; el orden de lo icónico, el que preside el funcionamiento de la imagen, la representación figurativa por semejanza, el orden de la analogía; y el orden de los fenómenos indiciales, el contacto. Le interesará particularmente este último. “Un reenvío significativo de naturaleza indicial implica siempre, como decía Peirce, un vínculo existencial: el humo es el índice del fuego” (Verón, 2001: 17). El orden indicial funciona por contigüidad, por esto también lo llama: orden de los fenómenos “metonímicos” u orden del “contacto”. Se trata de tres modalidades de funcionamiento significativo y no tipos de signos, y podrán verse en nuestro análisis. Esto quiere decir que hay predominio relativo de alguno de estos en la estructuración constitutiva significativa, y no presencia o ausencia.

La teoría veroniana toma a los discursos como nodos de un tejido de relaciones interdiscursivas. La metáfora biológica de la semiosis como red/tejido, ante todo, acentúa la

dimensión relacional de la discursividad, bajo el principio de que el sentido de un discurso no está en este, sino en su entramado de relaciones. Entonces, así como los discursos son resultados de procesos, y precursores de nuevas producciones, la semiosis tampoco es una red cerrada o preexistente: se despliega en el tiempo. Siempre está en movimiento, en relación histórica y procesual, no para de crecer.

Para pensar los fenómenos de producción del sentido en relación a la noción de *mediatización*, el autor se enfoca en aquello que llama *semiosis de la mediatización*. Como bien indaga Cingolani (2017), Verón introduce tempranamente la dimensión significativa del cuerpo, logrando articular mediatización y corporeidad en torno al despliegue de la producción social del sentido mediatizada: “los discursos son cuerpo, en interfaz con otros cuerpos” (Cingolani, 2017: 158). Dedicaremos un apartado a la cuestión del cuerpo y la mediatización más adelante.

Decíamos que Verón adopta la operatoria peirceana basada en estos tres soportes de la semiosis. El autor observa a la semiosis como un fenómeno antropológico, por lo que en el contexto de la evolución de la especie humana la mediatización “*es la secuencia de fenómenos mediáticos históricos que resultan de determinadas materializaciones de la semiosis, obtenidas por procedimientos técnicos*” (Verón, 2013: 147). Un “fenómeno mediático” se da en el momento en que los signos adquieren propiedades de autonomía en relación a la fuente y al destino, y persistencia en el tiempo. Estas propiedades logran materializarse a partir de ciertas operaciones técnicas y la confección de un soporte.

Interfaces del sentido

La lectura sociodiscursiva que nos proponemos hacer sobre las prácticas juveniles del neoperreo nos permite ubicar la disputa por el sentido socialmente reconocido y aprehendido en la tensión que se da entre dos polos de producción discursiva: por un lado los centros de poder elaboran y circulan discursos hegemónicos y gozan de credibilidad asociada a su trayectoria y convencionalidad; mientras que algunas prácticas discursivas juveniles proponen otras “sensibilidades estético-políticas” (Proyecto de Investigación “Interfaces de la cultura contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión”, Secyt- UNC, 2018).

Abordamos estas prácticas discursivas recuperando el concepto de interfaz en su dimensión cultural y simbólica que opera “no sólo como un espacio entre, sino que reconstruye y altera las identidades” (Valdettaro, 2007), habilitando espacios productivos y/o de transformación.

Aclaremos que esta interpretación del concepto interfaz desborda su acepción asociada al soporte técnico -utilizada en el campo de la informática- y es pensada desde una mirada semiótica y una preocupación por los complejos procesos de vinculación que allí se establecen (Traversa, Verón, Scolari, Valdettaro). Liponetzky y Morales promueven incluso pensar la interfaz en clave interpretativa “para abordar los mecanismos específicos que modelizan la mediatización en cada sector de la práctica social” (Proyecto de Investigación “Interfaces de la cultura contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión”, Secyt- UNC, 2018).

Considerando que para el presente trabajo nos proponemos abordar la mediatización de los cuerpos en el *neoperreo* -fenómeno que surge y tiene vida principalmente desde Internet y herramientas digitales- y considerando que los actores operan en los procesos discursivos que se dan en este contexto frente a pantallas de “teléfonos inteligentes”, resulta fundamental un estudio que tenga en cuenta las interfaces. Según Buján (2010), los actores “establecen contacto con una interfaz *en pantalla* para acceder a ciertos conjuntos textuales y así establecer vínculos mediante sus intercambios discursivos.” La interfaz *activa* de cierto modo la “in-mediatez”, y la pantalla es aquí el soporte (Valdettaro, 2007). Abordamos la red social Instagram como interfaz de la circulación discursiva, desde la cual son posibles de analizar las modalizaciones de relaciones, tipos de relaciones y nexos intersubjetivos, los vínculos enunciativos y los vínculos sociales que se establecen.

Según este enfoque la interfaz “opera como superficie de contacto entre procesos de producción y reconocimiento; superficie que opera entonces como soporte de la circulación discursiva” (Buján, 2010).

Apuntes sobre *nuevas mediatizaciones*

Es posible establecer un rastreo amplio sobre los estudios de las nuevas mediatizaciones, sin embargo para el presente trabajo no ahondaremos en dicho recorrido con fines teóricos, sino que serán referencias para situar l*s autores que sí tomamos para

comprender y analizar el fenómeno. Recuperamos los tres momentos que propone J.L. Fernández (2017; 2018) para pensar el devenir de los estudios sobre la temática que nos convoca, ya que sirven para ordenar y situar el presente trabajo.

Dichos momentos son establecidos de manera operativa (no significan el fin, ni el inicio, sino continuidades) para diferenciar los cambios provocados por las nuevas mediatizaciones, que a su vez ordenan y redefinen las concepciones, los estudios y teorías sobre los “previos” medios masivos.

El *primer momento* en el estudio de las nuevas mediatizaciones, identificado como “fundacional”, podríamos ubicarlo hacia fines del siglo XX. Tiene que ver con aquellos abordajes en torno al surgimiento de lo informático, lo digital, la conectividad y el acceso ampliado a la información. En relación a este último punto, Verón (1997) desarrolla el conocido “esquema de la mediatización”.

Entrando al siglo XXI se avizora el *segundo momento*, en el cual se evidencia algo de fascinación por el “networking”, el acceso y la interacción con el surgimiento de las redes sociales y el atravesamiento de las vidas en torno a dicho fenómeno. En estos estudios predomina cierta esperanza transformadora en los procesos de mediatización.

Y un *tercer momento*, que se vincula más a quienes nos encontramos investigando actualmente la vida de las mediatizaciones, es decir, sobre aquellos objetos de estudio que aún hoy seguimos construyendo, y que tienen que ver con una instancia de reapropiación de las problemáticas socioculturales. Fernández (2018) lo denomina “postbroadcasting”, por la convivencia que se empieza a registrar entre broadcasting y networking, que supone algunas tensiones, competencias e innovaciones por la subsistencia en el campo.

Retomamos la revisión de conceptos que elabora el autor a partir de repasar la constitución de “medio” elaborada por Verón, y en especial su aporte sobre las “series”: sus técnicas y sus usos sociales. Fernández en la búsqueda por “actualizar” la formulación veroniana, propone tres series para pensar la configuración de sistemas transmediáticos, más allá de los medios tradicionales: lo tecnológico; géneros y estilos; y usos que registra cada mediatización.

Esta propuesta teórico-metodológica de Fernández para ampliar la discusión en torno a nuevas mediatizaciones, establece asimismo tres distancias de observación que generan tres puntos de vistas diferentes, y construyen a la vez diferentes objetos de estudio:

- Perspectiva macro, en la que se describen objetos complejos y extensos. (por ejemplo: sociedad, cultura, sistema discursivo con sus respectivos elementos de conflicto, etc).

- Perspectiva medium, más cercana al fenómenos social, en la que se observan escenas de intercambio y conflicto.

- Perspectiva micro, en la que se enfocan productos en sus procesos.

Siguiendo al autor, situamos nuestro estudio *entre* la perspectiva medium, considerando que nos interesa indagar al neoperreo como fenómeno implicado en el entramado de la nuevas mediatizaciones, y la perspectiva micro, a partir de la cual nos proponemos analizar los intercambios discursivos mediatizados, en la plataforma Instagram (en la que se combinan intercambios escriturales, gráficos, iconográficos, interindividuales y grupales de distintos tipos de uso), del colectivo artístico nucleado en torno al neoperreo.

Algunas definiciones “micro”

J. L. Fernández (2017) pone a disposición de las nuevas discusiones sobre mediatización algunas definiciones “micro” actualizadas que consideramos de gran aporte para nuestro trabajo. El autor denomina “mediatización” (reformulando la definición veroniana) “a todo sistema de intercambio discursivo que se practique en la vida social y que se realice mediante la presencia de dispositivos técnicos que permiten la modalización espacial, temporal o espacio-temporal del intercambio (directo, grabado, presencia o no del cuerpo, indicialidad, iconicidad o simbolicidad, etc.)” (Fernández, 2017; 22).

De aquí se desprende que una mediatización siempre se opone a los intercambios “cara a cara”, obviamente existen “zonas grises”, pero en términos generales esta oposición entre dispositivos técnicos y cara a cara es una diferenciación productiva. Además es una diferenciación de tipo micro: “cada vez que sospechamos que hay un sistema de intercambio

discursivo, lo primero que observamos es la presencia o no de dispositivos técnicos, y qué tipo/s de dispositivos técnicos participan del intercambio” (Fernández, 2017; 23).

Como decíamos, para el autor es condición necesaria de una mediatización que se articule en la vida social y cultural, estar constituida por tres niveles de fenómenos “relativamente independientes” entre sí, aquí toma distancia de la propuesta de Verón:

- **Dispositivos técnicos**, que tienen dinámicas de desenvolvimiento y desarrollo propias.
- La presencia de intercambios de **géneros y estilos** discursivos más o menos populares o masivos.
- De la vida de una mediatización se deben entender sus **usos sociales** (información, entretenimiento, educación, competencia, lucha política, interindividualidad, publicidad, etc). Aquí se incluye la presencia de “usos desviantes” (el autor pone el ejemplo del arte pop y su utilización de las mediatizaciones masivas como fuente de creación artística, pero aclara que se trata de fenómenos publicitarios o culturales dentro de los medios masivos).

Siguiendo a Fernández diremos que las redes sociales se corresponden a nuevas mediatizaciones, es decir “a las mediatizaciones que privilegian el intercambio en red (*networking* o *netcasting*) frente a los *previos medios masivos* (*broadcasting* o intercambios de un emisor con indeterminados receptores)” (Fernández, 2017; 23)⁵.

Además el autor define las “plataformas de mediatización” como “complejos sistemas multimodality de intercambios discursivos mediatizados que permiten la interacción o, al menos, la copresencia entre diversos sistemas de intercambio discursivo (cross, inter, multi o transmedia; sociales o interindividuales, en *networking* o en *broadcasting*, espectatoriales o interaccionales)” (Fernández, 2017; 24).

Para entender las características específicas de cada mediatización también es relevante la noción de “dispositivo técnico”. Fernández lo describe como aquel conjunto de herramientas técnicas, entendidas como “campo de variaciones”, que posibilitan, en las múltiples dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, de espacio, de presencias

⁵ La cursiva es del autor.

del cuerpo, etc.), modalizaciones en el intercambio discursivo cuando este no se realiza “cara a cara”.

Las definiciones que propone el autor para pensar las mediatizaciones y los dispositivos técnicos, si bien toman en cuenta la dimensión material de los intercambios discursivos, también se enfocan en *lo relacional* (no necesariamente interpersonal) y *lo diferencial*. Por lo tanto, la noción de dispositivo técnico queda inscrita en una intersección entre aspectos tecnológicos y aspectos semióticos.

A partir de esta concepción de lo material “teniendo en cuenta lo tecnológico pero enfocado en los efectos de producción de sentido”, Fernández (2017) lista algunas posibles conclusiones, a saber:

- Una mediatización nunca es solo sus dispositivos técnicos (pero si no los tenemos en cuenta perdamos parte de nuestra capacidad descriptiva).
- Una mediatización difícilmente pueda sostenerse en un solo dispositivo técnico.
- Una plataforma mediática está compuesta por diversas mediatizaciones integradas cada una, a su vez, en uno de sus niveles por diversos dispositivos técnicos.

La cuestión del “contacto” también debe tenerse en cuenta para abordar los intercambios discursivos en plataformas mediáticas: se describen dos prácticas de intercambios muy diferentes (tanto en la comunicación masiva como en las plataformas mediáticas). Por un lado “la espectral”, en la que los receptores ocupan un lugar bastante fijo frente al soporte por el que les llega la emisión de su mediatización; y “la interaccional”, propia de las nuevas mediatizaciones pero también presente en algunos medios de sonido, en gráficas de la vía pública, y actualmente, con ciertas transformaciones, en las mediatizaciones audiovisuales. Ocurre que “en las plataformas se construyen diferentes intercambios mediatizados, y, acerca de cada uno de esos sistemas, debemos dar cuenta de sus dispositivos técnicos, sus géneros y estilos, y sus usos”. (Fernández, 2018; 35)

Plataformas en sus ecosistemas

Para empezar a comprender cómo funcionan las plataformas, Fernández (2018) propone situarlas en sus ecosistemas mediáticos, tomamos algunas de estas consideraciones generales para situar nuestro análisis. Para el autor, semiótica y ecología de los medios (en referencia al trabajo de Scolari, 20015) se complementan. Destaca que a esta última no le interesa el *contenido* de las mediatizaciones: “se pueden diferenciar las series productoras de sentido social en general de las series productoras de sentido en particular”. (Fernández, 2018: 39)

A partir de la metáfora ecológica aplicada a los medios se proponen dos posibles interpretaciones, que desembocan en dos líneas de investigación: los medios como ambientes (sostenida por Postman) y los medios como especies (propuesta y defendida por McLuhan). Según la primera interpretación, las tecnologías de la comunicación, generan ambientes que afectan a los sujetos que las utilizan. Para Postman la “ecología” implica el estudio de los ambientes, su estructura, contenido e impacto sobre la gente. Scolari la define como “la dimensión ambiental de la ecología mediática”, según la cual los medios crean las condiciones ambientales para modelar la percepción y cognición del sujeto. La segunda interpretación sobre la ecología mediática, es sostenida por McLuhan, quien propone que los medios interactúan entre sí, y adquieren status y significación en su interacción con los demás medios. Scolari la define como la “dimensión intermedial de la ecología de los medios”.

Al respecto Fernández establece que una perspectiva ecológica de las *mediatizaciones* se sitúa desde una visión macro (en la que se describen según el autor objetos complejos y extensos), y nos permite establecer las características generales del conglomerado de plataformas que estemos indagando. Luego de superar la descripción en este nivel, describiendo algún ecosistema más específico, es más factible avanzar en niveles de descripción diferenciadores.

Ante el devenir actual de la web 2.0 y la proliferación tecnológica en torno a nuevos dispositivos móviles y técnicos en general, la última generación de teóricos que se inscriben en la corriente de la Media Ecology, realizan una revisión de los conceptos clásicos a los fines de actualizar las lecturas sobre los vínculos entre medios y sociedad. Entre ellos encontramos a Denis Renó (2018) de quien nos interesa recuperar su experiencia de investigación en el campo

de la producción audiovisual -ya que se vincula a la nuestra- enfocada en los dispositivos móviles.

El autor considera que gran parte de la responsabilidad de los cambios en la cultura mediática de la sociedad, que han provocado una sustancial reestructuración de la ecología de los medios, se deben a cierta función protésica, o *prótesis mediática* (categoría tomada de McLuhan, 1964) y a la posición que vienen a ocupar los nuevos y viejos medios y sus mensajes, sobre todo en la producción de contenidos y las relaciones que de allí surgen.

En la configuración compleja de este nuevo escenario mediático la relación con los contenidos y medios es interactiva. Esta movilidad se estructura en función de un mundo “real-virtual” (Augé, 2007, citado por Renó, 2018), a partir de un universo sobrecargado de informaciones denominado *Big Data*.

Consideramos de gran relevancia para pensar nuestro objeto de estudio las reflexiones propuestas desde la Media Ecology sobre las mutaciones y reestructuraciones que están sucediéndose en la escena mediática. Es el caso de las pantallas móviles e interactivas que ofrecen constantemente nuevas posibilidades, sobre todo en el desarrollo audiovisual -característica que nos interesa en particular- que permiten ampliar el mundo virtual y sus desafíos narrativos.

Sobre estas actualizaciones nos encontramos con una en particular que resulta ser un dato de gran relevancia para nuestro análisis. La incorporación de cámaras frontales a los celulares para poder tomar *selfies* más cómodamente y de mejor calidad, innovación que data del año 2002. Continuamente se actualizan las tecnologías fotográficas en los smartphones, por ejemplo en 2018 aparecieron algunos dispositivos con tres cámaras, llegando a elevarse actualmente a 5 sensores. La calidad de los sensores de gama alta ha avanzado tanto al punto que han llegado a reemplazar las cámaras compactas. Con las últimas innovaciones estos dispositivos pueden grabar vídeo en 4K⁶, slow motion, algunos hacen fotografía de larga exposición sin necesidad de trípode, funciones para hacer “time lapses” o disparos en ráfagas para los momentos de acción.

⁶ “El 4K es una mejora de la resolución de la imagen que integran los televisores actuales, capaz de cuadruplicar la resolución que nos ofrece la Alta Definición, HD o High-Definition. Esta tecnología es capaz de alcanzar los 3840x2160 píxeles y también se le conoce como Ultra HD” (Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Resoluci%C3%B3n_4k).

Para Renó, el aforismo de McLuhan, “el medio es el mensaje”, se encuentra hoy en constante actualización, sobre todo si observamos las adaptaciones de los dispositivos técnicos “en función de las necesidades y cambios propuestos por los mismos usuarios”. En relación al aforismo: “las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva” (McLuhan, 1964: 7, citado por Renó, 251).

Ante esta mutación ecológico-mediática constante, en donde múltiples imágenes inundan la web en sus diversos formatos, se observa cierta fascinación/dependencia y exacerbada proliferación de narrativas audiovisuales producidas principalmente desde dispositivos móviles. Para Renó se trataría de “necesidades reales”, ya que el audiovisual ocupa un lugar importante en la “construcción mediática social”, que los dispositivos móviles logran optimizar. Sin embargo, en el actual contexto de carrera tecnológica desenfrenada por acaparar el mercado e innovar, es necesario revisar semejante afirmación, consideramos que se trata de una discusión amplia que dejamos abierta para futuras indagaciones.

Mediatizaciones del cuerpo

Una sociedad en proceso de mediatización según Verón (2001), o en plena expansión y transformación de la misma, como en la actualidad, es una sociedad en la que mutan y se modifican los vínculos entre las instituciones, las prácticas, los conflictos, la cultura en relación directa con los medios y toda su ecología. Según el autor, dichos procesos de mediatización -entre otras cosas- difuminan los límites entre lo real de la sociedad y sus representaciones.

Como ya dijimos al comienzo de este apartado, Verón recupera los tres órdenes del funcionamiento del sentido de Peirce: el orden simbólico, el orden de lo icónico y lo indicial, para pensar el fenómeno de la mediatización y su vinculación directa con el *cuerpo significante*. El autor se enfoca sobre todo en el tercer orden, lo indicial (que identifica con fenómenos metonímicos) cuya naturaleza significativa implica un vínculo existencial. Como en el ejemplo del humo y el fuego -dónde el humo es el índice del fuego-, se trata de fenómenos que funcionan por contigüidad. Cabe aclarar que son modalidades de funcionamiento

significante y no tipos de signo, ya que existe la posibilidad de que en una modalidad predominante coexistan igualmente los tres órdenes, se trata de un dominio relativo.

Para Verón (2001), la materia privilegiada del orden indicial es el cuerpo:

“El cuerpo significativo se constituye como configuración compleja de reenvíos metonímicos, sin olvidar que es por ese hecho mismo el operador fundamental de la apropiación del espacio. Cuerpo-Espacio-Objetos: la capa metonímica de producción de sentido es la más arcaica, la primera que se instala a partir del nacimiento” (p.18).

La referencia a la ontogénesis que recupera el autor para pensar en este nivel de funcionamiento por contigüidad (en donde la relación progenitor*/niño sería la matriz originaria del funcionamiento indicial) será nombrado como *orden del contacto*.

La contigüidad de los tres órdenes de funcionamiento según la ontogénesis -en la cual el sujeto se constituye por la estructuración de su cuerpo significativo en contacto para llegar al orden simbólico del lenguaje- se da de modo inverso en la genealogía de los medios que elabora Verón: los medios se apropiaron en primer lugar de la escritura (orden simbólico), luego de las imágenes y el cine, para llegar finalmente a la “mediatización del contacto” con el advenimiento de “la televisión para el gran público”. Resulta interesante pensar cómo en el caso de las nuevas mediatizaciones, objeto de interés del presente análisis, se da una integración interactiva y variable de los tres órdenes.

Verón analiza en el surgimiento del noticiero en televisión, como un punto de inflexión en la aparición del contacto: el conductor. Historiza la aparición del conductor ventrílocuo, perteneciente a los principios de la televisión donde el conductor aparecía solo, sobre un fondo neutro donde solo se veía su rostro (sin brazos, sin el resto del cuerpo), se trataba de una imagen sin profundidad. El conductor era visto como un portavoz del discurso de actualidad, distanciado del público, un público que necesitaba ser informado, y un conductor que poseía la información. Con el paso del tiempo y el advenimiento de la televisión moderna, la imagen del conductor se amplía, aparece un plano más completo del cuerpo y el cuerpo en un espacio más amplio. “El contacto había nacido, y con él, el eje alrededor del cual todo discurso vendría a construirse para encontrar su credibilidad: el eje de la mirada, los-ojos-en-los-ojos.” (Verón, 2001; 21).

La utilización del dispositivo técnico video otorgó un privilegio creciente a la enunciación sobre el enunciado. El conductor comienza a plantear dudas, las mismas dudas con las que su público se sentirá identificado. Así dejará de ser el poseedor de la información, y llamará a especialistas para responder las dudas. Entonces el conductor es como yo (yo receptor), ambos tienen dudas. Esto le permite al conductor crear una distancia entre sí mismo, el enunciatador de la realidad, y lo que narra sobre la realidad. Lo que se pone en juego, a partir de la aparición del conductor moderno -y en el orden del contacto- es la cercanía y la confianza. Lo fundamental no es tanto lo que se dice o se comunica, sino que el conductor “está allí”, es esa puesta en contacto entre dos cuerpos que se produce en un espacio imaginario.

En párrafos anteriores dijimos que pensar las nuevas mediatizaciones implica pensar en una integración de los tres órdenes, en donde no hay predominio de uno sobre los otros dos, sino que la alteración y variabilidad es constante. Además se modifican los otros dos ejes operatorios de la materia significativa, a los que también hicimos referencia: temporal y espacial; y de persistencia y autonomía (Verón, 2013). De este modo observamos en la actualidad procesos de mediatización en los que se difuminan los límites entre realidad/ ficción y en donde la ruptura de escala espacio-temporal a partir de la mediatización del cuerpo (Verón 2001), en vez de aumentar la brecha entre producción y recepción (como en el caso de mediatizaciones tales como la imprenta, o como la radio o la televisión), la disminuyen o “aproximan”. Se trata de dispositivos “recontextualizadores” (Cingolani 2017), como Instagram, en el que no se recupera un contacto total como el contexto del “cara-a-cara” y tampoco se llega a la máxima descontextualización como en lo impreso.

Verón conceptualiza la integración de los tres órdenes en la categoría de “espacios mentales” (en oposición al de “representaciones”, debido a que esta última reenvía al iconismo y a la problemática de la analogía). Dirá que se trata de una configuración de operaciones de los tres tipos (primeras, segundas y terceras). Se trata de aquellos fenómenos que aparecen a la conciencia ingenua como diferenciaciones ontológicas (realidad/ficción, objetivo/subjetivo), que afectan según el autor a la “interconectividad de los espacios mentales”. Como acabamos de decir, las nuevas mediatizaciones y las interfaces que se conocen, incluido claramente

Instagram, se caracterizan por ser “dispositivos de ruptura de escala” (Verón, 2001) dentro de la configuración de los espacios mentales de la sociedad.

Para Verón, la expresión *el cuerpo de las imágenes*, que se vuelve el propio título del libro que estamos citando, busca definir un campo de problemas, y dicho campo no tiene nada que ver con la cuestión de las *imágenes del cuerpo* (perteneciente al plano de los enunciados mediáticos). “*El cuerpo de las imágenes* es una problemática sobre las condiciones enunciativas no lingüísticas de la mediatización” (Verón, 2001; 110).

Sobre Instagram

Instagram se presenta como una “app” -o aplicación- y red social que ofrece la posibilidad de compartir fotos y videos mediante el uso de teléfonos inteligentes, tablets y computadoras personales. Sus usuari*s lo utilizan para subir fotos, videos cortos y transmisiones en vivo, pudiendo aplicarles diferentes herramientas de manipulación y creación de efectos (como filtros, marcos, colores retro, máscaras temáticas, etc). Esto posibilita transformar la apariencia de una imagen, y compartirla al instante con l*s amig*s de l* usuari*.

La app fue creada por Kevin Systom y Mike Krieger y lanzada en octubre de 2010. Logró ganar rápidamente altos índices de popularidad, con más de 100 millones de usuari*s activ*s en abril 2012. Ese año se anunció que Facebook había adquirido la compañía por más de mil millones de dólares. Para junio de 2018, según cifras oficiales (y otros portales de estadísticas online)⁷, Instagram alcanzó los mil millones de usuari*s activ*s, es decir que utilizan la plataforma a diario. Actualmente se trata de una de las redes sociales con mayor popularidad en el mundo -junto con Facebook y Youtube- que brinda la posibilidad de vincular la cuenta con estas otras redes sociales.

Se calcula que en promedio, desde 2013 hasta la fecha, la app ha crecido 10 veces. Las estadísticas también nos dicen que se trata de la segunda red social con más interacciones, después de Facebook. Otro de los datos que arrojan estas mediciones, que

⁷ <https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users/>
<https://instagram-press.com/our-story/>

resaltamos en función de los objetivos de la presente investigación, es que el 71% de los millones de usuarios activos mensuales en la aplicación tiene menos de 35 años. El rango etáreo más popular es de entre 25 a 34 años, seguido por el de 18 a 24 años, es decir que se trata de usuarios jóvenes. Además se calcula que el tiempo promedio de uso por día es de 53 minutos.

Diseño y funcionamiento

Para comenzar a utilizar Instagram se requiere descargar la aplicación en un dispositivo móvil y abrir una cuenta, mediante la creación de un nombre de usuario* y una contraseña, o vinculándolo a la cuenta de Facebook. Los usuarios de esta plataforma pueden elegir tener una cuenta personal o comercial, y según esta definición serán las posibilidades de uso y herramientas disponibles.

Una vez descargada la app y creada la cuenta se configura el perfil: la aplicación solicita agregar una foto de perfil, que represente al usuario*, se dispone de un espacio descriptivo del perfil, denominado *biografía*, donde se coloca la información más relevante (de manera escueta y resumida) con la que se presentará al resto de los perfiles, pudiendo agregar links a otras redes sociales con las que se vincula dicho perfil. Se ofrecen dos niveles de privacidad: público o privado. El primer caso invita a todos los miembros de Instagram a que visiten las publicaciones, incluso cuando el titular de la cuenta no lo sepa. Es decir, poder ser visto sin advertir quién visita. La segunda opción, requiere de una autorización y permite administrar cuáles son los perfiles con los que queremos interactuar y con cuáles no.

Instagram admite tres funciones o modos de circulación de contenido e interacción: *Feed*, *Stories* y *Direct*. En el primer caso, el *Feed*, se trata de las imágenes y videos que componen nuestro perfil, el “muro” donde aparece todo el material que comparte el usuario (de manera privada o pública, según su configuración de privacidad). La lógica de desplazamiento en la plataforma se basa en el deslizamiento del dedo sobre la pantalla (o a través del mouse), hacia arriba o hacia abajo. La previsualización de las imágenes en la pantalla del teléfono celular ofrece dos opciones: en una cuadrícula o mediante una tira vertical de imágenes. Las publicaciones pueden ser comentadas, tanto por el propio usuario

como por los demás contactos, mediante texto y otros elementos complementarios gráficos e iconográficos como son los *emojis*, hipervínculos y la mención de otros usuarios (a través de la @).

Al *clickear* o seleccionar la foto de perfil del usuario, se pueden observar las *Stories* (historias), se trata de imágenes o videos cortos que permanecen 24 horas desde su publicación, luego dejan de visualizarse (aunque persisten en un archivo privado del usuario). Además se pueden añadir dibujos, stickers, emojis y filtros, lo que permite modificar el contenido original, produciendo nuevas narrativas y sentidos. Estas historias pueden *destacarse* para seguir siendo visualizadas en la parte superior de la biografía, en la sección “historias destacadas”. Además existe una opción para *ocultar* Stories a los seguidores que el usuario desee. Tanto en Feeds como en Stories, un usuario puede incluir etiquetas de ubicación geográfica o *hashtag*, etiquetas que permiten realizar búsquedas temáticas.

Direct, son los mensajes directos que pueden enviarse entre usuari*s. Es un servicio de chat donde se pueden intercambiar mensajes de texto, iconográficos, imágenes, videos y audios breves, y compartir publicaciones de otr*s usuari*s de modo privado. Estas conversaciones son privadas pero también se pueden hacer grupos de chat.

Otra de las secciones es el panel de selección semántica aleatoria, más conocido como *Inicio*, allí Instagram ofrece un menú de fotos, distribuidas aleatoriamente, agrupadas de acuerdo a los criterios que la red utiliza según la información que obtiene de las interacciones de los usuarios entre sí. A partir de los *algoritmos* generados desde nuestras interacciones, Instagram utiliza estas huellas informativas como un catálogo de nuestras preferencias. Además de epígrafes, en las publicaciones puede consignarse la ubicación geográfica o un lugar específico donde se encuentre l* autor* de la publicación. El tiempo en el que fue publicado el contenido queda plasmado en la imagen, aunque no se consigna la hora y el día en que fue realizado.

Se pueden realizar búsquedas de otros perfiles, hashtags o lugares, en sección de *búsquedas*. Los hashtag son palabras o conjuntos de palabras que se escriben anteceditas de la tecla #, estas palabras mencionan temas de los cuales se está hablando o intercambiando información en las redes sociales. Al ingresar en el buscador, y elegir la opción hashtag, podemos escribir una palabra y todas las publicaciones que hayan utilizado ese hashtag

aparecerán salpicadas en nuestra pantalla. Los hashtag sirven para agrupar o buscar información, y de esta manera se pueden visibilizar *tendencias*.

En cuanto al flujo de interacciones entre l* usuari* y sus contactos, Instagram ofrece un panel de notificaciones que brinda la posibilidad de ser informado acerca de acciones de *followers* -seguidores- o de todos l*s usuari*s, comentarios volcados en nuestro sitio, las aceptaciones de solicitudes, cuáles son l*s amig*s de otras redes que utilizan Instagram, notificaciones de mensajes directos por el Instagram Direct y etiquetados. Otra de las opciones de interacción es vincular nuestra cuenta con otras redes sociales como Facebook, Twitter, Tumblr, trazando una red de relaciones mediante la cual una publicación se podría replicar, según lo indique cada usuari*, en algunas plataformas de manera simultánea. Además se pueden verificar en cada publicación la cantidad de *me gusta*, expresados mediante la figura de un corazón. Asimismo, se puede acceder a controlar las interacciones de nuestros contactos con otr*s usuari*s: se puede saber a quién le gusta una imagen, cuáles son los nuevos contactos que establecen l*s usuari*s entre sí o qué opiniones se intercambian en ese espacio virtual.

La imagen y el espacio-tiempo en Instagram

Hochman y Manovich (2012) se preguntan cómo se construye el espacio social en esta red social. Para estos autores “el espacio” es un “producto social, ligado a realidades sociales específicas” y consideran que Instagram ofrece una “experiencia social”. A lo largo de su investigación, observaron que el manejo de características visuales del contenido compartido, adquiere cualidades diferentes en distintas ciudades: “Mostramos cómo el volumen, las coordenadas espaciales y las características visuales de las fotografías de Instagram a través del tiempo, pueden revelar patrones locales culturales y sociales” (Hochman y Manovich, 2012; 10).

Para estos investigadores Instagram configura una “temporalidad universal” (Hochman y Manovich, 2012; 13). En su observación de las imágenes publicadas en 13 ciudades distintas alrededor del mundo, encontraron en cada espacio geográfico

características comunes en el uso visual, por lo que consideraron que dentro de esta universalidad, hay particularidades distintivas en los diferentes espacio-tiempo sociales.

Además encontraron que uno de los elementos que destaca de la estructura de Instagram es “su confiabilidad en el etiquetado espacio-temporal: la identificación geográfica y temporal del artefacto mediático”⁸ (Hochman y Manovich, 2012; 4). Si bien esta es una característica fija, según los autores, la presentación de aquello que se comparte, es decir el contenido, en un determinado entorno mediático es lo que le confiere el sentido cultural. Cabe aclarar que el etiquetado temporal de la aplicación no es realizado en función del calendario gregoriano -en una estructura vertical-, sino que se prioriza la relación espacio-temporal generando una temporalidad dinámica.

La representación temporal en Instagram es variable y cambiante, se eliminan aquellas marcas de un tiempo más estático, por ejemplo fechas y horas exactas de publicación (a diferencia de Facebook, en dónde sí se aclara fecha y hora con precisión). En esta app la prioridad está puesta en dar mayor preeminencia a los espacios físicos y la ubicación de los usuarios. La medición temporal es relativa al momento de apertura de la app y la fecha original de captura y creación, entonces por ejemplo encontramos referencias como: publicado hace un día; hace dos horas; hace 5 días, etc.

En el diseño de la interfaz de usuario⁹, queda claro que aquello que capta nuestra atención en primer orden son las imágenes, en un segundo plano encontramos la referencia al perfil y puede aparecer (como no) la referencia del lugar geográfico, en caso de que sí esté, adquiere casi la misma relevancia que el nombre del perfil. El tiempo queda relegado a un plano ínfimo en comparación con el resto de los datos que sobresalen. Además no se utiliza ningún tipo de criterio para agrupar las imágenes generando alguna coherencia narrativa, por ejemplo por álbumes según eventos, que es una de las maneras que ofrece Facebook. “Así, los usuarios perciben un montaje de imágenes tomadas por los otros usuarios a los que

⁸ “Geoetiquetado” o “GeoTagging”, es el proceso de agregar metadatos de identificación geográfica a diversos medios, como una fotografía o video geoetiquetado, sitios web, mensajes SMS, códigos QR o fuentes RSS y es una forma de metadatos geoespaciales. Información obtenida de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Geoetiquetado>

⁹ Aquí el término interfaz está usado en su acepción específicamente técnica, y remite a una disciplina asociada al diseño industrial, y se enfoca en maximizar la usabilidad y la experiencia de l* usuari*.

siguen, eliminando cualquier noción de tiempo ‘tradicional’ o cualquier criterio de presentación y catalogado de eventos” (Hochman y Manovich, 2012; 6).

Como adelantamos en la descripción de la app, Instagram cuenta con la posibilidad de *filtros* para modificar las fotografías según diferentes funciones. Dichos filtros pueden aplicarse antes o después de tomar la foto, pudiendo utilizar diferentes herramientas de manipulación de la imagen (matices, contrastes, grano, etc), los cuales evocan y sugieren diferentes sensaciones y modifican el entorno original, sugiriendo una atmósfera diferente.

Según Hochman y Manovich la aplicación produce, en función de las herramientas recién mencionadas, una imagen “multi-temporal”, en la cual identifican al menos tres referencias temporales distintas: el momento real en el que la imagen fue tomada, el tiempo evocado por los filtros que se apliquen, y el lapso de tiempo que la aplicación indica mientras miramos una fotografía; a su vez, se posibilitan etiquetas espaciales, que permiten geolocalizar el lugar en donde fue tomada una imagen.

Por lo tanto, la temporalidad en Instagram invita, según los autores, a un tiempo siempre continuo e instantáneo y permite asociar la utilización de esta plataforma a una experiencia que construye un modo de relatar el mundo reescribiendo el tiempo y el espacio desde dos lógicas diferentes: por un lado la lógica de la documentación y por el otro, el relato individual y personal que cada usuari* realiza del mundo en sus imágenes.

Pensamos que existe un diálogo, una intertextualidad entre estas descripciones y reflexiones sobre la espacialidad y temporalidad que se configura en la app de Instagram, con la figura de los “no lugares” de Marc Augé (1992), y con los emplazamientos de la “utopía” y la “heterotopía” trabajadas por Foucault (1967). Augé se refiere a los “no lugares” por oposición a los “lugares antropológicos” o “de memoria”, y a estos últimos como aquellos que ocupan un espacio circunscripto y específico. Los “no lugares” carecen de una referencia directa a cierta identidad relacional e histórica. Se trata de aquellos lugares de pasaje, en donde los actores se ven inmersos en experiencias muy diversas en torno a la soledad y al consumo -de imágenes en principio pero no solamente-. Estas experiencias producen sentido y construyen subjetividades fuertemente ligadas a la globalización y el mercado capitalista.

Por otro lado Foucault (1967) para pensar el conjunto de relaciones que constituyen el “espacio del afuera”, utiliza el término “emplazamientos” de pasaje, y describe dos grandes tipos de emplazamientos del afuera: por un lado las utopías, como aquellos emplazamientos sin lugar real. “Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault, 1967: 7). Por otro lado recupera aquellos lugares reales, efectivos, que integran el entramado social, y son una especie de “contra-emplazamientos”. Se trata de aquellos lugares que están por fuera de todos los otros, por más de que puedan ser localizables, los llama “heterotopías” por oposición a las utopías, e identifica un punto de cruce o encuentro entre ambos lugares: el espejo¹⁰. Consideramos que la analogía del espejo bien puede ser utilizada para pensar el espacio real-virtual que se configura en las pantallas de los celulares en el uso concreto de la plataforma de Instagram. Pensamos que funciona bien como aquel espacio utópico “irreal”, pero que se vuelve un espacio de existencia concreto en el momento en que buscamos reflejarnos, encontrarnos, ocupar lugar, y que l*s demás nos vean desde sus pantallas de celulares.

En función a esto último, Marc Augé establece que los “no lugares” hacen referencia a dos realidades diferentes pero complementarias: por un lado los espacios constituidos con ciertos fines (transporte, comercio, ocio) y las relaciones que surgen a partir de la interacción de los actores con dichos espacios. Es decir que los “no lugares” de algún modo se encuentran mediando en el espacio-tiempo, estableciendo vínculos entre los individuos y el espacio, en cierto modo indefinido:

¹⁰ “El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá. (Foucault, 1967: 7)”

Recuperado de: http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/43_espacios_otros.pdf

“El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época” (Augé, 1992: 84).

Perspectiva semiótica de los usos sociales

En los subtítulos anteriores nos abocamos a describir el funcionamiento y las posibilidades que ofrece Instagram como red social. Durante las primeras lecturas e interpretaciones sobre Instagram propusimos la categoría de “plataforma mediática” considerando que era la más indicada para trabajar la app. Siguiendo a Fernández (2018), se trata de un conjunto de diversas mediatizaciones integradas, cada una a su vez, en uno de sus niveles, por diversos dispositivos técnicos. Sin embargo, al pensar esta red social como espacio de circulación del discurso y del cuerpo mediatizado, ya no sólo en términos de modos del decir/tópicos/retóricas, sino de vínculos sociales, resulta de gran aporte la categoría de interfaz.

También introdujimos dicha categoría en el apartado “Interfaces del sentido” y aclaramos que recuperamos su dimensión cultural y simbólica, que opera no sólo como un “entre” -un punto de pasaje entre- sino que es productiva en términos de que “reconstruye y altera las identidades” (Valdettaro, 2007). Pensamos la interfaz desde una mirada semiótica enfocada en los complejos vínculos y procesos que operan en el espacio virtual de Instagram.

El fenómeno del NP se vincula directamente al uso de esta red social (un uso que no es exclusivo ya que linkea y vincula otras apps y redes sociales), en este contexto entendemos a Instagram como una interfaz de sentido, más allá de sus posibilidades como plataforma mediática, ya que en el espacio de esta red se producen y circulan complejos procesos discursivos, vínculos enunciativos y vínculos sociales.

Siguiendo a Buján (2010), los actores “establecen contacto con una interfaz *en pantalla* para acceder a ciertos conjuntos textuales y así establecer vínculos mediante sus intercambios discursivos.” De este modo la interfaz *activa* la “in-mediatez”, y la pantalla es aquí el soporte (Valdettaro, 2007).

Además Buján realiza una aclaración importante, los sujetos que se hacen parte en/de los diferentes espacios virtuales o plataformas no operan (en términos discursivos) solamente en reconocimiento, sino también en producción:

“deviene así en sujeto enunciador que, como tal, se inscribe en su propio discurso y deja en éste marcas de su subjetividad. En esta nueva dinámica discursiva, la subjetividad y la capacidad crítica del sujeto ocupan un lugar central” (Buján, 2010; 1).

En este sentido, la interfaz a la que hace referencia el autor constituye “una superficie de contacto”, ya que la organización de esta configuración estratégica de elementos a partir operaciones dadas en producción, “a la vez que establecen algún tipo de relación implican, sobre todo, una diferencia” (Buján, 2010: 5). Como se evidencia, esta superficie opera como una “suerte de membrana”, a la vez que separa y diferencia procesos, también los pone en vinculación, se vuelve “soporte de la circulación discursiva”.

3. Cuerpo Significante

“El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse, el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.”

M. Foucault, El cuerpo utópico, (1966)

Aportes desde la semiótica del cuerpo

En este apartado nos proponemos ampliar la reflexión sobre la problemática planteada y desarrollada por Verón (2001; 2013), el cuerpo significativo en contexto de mediatización, en diálogo con la semiótica del cuerpo y la propuesta de Judith Butler (2002) sobre la regulación y materialización de los cuerpos, pensando en las implicancias del cuerpo mediatizado articulando significaciones en torno a la experiencia erótica.

La semiótica del cuerpo es considerada un campo de estudios emergente que engloba algunos estudios y autores (Contreras, María J., 2012; Fontanille, Jacques, 2008; Violi, Patrizia, 2001) que surgen desde la crítica a la semiótica clásica por la -casi- total ausencia del cuerpo en sus teorías. Est*s autor*s tienen como denominador común considerar que “el cuerpo es la condición radical de la significación” (Contreras, 2012). Aquí el cuerpo no es un mero soporte sino que se trata de aquello que permite y define los modos en que habitamos el mundo y producimos sentido.

La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (1945) es un antecedente importante de este entramado de textos que abordan el cuerpo en tanto continuidad y extensión del mundo. Este campo de estudios busca dar cuenta “del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica” (Contreras, 2012). Por lo tanto entendemos, siguiendo la interpretación de la semiótica del cuerpo y retomando la categoría de interfaz -que desarrollamos en el apartado anterior-, que el cuerpo constituye la interfaz por excelencia que articula las significaciones.

Junto con estas autoras, nos preguntamos en principio ¿de qué hablamos cuando hablamos de cuerpo? Observamos a lo largo de diferentes disciplinas y enfoques que el cuerpo impide una conceptualización fija y cerrada. Al estar sometido a constantes fluctuaciones, no solo espacio-temporales, sino, por sobre todo, de sentido y simbólicas, se vuelve casi imposible capturarlo en categorizaciones, al menos no bajo las lógicas occidentales dicotómicas.

La semiótica del cuerpo busca, justamente, dar cuenta del devenir de la semiosis a condición del cuerpo, dando lugar a aquellos aspectos sensibles y continuos, rechazados por la semiótica estructuralista. Entendemos que desde este enfoque del sentido se puede abordar objetos encarnados considerando que estos están sujetos a transformaciones constantes. Esta caracterización evidencia un desafío epistemológico y metodológico que estamos dispuestas a asumir; nos proponemos -como bien aclaramos en el apartado epistemológico- un enfoque situado de esta práctica cultural que buscamos analizar.

María J. Contreras (2012) elabora una síntesis introductoria a la semiótica del cuerpo. La autora rescata desde la semiótica interpretativa de Charles Sanders Peirce interesantes aportes y reflexiones sobre la dimensión corpórea, aunque este autor no realizó una sistematización al respecto. Para Peirce el objeto es el “resorte” de la semiosis, iniciada en la percepción en vinculación directa con el cuerpo. Se establece así un inexorable vínculo del significado con la experiencia:

“Decir que el significado nace siempre de la experiencia del objeto significa reivindicar peircianamente la prioridad del objeto en el proceso semiótico y al mismo tiempo subrayar fuertemente la naturaleza indicial de los sistemas semióticos en particular del lenguaje, que siempre remite a la realidad fenomenológica de nuestra experiencia” (Violi 2001: 19, citada en Contreras, 2012).

Ambas autoras, Contreras y Violi, coinciden en que el sentido no emerge desde el cuerpo, sino que hablan de complejización y especificidad progresiva en relación a lo sensible/cuerpo e inteligible/pensamiento que se da de forma gradual y continua. “Desde esta perspectiva no habría una diferencia neta entre sensible e inteligible, y el primero no necesariamente sería anterior en el sentido cronológico” (Violi 2006, citada en Contreras, 2012).

La semiótica del cuerpo busca, según Contreras, “captar la estesia, es decir la articulación sensorial del sentido”. Esto habilita a indagar en objetos vinculados a la experiencia y el sentido cotidiano. Se trata de “una sociosemiótica de la experiencia que busca las variables, variantes, valores y valencias de lo sensible” (15). Contreras define tres ejes fundamentales para las reflexiones de la semiótica del cuerpo:

1. La articulación de la sensación en percepción: el cuerpo aparece como interfaz con el mundo y los otros cuerpos, dispositivo sobre el cual quedan las impresiones sensibles organizadas como sintaxis sensoriomotora (memoria del cuerpo).
2. La estesia: entendida como la experiencia sensible multimodal que implica varios sentidos (polisensorial) y distintas modalidades de articulación (sincretismo, sinestesia, etc.).
3. Lo estético: el proceso de significación y construcción de sentido que permite la conjunción del sujeto con la obra y la consiguiente desestabilización de la experiencia cotidiana.

Ya que en este trabajo indagamos en aquellas articulaciones de sentido corpóreo en contexto de mediatización en/desde la red social Instagram, si bien los tres ejes son interesantes de abordar, el tercer eje se aproxima al análisis que nos interesa realizar. Lo estético es aquí vinculado más que nada a los procesos significantes entre sujeto y obra.

Al respecto, Contreras (2008) define aquello que considera práctica performativa “como una secuencia organizada de comportamientos con fines estéticos articulada principalmente en torno a la copresencia” (2008; 150). Entendiendo las prácticas como “secuencias organizadas de comportamientos que pueden adquirir sentido para un observador” (2008; 150). La autora aclara que esta categoría no busca demarcar un tipo de género artístico en especial, sino que apunta a una descripción transversal.

Para la autora, la práctica performativa se diferencia de otras porque responde a un fin estético (en términos semióticos y pragmáticos), que estimularía algún tipo de reflexión sobre su construcción al tratarse de una organización original, abierta y ambigua. El sentido se articula principalmente a partir de la “copresencia” de sus participantes (2008; 150). Está característica la diferencia de otro tipo de prácticas estéticas. Contreras

remarca que es condición necesaria la presencia psicofísica de al menos dos sujetos, uno que ostenta su cuerpo y otro que se predispone a la apreciación.

Nos preguntamos si es atinado pensar en una práctica performativa, en las condiciones en que la define Contreras, pero en contexto de mediatización. En este caso la copresencia no acontece plenamente, ni en un plano inmediato y material, como sí sucede en la práctica que está pensando la autora. Sin embargo aventuramos la posibilidad de una co-presencia mediatizada. Nos preguntamos qué efectos de sentido corpóreo emergen en estas condiciones, ya que si bien no hay co-presencia simultánea en tiempo-espacio, “ambos” sujetos, el que ostenta su cuerpo (performer) y el que aprecia (testigo) están -aunque mediatizados- allí.

Como advertimos en apartados anteriores, el desarrollo que propone Verón (2001; 2013) sobre el funcionamiento del orden indicial en el *broadcasting* televisivo a partir de la construcción del cuerpo significativo del conductor, el espacio de contacto nace en torno “al eje de la mirada, los-ojos-en-los-ojos” (Verón, 2001: 21). En función de esto último aventuramos que es posible interpretar las prácticas estéticas del NP como prácticas performativas, según la propuesta de Contreras, en dónde el orden del contacto funciona mediatizando esa copresencia para el ojo del público, que no está del todo allí, pero sí.

La “corporeidad” mediatizada

Pero seguimos sin responder a la pregunta que abre este apartado: ¿que entendemos por cuerpo? Como ya dijimos, resulta difícil elaborar una definición cerrada, pero encontramos que una posibilidad de abordaje semiótico es desde los imaginarios sociales dinámicos nucleados bajo la categoría de “corporeidad” (Finol, 2015). Estos imaginarios serán pensados en función de la “experiencia” entendida como un proceso significativamente semiótico, que se construye en el mundo y desde el cuerpo.

Para Finol (2015) la corporeidad es:

“(…) el conjunto de los imaginarios dinámicos que una sociedad, gracias a la acumulación de sus experiencias, en un momento histórico determinado y en una cultura concreta, atribuye al cuerpo, considerado como un objeto semiótico inserto en un mundo que lo caracteriza, lo significa,

y al que, al mismo tiempo, el cuerpo, gracias a su riqueza comunicativa, también caracteriza y semiotiza” (p15).

Considerando que el cuerpo constituye uno de los imaginarios fundamentales para las diferentes culturas en la actualidad, pero pensando específicamente en nuestras expresiones culturales, de este lado del continente latinoamericano, inmersos en los acelerados procesos de globalización y afectados por los avatares del neoliberalismo, observamos que *lo visual* resulta una modalidad semiótica dominante. Algunos autores hablan de “reificación” o “cosificación del cuerpo”, pensando en esta “sobre-exposición” que adquieren ciertas modalizaciones discursivas en los diferentes contextos de mediatización.

Dejaremos de lado para este análisis ciertas interpretaciones que focalizan en el estudio de aspectos como la exhibición y espectacularización de la “intimidad” en redes sociales, según las cuales los cuerpos se encuentran subordinados al control y disciplinamiento de un biopoder que nos arrastra a reportarnos públicamente. Algunos autores utilizan la categoría de “extimidad” buscando dar respuesta a un fenómeno que se encuentra en constante transformación, pero entendemos que este enfoque reduce y simplifica la complejidad de los cambios tecnosociales a una cuestión de dominación.

En síntesis, siguiendo el recorrido elaborado en torno a la categoría de cuerpo, establecemos que se trata de la interfaz por excelencia que articula las significaciones, y entendemos la corporeidad como aquellos imaginarios sociales dinámicos atribuidos al cuerpo, anclados en experiencias vinculadas a un contexto histórico y una cultura determinada, cronotopía diríamos con Bajtín (1989).

A su vez definimos como *experiencia corpórea mediatizada* a las modalizaciones significantes sobre los cuerpos que circulan en el contexto actual y dentro de los dispositivos de enunciación de las mediatizaciones. Estas modalizaciones implican rupturas de escala espacio-temporales y la difuminación de límites entre realidad/ficción, y es allí donde la experiencia corpórea se ve conformada “por huellas o fragmentos visibles o audibles: la voz, la mirada, el semblante, los humores, la vitalidad, los tonos, las maneras” (Cingolani, 2017; 162).

Cuerpos juveniles

Indagar sobre la experiencia corpórea mediatizada y las diferentes retóricas que construyen l*s jóvenes artistas del neoperreo, implica in-corporar una reflexión sobre la particularidad del cuerpo juvenil como soporte significativo. Siguiendo la propuesta desarrollada por el Proyecto de Investigación “Interfaces de la cultura contemporánea: Jóvenes, medios y cuerpos en tensión” (2018): “El cuerpo juvenil se encarna en la enunciación, pone toda la materialidad (física) al servicio del acto y con él del movimiento” (p.101). Según l*s autor*s, el hecho de “poner el cuerpo” en cada uno de los escenarios en los que las juventudes se desenvuelven, “es ya una práctica mediatizada” (p.101).

Cabe aclarar que, siguiendo a Duarte (2012), entendemos por *ser joven* a la condición de sujet* y/o act*r que se les atribuye a los individuos socialmente considerados jóvenes, categoría que dialoga con la de *juventud*, que como “una acepción más múltiple puede referir a una etapa de la vida, grupo social, actitud ante la vida y que se enfatiza en su condición de diversidad y pluralidad, las juventudes” (Duarte, 2001; citado en Duarte, 2012: 3); y *lo juvenil* es interpretado “como las producciones que las y los jóvenes realizan, así como las que socialmente se elaboran respecto de ellos y ellas” (Duarte, 2005; citado en Duarte, 2012: 101).

Además, como bien aclara Amman (2014), la imagen de l*s jóvenes existe a partir de las diversas representaciones que la sociedad elabora sobre ell*s, en donde “las claves históricas, económicas, culturales, políticas y sociales —entre otras—, han de ser consideradas y explicitadas como elementos definidores en estos ejercicios de conceptualización” (Duarte, 2012; 101). Pero si bien la condición de juventud se define predominantemente en otro lugar, también “admite un vaivén y un reenvío desde las formas de autopercepción y las de heteropercepción” (Amman, 2014; 32).

Por lo tanto, siguiendo a est*s autor*s, consideramos lo juvenil desde este enfoque de construcción social, dentro del cual acentuamos en particular su carácter relacional. Por lo que la reflexión sobre lo juvenil debe ser enmarcada en las múltiples relaciones que encarnan l*s jóvenes desde sus diferentes posiciones sociales (Duarte 2012). Relaciones

que pueden ser leídas en torno a la clase social, el género, y la raza, entre otros cruces posibles, que posibilitan indagar sobre las diferentes modalizaciones del poder y las relaciones de dominación.

En relación a esto último, afirmamos el carácter adultocéntrico de nuestra sociedad y de las relaciones que en ella se despliegan y profundizan. En este sentido, divers*s autor*s establecen que el patriarcado como sistema de dominación contiene al adultocentrismo, el cual a su vez se fortalece en los modos materiales capitalistas de organización social:

“«en términos estrictos, el monopolio patriarcal es ejercido por los varones designados socialmente como adultos. [...]Contiene [el patriarcado] la práctica de un adultocentrismo, por el cual la autoridad legítima y unilateral reposa ‘naturalmente’ en los adultos y también en las prácticas de discriminación de género con dominio patriarcal»” (Gallardo, 2006; 230; Abaun-za et al., 1994: citados en Duarte, 2012: 105).

Regulación y materialización de los cuerpos

Otro de los ejes que retomamos para orientar el análisis es la materialidad de los cuerpos y las disputas y negociaciones significantes que se dan en función de los “efectos de poder” del discurso. Notamos que existe cierto vacío reflexivo en los textos de la semiótica del cuerpo sobre el régimen de poder/discurso, por lo que resulta necesario incorporar la perspectiva de género a las discusiones y categorizaciones anteriores.

Butler (2002) indaga sobre el vínculo entre discurso y materia, profundizando la noción de “sexo” como una categoría profundamente normativa y reguladora. Es en/desde los cuerpos donde más efectivo y productivo resulta el régimen de poder/discurso.

Para la autora el “sexo” funciona como norma, pero además es una práctica reguladora de los cuerpos que produce (demarca, circunscribe, diferencia) y gobierna: tiene el poder de producir los cuerpos que gobierna.

La materialización del cuerpo se logra y se impone (o no) mediante prácticas fuertemente reguladas. Es decir, se trata de un proceso que produce condiciones de existencia y no de una mera realidad o condición física. La materialización se da principalmente a partir de la reiteración forzada de dichas normas. La necesidad de la reiteración, nos da la pauta de que esta regulación nunca es acatada completamente, sino que existe la posibilidad de cuestionar la fuerza de la ley reguladora, volviéndola contra sí misma.

A partir de este vínculo que establece la autora entre la materialidad del cuerpo/sexo y la norma reguladora, ya no es posible concebir al “género” como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida como el cuerpo o su “sexo” dado.

“El "sexo" no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese "uno" puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (Butler, 2002: 19).

Para nosotr*s, algunas cuestiones de esta etapa del pensamiento de Butler son claves para avanzar en la idea de materialidad de los cuerpos:

a)- La reconcepción de la materia de los cuerpos como efecto de una dinámica de poder: las normas reguladoras gobiernan su materialización y significación;

b)- La “performatividad” entendida como el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone;

c)- La construcción del “sexo” como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos;

d)- La reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume/adopta una norma corporal, no como un sometimiento, sino “como una evolución en la que el sujeto, el "yo" hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo” (19);

e)- El discurso sobre el propio cuerpo se identifica “con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y repudiar otras” (p.19).

El mundo es leído a partir de una “matriz de inteligibilidad”, como a través de lentes o de una pecera, desde la cual los cuerpos aparecen inteligibles. La matriz hegemónica es regulada por la heterosexualidad obligatoria, la cual se impone y vigila la identidad sexual binaria (hombre/mujer). La heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980; Rubin, 1989; Lorde, 2003; Wittig, 1992) busca establecer cierta coherencia entre sexo/género/deseo, imponiendo las identidades y relaciones heterosexuales como fundamentales y naturales.

La matriz heterosexual -el escenario en el que estamos actuando- aparece oculta, regulando la realidad de aquellos cuerpos que importan y aquellos que no. Dicha matriz produce una “esfera de seres abyectos” (19) que delimitan y fundan el campo de quienes son y no “sujetos”; dicha esfera delimita aquellas zonas invivibles e inhabitables de la vida social.

Ahora bien, en función de esta interpretación Butler (2002) propone entender el género como una actividad/actuación performática en sentido dramático (materialización de posibilidades), y no como un acto referencial (no indica una sustancia pre-existente):

“Según su Teoría de la Performatividad del Género, al ser la relación entre el lenguaje y el sujeto de perpetua circularidad, la materialización corporal se inscribe en la citación procesual y reiterada del discurso normativo y performativo que regula los cuerpos, produciendo así los cuerpos mismos. Es decir, que el sujeto emerge y se constituye en la misma citación y reiteración normativa y performativa (gracias al propio movimiento circular-productivo del lenguaje)” (Conci, Urbina & Vanini, 2018; 23).

El género es performance en el sentido de actividad, ya que si lo pensamos como acto negamos la historicidad, las convenciones que hacen a la repetición¹¹. La norma funciona a partir de una citación, al citarla se le da el poder de “funcionar” en términos de Foucault. De este modo la performance oculta la historicidad de la norma.

¹¹ Butler piensa la noción de repetición en función del concepto de “iterabilidad” de Derridá: “La noción derrideana de iterabilidad, formulada en respuesta a la teorización de los actos del habla de John Bearle y J. L. Austin, también implica que todo acto es en sí mismo una recitación, la cita de una cadena previa de actos que están implícitos en un acto presente y que permanentemente le quitan a todo acto "presente" su condición de "actualidad"” (Butler, 2002; 29).

Existencia precaria

Las reflexiones que venimos haciendo en torno a la noción de cuerpo nos llevan a pensar en las consecuencias de la exposición de los cuerpos al mundo social, sus posibilidades de existencia/resistencia y que implica *estar ahí* frente a otr*s. Como ya dijimos la matriz heterosexual regula diferencialmente los cuerpos, produciendo aceptación o rechazo según se correspondan o no a la norma.

Según la ontología corporal de Butler, “cabe hablar de los cuerpos como suje-tados a normas sociales, arrojados persistentemente a su exterioridad y desposeídos por ella” (Canseco, 2017; 125-26). Esta exterioridad es constitutiva de su existencia, pero a su vez es una amenaza permanente. Los cuerpos son aquí pensados como constitutivamente vulnerables, pero no en el sentido -solamente- de sufrir un daño, sino que se identifica la proximidad de l*s demás y el contexto al que se enfrenta un cuerpo para existir.

Ahora bien, esta relación de vulnerabilidad está distribuida diferencialmente, exacerbada en algunos cuerpos más que en otros, un caso más que evidente es la comunidad trans para quienes el promedio de vida es de 36 años. El cuerpo, entonces, es condición para la supervivencia, pero la dependencia al mundo social puede ser también, la que socave esa supervivencia. “En consecuencia, de la exposición corporal se desprende la posibilidad de encuentros pasionales, de deseo y añoranza, al mismo tiempo que del contacto indeseado que suponen la coacción, el daño físico y la violencia” (Canseco, 2017; 126).

Esto que supone una consecuencia de la vida corporal, este riesgo constante de desaparición, es invocado explícitamente en la obra butleriana a partir de la figura de vida precaria. Butler formula dos conceptos que se entrecruzan: precariedad y precaridad. No profundizaremos en las diferencias, simplemente diremos en relación al primer término que refiere a:

“una noción ontológica, más o menos existencial, que apunta a la imposibilidad de garantizar la persistencia de una vida; y al segundo como una noción específicamente política que señala, por otro lado, las condiciones sociales y políticas que maximizan el riesgo de que esa vida deje de persistir” (Canseco, 2017; 126).

Por lo tanto, Butler postula una ontología corporal que supera la idea de un cuerpo “aislado, singular y abstracto”, sino que: “el cuerpo es sus vínculos, es su allí (entorno y temporalidad), del que depende y por lo tanto del que no puede desentenderse. Ante esto, cabría preguntar: ¿dónde termina el cuerpo y dónde comienza su allí?” (Canseco, 2017; 127)

Eroticidades minoritarias

La pregunta por la erótica surge inevitablemente al comenzar a observar el fenómeno del Neoperreo. La exhibición de cuerpos muy diversos -que no se corresponden con los cánones de belleza hegemónicos- insinuantes a veces y otras veces muy explícitos; la invitación a la satisfacción del deseo y el placer sensual y sexual -entre otro tipo de deseos y placeres como el consumo de sustancias-; el uso de un lenguaje insinuante y provocativo en las letras de sus canciones y en publicaciones en redes sociales; hace que preguntemos por la constitución del cuerpo erótico.

Canseco postula en relación al concepto de eroticidad, que deberá ser abordado en función de la pasión sexual como aquella experiencia que constituye de manera sexualizada algo que no lo era ante mi percepción. Se trata de un mundo que precede y excede al cuerpo que padece dicha experiencia. Siguiendo coherentemente el planteo ontológico de Butler, dice:

“se entiende que este mundo es socialmente compartido y está atravesado y constituido por normas que regulan el modo en que determinado elemento de la experiencia puede aparecer y la respuesta afectiva que se espera que el cuerpo tenga ante esta aparición” (Canseco, 2017; 191).

Así no todos los cuerpos podrán predisponerse igualitariamente a afectar sexualmente otros cuerpos, dicho de otro modo:

“existen regulaciones, que se concretan particularmente en morfologías corporales y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no. Llamaré a este tipo de funcionamiento de las normas, eroticidad. En efecto, de atender a la eroticidad nos veríamos obligad*s a preguntarnos

por qué podemos aprehender ciertos cuerpos como eróticos y no otros y qué condiciones sociales habilitan que esa aprehensión tenga o no tenga lugar” (Canseco, 2017: 191).

Resulta evidente que la matriz heterosexual funciona como un tamiz o filtro a partir del cual los cuerpos serán naturalizados, “deseables sexualmente y posibles incitadores de una pasión sexual” (Canseco, 2017: 191). El autor nos recuerda que así como existe una multiplicidad de normas en el mundo social, solapadas y entrecruzadas, así, determinados cuerpos son eróticos en ciertos mundos de normas y no lo son en otros. “Ya sea en las versiones minoritarias, ya sea en las hegemónicas, las normas disponen ciertos cuerpos y no otros como posibles motivadores de la pasión sexual” (Canseco, 2017: 192).

En relación a esta variabilidad normativa de las pasiones sexuales, nos preguntamos por las erotidades que se configuran en las retóricas del Neoperreo, ¿podemos caracterizarlas como "hegemónicas" o "subalternas"? ¿es posible comprenderlas desde un sentido de resistencia, cuestionador de los mecanismos de control social? ¿se trata de un placer sexual ejercido críticamente, de modos menos restrictivos?

Existe una distribución claramente diferencial de lo erótico, y en función de esto podemos identificar la constitución de grupos o colectivos sociales y cierta “disputa por la hegemonía de lo erótico o su cuestionamiento crítico desde versiones minoritarias de normas” (192). Para el autor, la erotidad misma hace referencia a la disputa por la hegemonía, ya que los diferentes grupos no están separados sino entrelazados, interactuando y disputando entre sí.

Recuperando la dinámica performativa de Butler, en la que la repetición corre el riesgo de fallar, Canseco postula que la sorpresa de la pasión sexual implica que de repente, algo que no nos había excitado nunca, ahora nos excita, nos "interrumpe" novedosamente (195). Consideramos que el neoperreo tiene esta potencialidad de “interrumpir”, dando lugar a disputas significantes y a expresiones minoritarias sobre la erotidad y el cuerpo.

La dimensión estético-política

Nos interesa abordar la dimensión estético-política del NP, ya que se trata de un aspecto central que lo diferencia de otras escenas artísticas musicales emergentes, y le aporta una particular identidad y modo de existencia y expresión.

Recuperando las reflexiones de Jacques Rancière, consideramos que la estética se encuentra directamente vinculada con la realidad y por lo tanto con la esfera de lo político y lo ético. En este sentido, la estética no remite únicamente al mundo del arte, sino que hace parte de diferentes aspectos que rigen la sociedad y que afectan la sensibilidad, no como una disciplina sino como un “régimen de lo sensible” (Palma, 2009: 139). Por lo tanto puede ser pensada como puente, nuevamente nos encontramos ante otra *interfaz*, entre las formas sensibles (Arte con mayúscula) y la vida misma o experiencias del mundo real, dentro de las cuales ubicamos las esferas de lo político y lo social.

Es necesario aclarar que según estas reflexiones, la estética no es el pensamiento de la sensibilidad, sino el pensamiento del *sensorium*, el cual implica:

“la corporeidad y un sinnúmero de relaciones que se desprenden de ella en el campo perceptivo, que, como hemos visto, no se circunscribe al círculo de las artes sino que se extiende al conjunto de las esferas humanas; en particular, a la sociopolítica –es decir, a la cultura en un sentido mucho más amplio–” (Palma, 2009: 144).

Además consideramos que la noción de lo “abyecto” como sub-categoría de lo estético-político resulta apropiada para pensar la configuración del NP, ya que como bien aclara Tomasa del Real, dentro de este género “también están los freaks, los raros, los inadaptados” (2019).

La rareza, lo freak, lo monstruoso son características sobresalientes de la performance con la que se identifica el género. Siguiendo a Julia Kristeva (2006), lo abyecto se encuentra afectando la fragilidad de las fronteras, la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior. Lo abyecto perturba identidades, el sistema y el orden, no respeta posiciones ni reglas. Se vincula con prácticas transgresoras, con aquellas experiencias que atraviesan los límites de lo aceptable y con el manejo de prohibiciones.

Si bien lo abyecto -al tratarse de una categoría que surge desde la psicología- remite a un aspecto constitutivo de la subjetividad, se trata de aquello que disloca el orden simbólico, lo

desborda, a partir de desestabilizar códigos y construcciones sociales para mostrar, hacer aparecer, eso que se mantiene oculto pero que siempre *está ahí*.

Ante la pregunta de si se identifica con el reggaetón maleducado, sucio, incorrecto, Tomasa del Real responde: “¡Sí! Ese que cuando suena una canción en una fiesta la gente la quiere quitar por lo que dice pero que, sin embargo, es lo más *bacán* para bailar”

Y agrega:

“(…) hay toda una metáfora en esas letras incorrectas, cuando le dicen a sus novias “*puta de mierda, que te caguen encima*”; o a sus jefes “*te mataría y te dejaría como un zombi*”. Hay algo de placer en repetir esas frases, un componente emocional. A mí eso me genera cosas, pero escuchar las mismas mierdas románticas de siempre no. La generación actual pide una inmediatez de emociones mucho más urgente. Ofender a alguien me parece normal, y necesario para poder conectar a un nivel mayor con los que no se ofenden” (Tomasa del Real, 2018)

El enfoque de la abyección nos posibilita reflexionar la estética del NP teniendo en cuenta la invocación a lo raro, a lo *freak*, a una estética molesta, incómoda, disruptora. Con visuales perturbadoras, en los videos e imágenes predominan colores flúor y texturas hiper cargadas de psicodelia, brillo, flashes, tribales, fuego y efectos diversos que remiten a la noche, la fiesta, el dinero fácil, el consumo de sustancias diversas (alcohol y drogas) y sus efectos sensitivos, el sexo y otros placeres y simbología que remite a cierto paisaje del infierno.

Mandel (2013) siguiendo a Kristeva establece que “abyecto es un arrojado, un excluido, que se separa, que no reconoce las reglas del juego” (p8), o que puede vincularse con aquellas versiones minoritarias de normas que cuestionan la hegemonía dentro de un horizonte cultural y que también habilitan discursos que producen otros sentidos dentro de ese mundo de normas (Canseco, 2017). En torno a esto último vale la pena recuperar nuevamente las palabras de Tomasa del Real:

“El reggaetón es tan grande que es el pop de todos actualmente y nosotros somos el lado b de eso: somos los punks, los raros, los inadaptados, en el underground. Pero hoy ser raro no es una desventaja, sino que es un beneficio y por eso siento que el neoperreo salió del underground y llegó al mainstream y hoy estamos haciendo entrevistas de eso. Sí está hecho para la masa, hay masa rara: la mayoría somos raros” (Tomasa del Real, 2019).

CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO



Abordaje Sociosemiótico

Como ya adelantamos en el apartado de “Mediatización e interfaces”, en esta investigación tomamos como base la Teoría de los Discursos Sociales del semiólogo Eliseo Verón, quien se inspiró en la propuesta del lógico Charles Sanders Peirce.

Verón recupera el modelo ternario del signo y lo aplica a la red que compone la semiosis social, interesándose particularmente en los modos de producción, recepción y análisis de los discursos. Su teoría “trata de concebir a los fenómenos de sentido como apareciendo siempre bajo la forma de conglomerados de materia significantes; y como remitiendo, por otro al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (Verón, 1993: 124).

Desde esta perspectiva el discurso es definido como una “configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1993: 127). Dicha concepción permite pensar todo fenómeno social en tanto productor de significados inmerso en condiciones de producción y reconocimiento propias. Según el autor:

“Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción y, a las segundas, condiciones de reconocimiento. Generados bajo condiciones determinadas que producen sus efectos bajo condiciones también determinadas, es entre estos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales” (Verón, 1993: 127).

Abordando las condiciones de producción de sentido es posible acceder al orden simbólico que da sustento a la matriz del comportamiento social y las estructuras del imaginario social engendradas en las mismas prácticas sociales (Verón, 2003: 16).

En resumen, a la hora de pensar el análisis, reconocemos los polos de Producción y de Reconocimiento en esta dinámica productiva entendiendo que entre estos dos conjuntos de condiciones circulan los discursos sociales. El esquema se completa con la Circulación, que es donde se produce el desfase del sentido entre ambos (Verón, 1981).

Estas condiciones deben poder abordarse en forma sistemática, teniendo en cuenta las reglas de generación -gramáticas de producción- y las reglas de lectura -gramáticas de reconocimiento-. Las reglas que componen estas gramáticas describen operaciones de asignación de sentido y a su vez: “Las operaciones se re-construyen a partir de marcas presentes en la materia significativa, operaciones subyacentes reconstruidas a partir de marcas inscriptas en la superficie material” (Verón, 1981: 129).

En esta investigación prestamos especial atención a las gramáticas de producción: aquellas que revelan las condiciones de generación del discurso mismo. Dichas gramáticas representan las relaciones de un texto o de un conjunto de textos con su sistema productivo, que es siempre social.

En el *perfil* seleccionado de Instagram, *@neoperreo*, encontramos agrupados a l*s principales representantes de este fenómeno cultural. Dicho perfil, que tiene fines principalmente comerciales, nuclea y difunde contenido de tod*s l*s artistas que forman parte de este sub-género musical. A su vez, cada un* de est*s artistas tienen perfiles o cuentas personales mediante las cuales interaccionan, comparten, linkean -o arroban- estos contenidos, además del uso de socialidad que suelen tener las cuentas personales.

Los discursos que aquí analizamos dialogan y retoman elementos de las performances propias del reggaetón tradicional, del rap y demás géneros musicales relacionados. A su vez se encuentran en interfaz con diversas plataformas de mediatización (Fernández, 2017) que incluyen redes sociales (Youtube, Spotify, Facebook y Twitter, entre otras), apps y tecnologías de producción de contenido digital (por ejemplo editores de imagen y video). Por otro lado se produce una interacción permanente con discursos que circulan en paralelo por otros perfiles de Instagram (cuentas personales de artistas y seguidores, pero también con otras cuentas comerciales de marcas, empresas, productoras, etc). Este universo discursivo que acabamos de enumerar constituye las condiciones de producción existentes para la generación de las modalidades del decir propias del NP.

Siguiendo a Verón: “Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas” y “todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones

constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis” (Verón, 1998: 125). Por esto un discurso nunca es igual a aquellos que fluctúan entre sus condiciones de producción, ya que lleva consigo particularidades propias del momento histórico, social y político en el que se produce, y con las cuales dialoga en el proceso de retomar discursos previos y reelaborar nuevas materias significantes.

Por ello, el trabajo de este análisis consiste en la reconstrucción de procesos a partir del estudio de las huellas presentes en los productos. Consideramos que los recursos estilísticos a los que nos referimos párrafos anteriores son operaciones discursivas del orden de las retóricas -definimos esta categoría en un subtítulo más adelante-. La suma y reiteración de estas operaciones, así como su particular combinatoria, producen estrategias discursivas propias de este perfil.

Por lo tanto al comenzar a trabajar con las narrativas del perfil seleccionado nos preguntamos ¿qué huellas imprime la red social Instagram en los discursos que habilita? ¿cuáles son los tópicos recurrentes en esta discursividad? ¿qué estrategias retóricas utilizan para llevar a cabo sus relatos?

Para poder analizar los discursos emergentes aquí elegidos, se debió acceder al sistema semiótico de Instagram y luego hacer un recorte de las publicaciones allí efectuadas. Nos enfocamos en las publicaciones del perfil de @neoperreo en IG que aparecen en el *feed* -es decir la página principal-. Realizamos un recorte temporal de un período de 8 meses, desde el mes de noviembre de 2018 hasta el mes de junio de 2019.

El dispositivo de enunciación

Para abordar la configuración de las huellas en los discursos recuperamos aquello que Verón denomina dispositivo de enunciación. Este se compone del vínculo que se teje entre la imagen de quien habla, la imagen de aquel a quien se dirige el discurso, y la relación que se propone entre ambos o el contrato de lectura.

En la instancia de la enunciación se reproduce el mundo a través de la producción de las marcas de la enunciación en el enunciado. Retomando la teoría de Benveniste, Eliseo Verón diferencia el par enunciado/enunciación de la siguiente manera:

“El orden del enunciado es el orden de lo que se dice (de manera aproximativa, podría afirmarse que el enunciado es del orden del “contenido”); la enunciación, en cambio, corresponde no al orden de lo que se dice, sino al decir y sus modalidades, a las maneras de decir” (Verón, 2004: 172).

El dispositivo de enunciación dispone de un conjunto de operaciones discursivas o modalidades del decir, a través de las cuales quien habla construye para sí y para l*s destinatari*s “una imagen de sí” (enunciador) y asume esa posición que se ha atribuido (Verón, apud Morales, 2017). En la construcción de la imagen del enunciador se despliegan una serie de estrategias, que constituyen su campo posible de efectos de sentido.

Por otro lado, el enunciatario también es un sujeto discursivo previsto en el interior del enunciado -como el enunciador-. Se trata de la imagen de destinatario que el enunciador necesita proyectar para construir todo enunciado. Así el enunciador se constituye a sí mismo y también construye una imagen del enunciatario. Tomamos la clasificación elaborada por Verón (2001) para analizar los discursos producidos y como en estos se prevén l*s destinatari*s, distingue tres tipos: el pro-destinatario (configura un nosotros identificado con el enunciador), el contra-destinatario (adversario del enunciador) y el para-destinatario (los indecisos y los persuadibles).

En este sentido Kerbrat-Orecchioni (1997) recomienda distinguir “por un lado al emisor real del enunciador, y por otro lado al receptor real del destinatario: enunciador y destinatario son entidades discursivas” (p. 173). La dimensión enunciativa del discurso nos permite abordar dicha relación. Analizaremos la construcción de ambas entidades en las publicaciones seleccionadas: la imagen de quien habla (enunciador) y la imagen de a quien se le habla (l*s seguidor*s del perfil @neoperreo).

En la misma línea Filinich (2001) establece que lo que interesa para el análisis de la significación “es la imagen del destinatario explicitada o sugerida por el texto, no los

receptores empíricos, cuyas características no podrían aportar rasgos relevantes para comprender la significación del texto” (p. 40).

Buscamos entonces, en el conjunto de publicaciones seleccionadas, las marcas del enunciador y del enunciatario. Ya que de este modo se explicitan aquellas “formas de la subjetividad que están previstas por la lengua”, a las que recurre el hablante para “dejar las huellas de su presencia en el enunciado” (Filinich, 2012: 18).

Por último, el tercer elemento del dispositivo de enunciación es el vínculo entre el enunciador y el enunciatario que se propone en y a través del discurso. Aquello que dice y de lo que habla el enunciador, constituye una dimensión importante del contrato de lectura.

Este contrato, siguiendo a Verón (2014), se construye mediante la elección de:

“Posición didáctica o no didáctica, transparencia u opacidad, distancia o diálogo, objetividad o complicidad, valores compartidos en el nivel de lo dicho o en el plano de las modalidades del decir (...) y de muchas otras se construye el contrato de lectura; hay un enunciador que le propone a un destinatario ocupar un lugar” (p.179).

Para este análisis nos interesan aquellas estrategias retóricas que apelan a un vínculo indicial, donde el cuerpo promueve experiencias y sensibilidades estético-políticas entre enunciator* y enunciatari*. Resaltamos de esta propuesta que el contrato construye marcos de legibilidad, de interpretación, de sentidos y su naturalización.

El dispositivo de enunciación se entiende, según la dinámica enunciator*-enunciatari*, como sinónimo de contrato de lectura: un* enunciator* le propone a un* destinatari* ocupar un lugar (Verón, 2004).

Sobre la dimensión indicial de la imagen

Como advertimos en párrafos anteriores, para poder abordar el proceso de enunciación es necesario reconstruir las gramáticas de producción del discurso -entendidas como reglas que describen operaciones-. Sucede que en un contexto de vinculación permanente entre dispositivos móviles, plataformas multimediales y medios tradicionales, sumada a la experiencia humana en un contexto de mediatización permanente, se produce una

confluencia de lenguajes, y en paralelo una divergencia en recepción, promoviendo complejos itinerarios de prácticas individuales y sociales (Valdettaro, 2015: 140).

Lo que prima en la red social que nos encontramos investigando son las imágenes (fotografías, videos, collages y GIFs, entre otras combinaciones). Cada imagen que compone los relatos analizados está cargada de un alto contenido semiológico y es susceptible de análisis. Tal como en el discurso verbal, las imágenes contienen marcas y analizarlas contribuye a los fines descriptivos que tiene esta investigación.

Para analizar estos relatos gráficos recuperamos la concepción de Roland Barthes sobre Retórica de la Imagen, quien plantea a la imagen como un *analogon*, es decir una analogía de la realidad que nunca es exacta sino que está ceñida por la subjetividad de los sujetos que la representan.

Vale aclarar que el autor utilizó estos conceptos para analizar la imagen fija y que aquí se utilizarán para analizar imágenes fijas, pero también en movimiento y collages o remixes de imágenes, recursos gráficos y audiovisuales. Siguiendo a este autor, en esta unidad semiótica conviven tres mensajes, que describe de la siguiente manera:

Mensaje lingüístico: son aquellos textos que acompañan y refuerzan el mensaje de la imagen. Para decodificarlo, el receptor debe conocer solo el código idiomático. A su vez, este mismo mensaje contiene un doble significado, el aspecto denotado que responde a su mensaje literal; y por otro lado, el aspecto connotado, referido a los significados o valores que transmite.

Mensaje denotado: es el mensaje icónico no codificado y para leerlo el receptor no necesita más que un saber iconográfico desarrollado de su cultura.

Mensaje connotado: es el mensaje icónico codificado, que puede remitir a tantas significaciones como lecturas existan. Su decodificación requiere de una personalidad con las competencias suficientes como para leer contexto histórico y social en el que se inserta (Barthes, 1965: 130).

Siguiendo a Verón (2013) en su propuesta sobre la fotografía, establece que se trata un fenómeno mediático que articula de cierto modo la dimensión de la primeridad (la analogía) con la dimensión de la secundaridad (dimensión indicial) y esta última es la que funda su especificidad semiótica e histórica. “Con la fotografía, y por primera vez en la

historia de la mediatización, *el discurso producido por el dispositivo es portador inequívoco de las marcas del momento de su producción, y esas marcas forman parte inseparable del sentido final del discurso*” (Verón, 2013: 247). Sucede también que por primera vez en la historia la industria pone el dispositivo rápidamente al alcance de los actores individuales, volviéndose también sin mayores dificultades técnicas, productores. *“La fotografía puso las alteraciones de escala espacio-temporales, por decirlo así, al alcance de todos”* (Verón, 2013: 247).

Aspectos retóricos de la enunciación

Del conjunto de procedimientos que constituyen una gramática recuperamos los aspectos retóricos, porque entendemos que la retórica, siguiendo a Barthes (1982), es el conjunto de prácticas que configuran un metalenguaje (discurso sobre el discurso). El autor establece que se trata de un verdadero imperio sobre el lenguaje, una suerte de artefacto: “una máquina sutilmente armada, un árbol de operaciones, un “programa” destinado a producir el discurso” (Barthes, 1982: 12).

Por lo tanto en este trabajo describimos y analizamos algunas retóricas presentes en los enunciados multimedia seleccionados. Entendemos que de este modo podemos ampliar la comprensión de los sentidos desplegados en torno a la experiencia corpórea mediatizada a partir del perfil de neoperreo en Instagram. Así abordamos un modo específico de funcionamiento de la mediatización en tanto dispositivo de producción discursiva de est*s jóvenes artistas.

Como advertimos en el apartado de “Mediatización e interfaces”, José Luis Fernández (2017) propone repensar el concepto de mediatizaciones a partir de tres fenómenos o series: los dispositivos técnicos, los géneros y estilos discursivos (más o menos populares o masivos), y los usos sociales a los que se aplica cada mediatización -incluyendo usos desviantes-.

Los géneros y estilos son en el contexto actual factores clave y constitutivos de los mecanismos o dispositivos de producción de sentido en las sociedades mediatizadas. En este sentido, “si los géneros pueden ser leídos como estrategias, las retóricas con sus diversas

formas, modalizaciones y figuras pueden considerarse como tácticas que los practicantes de la cultura ponen en juego para producir sentido” (Pelosio, 2020: 8).

Siguiendo a Pelosio (2020), advertimos que los cambios en las interfaces producen nuevos soportes significantes y estos a su vez proponen variaciones y resignificaciones en las retóricas.

Recolección de datos y conformación del corpus

La presente investigación es de tipo exploratoria y descriptiva. El método de recolección de datos elegido fue exclusivamente cualitativo. Para ello seleccionamos el perfil @neoperreo de Instagram y las publicaciones del *feed*, que es la página principal del perfil donde aparecen todas las publicaciones ordenadas cronológicamente.

Dada la novedad del fenómeno analizado y los pocos antecedentes metodológicos referentes al análisis discursivo de las enunciaciones y narrativas emitidas en la red social Instagram, se ha decidido proceder de manera exploratoria utilizando la herramienta metodológica del análisis sociosemiótico adaptándola a los requerimientos de esta investigación.

El perfil seleccionado corresponde a una cuenta comercial¹², de hecho la descripción breve del perfil es "servicio de fiestas y entretenimiento", y se encuentra vinculado a las cuentas personales de l*s artistas que pertenecen al género. Esta intertextualidad constante hace que también debamos linkear cada tanto a estos otros perfiles, ya que la dinámica propia del perfil seleccionado tiene que ver justamente con promover estas interacciones.

Realizamos un corte longitudinal de tiempo desde el mes de noviembre de 2018 hasta el mes de junio de 2019 y seleccionamos un total de 22 publicaciones.

Los criterios de selección fueron:

- Pertenecer al corte longitudinal de tiempo del 1º de noviembre al 31 de junio.

¹² Como ya aclaramos en el apartado sobre Instagram, esta aplicación da la opción de tener una cuenta personal o una comercial. Para mayor información consultar dicho apartado.

- Seleccionamos entre 2 y 4 publicaciones por cada mes (noviembre 4; diciembre 2; enero 2; febrero 2; marzo 4; abril 4; mayo 2; junio 2).
- Presencia mayoritaria de identidades femenin*s/feminizad*s (no necesariamente de l*s artistas del NP)
- Tópicos referentes a: fiesta, noche, baile del perreo, consumo de sustancias, deseo, placer y acto sexual.

La captura de la muestra se realizó desde la app de Instagram de nuestros celulares a partir de otra herramienta o aplicación denominada V Recorder, que permite grabar en video todo lo que está sucediendo en la pantalla del dispositivo, y también tiene incorporadas herramientas de edición de video. Además de la observación de las publicaciones hemos recurrido como fuentes secundarias a entrevistas (en formato gráfico, audiovisual y podcast) que se le realizaron a Tomasa del Real, una de las artistas más reconocidas del NP; también optamos por linkeo que propone esta red social hacia otros perfiles de Instagram y plataformas digitales.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS



1. Sobre las condiciones de producción del NP

Como aclaramos en nuestro marco metodológico, los discursos que aquí analizamos dialogan y retoman elementos de las performances propias del reggaetón tradicional, del rap y demás géneros musicales relacionados. A su vez se encuentran en interfaz con tales aspectos a través de diversas plataformas de mediatización (Fernández, 2017) que incluyen redes sociales (Youtube, Spotify, Facebook y Twitter entre otras), apps y tecnologías de producción de contenido digital (por ejemplo editores de imagen, video y audio). Además se produce una interacción permanente con discursos que circulan -en paralelo- en otros perfiles de Instagram (cuentas personales de artistas y seguidores, y también con otras cuentas comerciales de marcas, empresas, productoras, etc). Este universo discursivo que acabamos de enumerar constituye las condiciones de producción para la generación de las modalidades del decir propias del NP.

Inspirad*s en el reggaetón tradicional

Al inicio de este trabajo, establecimos que el *neoperreo* recupera algunos elementos del reggaetón clásico del los años ‘90 y 2000 y se lo identifica como el “movimiento underground del reggaetón”. Sin embargo sus artistas se preocupan en marcar la diferencia, reconocen su legado y prefieren pensar que se trata de un sub-género. En palabras de una de sus principales representantes:

“Yo veo el neoperreo como una manifestación a nivel global de la adherencia del reggaetón a las nuevas generaciones. No sé si es reggaetón, pero sí que es perreo. Y, además, ya no abarca solamente los temas de siempre, y las relaciones hombre-mujer: abarca lo que se te ocurra inventar” (Tomasa del Real, 2018).

Teniendo en cuenta dicha aclaración en este sub-apartado de análisis recuperamos el reggaetón como condición de producción discursiva del NP.

El reggaetón surgió como un género musical urbano pero actualmente es considerado un fenómeno cultural de influencia global. Algunos* autor*s incluso lo consideran un género transnacional: “no sólo lo es por su rápida y fuerte difusión mundial, sino porque no pertenece originalmente a ninguna nación. En efecto, nace de dinámicas migratorias multilocales, transnacionales entre Jamaica, Panamá, Puerto Rico y Nueva York” (Morgado, 2012: 23). Sus comienzos se remontan a la década del 1980 y tiene diversos orígenes musicales: recibe influencia del dancehall jamaicano (vía Panamá), del hip-hop o rap llevados a Puerto Rico desde Nueva York, y en menor medida de ritmos como reggae, salsa, bachata y *rhythm and blues*¹³.

Las primeras producciones originadas en las barriadas de la periferia de Puerto Rico, contenían letras igual o más explícitas que las actuales, pero también algunas canciones contenían mensajes de crítica social. En sus inicios representó a sectores jóvenes de la población latina, afrodescendiente, de clases bajas. Cabe resaltar que estaba sucediéndose en esos años una ola migratoria desde estas latitudes hacia Estados Unidos (y otras partes del mundo).

También denominado *rap underground*¹⁴, se desarrolló como “hipermasculino, violento, malhablado, duro, espabilado en calle, identificado con lo gueto y sin ley - los mismos adjetivos que, en el discurso público, definen la marginalidad urbana” (Rivera, 2009: 115). Esta autora además establece que esta autoidentificación con la dureza del gueto y el desorden tiene que ver con la intención de reivindicar la marginalidad urbana, o incluso “puede ser presentada como una celebración derrotista de los estereotipos asociados a las poblaciones urbanas pobres” (Rivera, 2009: 115). Por lo tanto, “entender el reggaeton no es sólo conocer una moda, es percibir dinámicas generacionales, de clase, étnicas y de género” (Morgado, 2012: 23).

¹³ Es un estilo de música norteamericano, que también se nombra por las siglas r&b.

¹⁴ Durante el período de mayor difusión (mediados de los ‘90) el Estado puertorriqueño también intentará, sin éxito, combatir el “problema” moral que impone dicha popularización a través de la “mano dura”. Este pánico moral está basado en la ecuación simplista entre el contenido de esta música y el comportamiento juvenil, creando la peligrosa suposición de que las audiencias consumen pasivamente e imitan obedientemente. “La gran ironía, por supuesto, es que el género se hizo *underground* justamente en el momento en que se expandía con mayor rapidez su popularidad en el *mainstream*” (Reyes Avilés 1999, citado en Ramirez & Malavé, 2008: 4).

Cuando esta música llegó a manos de productores con una “visión de mercado” comenzaron a presionar a l*s artistas, predominantemente varones, a rapear en fusión con otros ritmos latinos y caribeños (como el merengue). Esta adaptación progresiva del género en función del mercado y la industria musical global, sumado a la hipersexualización -que en parte también tuvo que ver con estas imposiciones- establece las condiciones para que las mujeres, quienes en sus inicios pueden haber sido más visibles como raperas, fueran relegadas como voces secundarias o bailarinas de los videoclips (Ramírez & Malavé, 2008: 4).

La fórmula triunfal que da sustento comercial al género, se asocia a una idea de éxito, prestigio y popularidad exclusivamente masculina vinculada al arquetipo androcéntrico que refiere a los hombres adultos, cis, heterosexuales que dominan más territorio del que necesitan para sobrevivir (Sardá, 2007), arquetipo que además se articula por la clase social y la raza o etnia. La aclaración sobre la trayectoria transnacional que recorre esta música resulta crucial para comprender el devenir actual del reggaetón, y los subgéneros que derivan de éste como el NP: “el reggaetón pasó de una música marginada a la representación comercial de ‘lo latino’” (Morgado, 2012: 24).

Siguiendo a Ramírez y Malavé, lo novedoso y a la vez escandaloso del reggaetón se puede asociar a “su *explicitud* lírica y física” pero además a “su difusión acelerada a través de las tecnologías modernas y el mercado mundializado, a través de las fronteras geográficas, y sobre todo, las sociales” (Ramírez & Malavé, 2008: 3).

Una mujer pionera en escena

Como hemos mencionado, el contexto particular en el que se desarrolla el reggaeton y la misma sociedad en la cual tod*s convivimos, produce una serie de estereotipos de raza y de género que tanto productor*s como artistas reproducen en sus canciones. En el reggaetón tradicional lo femenino se asimila a imaginarios de mujer heterosexual, que debe ser sensual, sexual, atractiva y desinhibida. Félix Jiménez habla incluso de la homogeneización de lo femenino en un mundo hipermasculino, en este marco se construye una imagen pasiva-agresiva, a modo de vampira (Jiménez, 2009: 231).

A mediados de los años '90 se aproxima a esta escena musical Ivy Queen, quien fue pionera en el hip hop puertorriqueño primero y luego en el reggaetón. Irrumpió con su voz gruesa y su presencia e imagen aguerrida, esto incluso levantó “sospechas” sobre su identidad de género, bien fundadas en las bases de la heteronorma. Se trató de la primer mujer en la escena del género, y fué siempre consciente de lo que implicaba ser mujer cantante en este ámbito. En relación al mensaje que se proponía transmitir recuperamos su voz en primera persona:

“Mi contenido es uno con el que las mujeres pueden identificarse. Cuando iba a las discotecas, veía que a todas las “pretty girls” los hombres las agarraban y querían llevárselas a bailar pero era un contacto como muy agresivo, no había una elegancia. Y todas las mujeres como que “Ugh, este tipo”. De ahí nació *Yo quiero bailar*” (Ivy Queen, 20018).

Yo quiero bailar es una de sus canciones más populares y tiene un mensaje contundente, se trata de una afirmación (y no una negociación como sugieren algun*s autores) de autonomía de la mujer para decidir sobre su cuerpo y cómo desea vivir su sexualidad en el contexto de la fiesta y el baile.

Yo quiero bailar, tu quieres sudar
Y pegarte a mi el cuerpo rozar
Y yo te digo si tu me puedes provocar
Eso no quiere decir que pa la cama voy

...

Porque yo soy la que mando
Soy la que decide cuando vamos al mambo y tu lo sabes
El ritmo me esta llevando, mientras mas te pegas
Mas te voy azotando
Y eso está bien

Encontramos una continuidad en el discurso de Ivy Queen con en el de algun*s de l*s representantes del NP, ya que no se identifican como feministas ni identifican al feminismo como una fuente de inspiración. Sin embargo en ambos casos reconocen las implicancias de hacer música siendo identidades femeninas/feminizadas en un ámbito predominantemente masculino.

Situamos la emergencia de las retóricas del NP -más allá de las apreciaciones y definiciones individuales de l*s artistas- en el contexto social y político de puesta en agenda y visibilización masiva de los reclamos del Movimiento Feminista y del Colectivo LGTTBIQ¹⁵. En este marco consideramos que el antecedente de una mujer en la escena inaugural del reggaetón se erige como un hecho histórico relevante. Entendemos que se trata de un suceso que allana el camino del NP, el cual propone una escena cultural no heteronormativa, y por esto es parte de las condiciones de producción discursiva del mismo.

No es lo mismo *reggaetón* que *perreo*

Las palabras *reggaetón* y *perreo* suelen usarse de forma intercambiable para referirse tanto a la música como al baile, y también a la cultura que engloba este fenómeno. Sin embargo, esta forma de bailar no se originó específicamente con el género musical del reggaetón, aunque este último fué el vehículo a través del cual el perreo se difundió a nivel global.

Como hemos adelantado en otros apartados, *neoperreo* es el término que utiliza el grupo de artistas pertenecientes a este sub-género para nombrar aquello que identifican como *movimiento underground del reggaetón*. El término nació en una entrevista a Tomasa del Real¹⁶ cuando le preguntaron cómo se llamaba aquello que estaba haciendo:

“Yo empecé a ocupar ese término para definir mi estilo de música, y al mismo tiempo, muchos artistas alrededor del mundo estaban haciendo cosas similares y les parecía muy atrevido denominarse 'reggaetoneros'. Decir ‘neoperreo’ les cayó bien. Es como el lado B del reggaetón” (Tomas del Real, 2019).

¹⁵ Como ejemplos más visibles podemos mencionar el hashtag #MeToo que surge para denunciar el abuso y acoso sexual en Hollywood y luego se hace viral a escala global; el movimiento Ni Una Menos surgido en Argentina en 2015, extendido a otros países de América Latina, Europa y Asia; y el reclamo por la legalización y despenalización del aborto también a nivel nacional y regional.

¹⁶ Tomasa del Real (Valeria Cisternas) tiene 32 años y es conocida como “la reina del neoperreo”, oriunda de Iquique, al norte de Chile, comenzó como tatuadora y diseñadora de modas. En 2016 lanzó su primer álbum llamado “Bien y mal”.

Como su nombre lo indica, este sub-género (o de-generación) del reggaetón se caracteriza por poner especial énfasis en el baile del perreo. Por lo tanto consideramos la performance que propone este baile como otra condición de producción del discurso del NP.

Partimos de considerar que las normas que regulan la materialización y significación de los cuerpos (Butler, 2002), restringen y condicionan cómo debe o no moverse un cuerpo para encajar en los cánones aceptados socialmente. Al tener una fuerte influencia africana y afroamericana, en el perreo el cuerpo y el movimiento albergan significaciones vinculadas a lo ritual y la celebración de lo vivido y lo encarnado. Sin embargo los procesos de colonización y su actualización en aquello que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) denomina “colonialismo interno”¹⁷ han satanizado y silenciado estos otros modos de hacerse cuerpos a través del movimiento y la danza.

La particularidad de este baile, repudiado por ser considerado demasiado erótico e inmoral, es la explicitud sexual de los movimientos con los que se adquiere el ritmo, concretamente hace alusión al acto sexual de manera explícita. La interacción más común, a pesar de que no hay una imposición en torno a cómo debe ser bailado, es practicada en pareja (heterosexual) varón-mujer:

“Por lo general, la mujer, de espaldas hacia el hombre, sacude y mueve el culo contra la ingle del hombre, mientras él sigue el ritmo de la mujer, empujando, por lo general, hacia delante para aumentar el roce. [...] Las mujeres tienen un papel de liderazgo cuando bailan ‘hasta abajo’, es decir, cuando sacuden sus caderas a medida que van hasta el piso” (Caycedo en Rivera, 2009: 3).

En relación al lugar que ocupa la mujer en esta interacción encontramos dos posiciones o lecturas contrapuestas, “mientras que para algunas esto va demasiado lejos, para otras es la ocasión para las mujeres de aprovechar sus cuerpos” (Morgado, 2012: 39). Así están quienes consideran que las mujeres son puestas en un lugar de sujetos pasivos, objetos de deseo, y es en quién recae el protagonismo del acto erótico (Viera, 2018: 21); también encontramos otras lecturas, que consideran que se trata de una negociación de las intenciones

¹⁷ Entendido a grandes rasgos como aquellos mecanismos sociales y prácticas de dominación que persisten y se actualizan asentadas en una larga historia de opresiones.

sexuales, de los límites, y en donde ambas personas son conscientes de esa interacción y los posibles acuerdos que de allí surjan (Caycedo en Rivera, 2009: 3).

El denominador común en torno a las críticas que recibe este baile es su anclaje a una moral del deber ser y a normativas patriarcales y adultocéntricas. Este baile produce incomodidad y rechazo, como indica Viera, principalmente para:

“ las instituciones morales hegemónicas, como la familia, la escuela, el Estado y la religión; por algunas corrientes políticas, donde incluso ha recibido críticas desde el feminismo por sus líricas y baile misógino, sobre todo cuando quien canta es un hombre; por otros músicos, principalmente desde el rock y el pop, quienes aluden, desde un purismo estético musical, que el reggaetón tiene ritmos primarios y sin complejidad estética” (Viera, 2018: 22).

En relación a los movimientos propios del perreo, Jennifer Daniela Chavarro Trujillo¹⁸ establece que:

“la hipersexualización de actos tan simples como mover el culo en una pista de baile ha recaído en las mujeres, quienes son juzgadas como ejes de “provocación” y “pecado”, y han generado un imaginario que se contempla dentro del disfrute único del hombre y no el de ellas mismas. A esto el Neo-perreo propone la desculonización” (Chavarro Trujillo, 2019).

La activista entiende que *desculonizar* es “una invitación a aceptar la corporalidad, más allá de la identificación biológica, del lugar geográfico de proveniencia, de tamaños y colores” (Chavarro Trujillo, 2019). La activista además explica que en estos espacios la masculinidad pasa a un segundo plano y la prioridad es el placer de quienes se encuentran compartiendo el espacio de baile, espacio que se entiende como seguro y es lo que habilita la posibilidad del goce y el disfrute.

Siguiendo estas reflexiones, consideramos que el NP apuesta por una democratización del baile -y de los cuerpos- cuestionando y poniendo en tensión la posición de poder en la que se ubica el hombre (varón, cis, heterosexual) tanto en la interacción propia del baile, como en el lugar que ocupan como artistas en la escena del reggaetón *mainstream*.

¹⁸ Jennifer es la fundadora y redactora de Nonserviam Blog, plataforma dedicada a la difusión de música y literatura con enfoque en América Latina y estudios de género específicamente dedicados a las mujeres en la industria del espectáculo. Miembro del street team de Biche, del Colectivo Feminista 25 de Noviembre y del ecosistema de circulación Todopoderosa.

Una producción juvenil mediatizada

Los diversos procesos de convergencia mediática y las lógicas de hipertextualidad, interactividad y multimedialidad, modifican la producción del sentido y el consumo discursivo. Estas mutaciones afectan aspectos diversos de las relaciones sociales, en particular aquellos que atañen a l*s jóvenes (Amman, 2014).

Como hemos adelantado, las prácticas discursivas que llevan adelante l*s jóvenes artistas del NP, se nutren e inspiran en la era digital y las tecnologías de información y comunicación (TIC). Se encuentran unid*s por un universo simbólico similar inmers*s en la misma semiosfera¹⁹. Tomasa del Real detalla en una entrevista el vínculo del NP con Internet y la era digital:

“Internet siempre ha estado presente porque ahí he contactado a la mayoría de artistas con quienes he colaborado. Internet es como un país y los artistas pop de Internet somos nosotros, los que llevamos haciendo esto hace rato. (...) Somos hijos de Internet, de las herramientas digitales, de la creatividad a través de ellas. Yo no hubiera sido cantante si no hubiera tenido un Mac ni aburrimento para explorar Garage Band para grabar mi voz o iMovie para los videos” (Tomasa del Real, 2019).

Las nuevas mediatizaciones (Fernández, 2015) encuentran desde hace algunos años una confluencia y producción más que fructífera en el área musical. El NP se nutre de las diferentes aplicaciones y herramientas digitales que tienen como macro plataforma a Internet y las posibilidades que de allí surgen. En relación a esto nos preguntamos si aquello que se denomina música emergente es producto o resultado *de* las nuevas mediatizaciones; o si se trata de una retroalimentación o feedback entre ambas.

Es posible afirmar, gracias a diversas investigaciones que indagan concretamente en la temática (Fernández, 2014; Boix, 2018; Gallo y Semán ; Fouce 2012; etc), que el modelo tradicional de *broadcasting* en el cual hay pocos emisor*s y much*s receptor*s, originario de

¹⁹ La semiosfera refiere a “(...) el universo material y simbólico de una cultura, un universo que se convierte en el eje de las significaciones y desde donde emerge la práctica de la comunicación: Todo acto comunicativo conforma la semiosfera y, para que la comunicación sea eficaz, se deben compartir los sistemas de significación” (Lotman, 1996:45).

los medios masivos y las grandes industrias, se encuentra en crisis desde hace ya dos décadas por el crecimiento de las innovaciones tecnológicas y por la masificación de su agenciamiento. Boix habla de “mundos musicales emergentes” para pensar en estas nuevas experiencias, como el caso del NP, y los elementos específicos que se vinculan a estos mundos.

La autora recupera a Gallo y Semán (2016) para pensar la música emergente, la cual remite no tanto a un nuevo género musical o una determinada sensibilidad estilística, sino más bien a una forma específica de “gestionar, mezclar, habitar y relacionarse con la música” (Boix, 2018; 57). Esto último implica un necesario “agenciamiento tecnológico, un relajamiento de los códigos estéticos, la gestión de la propia obra por parte de los músicos, una dimensión de localización y de lugar, una sostenibilidad económica y un circuito hecho a la escala de las necesidades y posibilidades de los participantes” (Boix, 2018; 57).

Por lo tanto la música emergente se vincula directamente con las nuevas experiencias de mediatización, ya que de otro modo estas nuevas estrategias de gestión no podrían ser posibles. Pero además resulta interesante seguir el recorrido de estas escenas emergentes, ya que muchas, como el rock and roll en sus orígenes, surgen en espacios alternativos o el underground, pero la industria y la dinámica propia de la mediatización lleva a otras escalas de desarrollo y alcance. A partir de la pregunta sobre la “vocación underground” del NP, Tomasa del Real reflexiona lo siguiente:

“Creo que, si tenemos acceso en grandes medios y plataformas para mostrar lo que hacemos, quizá mucha gente que no conoce esta otra cara del género puede llegar a sentirse más integrada. Pero no me interesa tanto que se conozca la marca de Tomasa Del Real, sino la movida que representamos todas las que formamos parte de *Neoperreo*. Ahora mismo el público está obligado a escuchar lo que le meten las grandes disqueras (que no me parece mal: yo amo a J Balvin); pero nosotras al final acabamos siendo una especie de “contenido selecto”, para aquellos que buscan un poco más allá” (Tomas del Real, 2018).

Según Boix en los últimos años se ha modificado y complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, difusión y consumo musical, por lo que asistimos a un “desdoblamiento de las escenas musicales” que *despliega* una multitud de pequeñas escenas dinámicas que no existían durante el imperio de las grandes discográficas (Boix, 2018: 63).

En el contexto de este “desdoblamiento de escenas musicales” en diálogo con las nuevas mediatizaciones ubicamos nuestro objeto de análisis. Algunas de estas nuevas redes de artistas jóvenes se nuclean en torno a sellos discográficos, en el caso del NP no hay un criterio definido, de hecho Tomasa del Real firmó en el año 2018 con Nacional Records²⁰ para grabar su segundo disco, *Bellaca del año*. Se trata de una discográfica independiente pero que no deja de ser una empresa.

La idea de *sello* remite, por otro lado, en palabras de Boix (2018) a una institución de producción musical descentrada del disco y gestionada principalmente entre amig*s, que no es posible de asimilar al modelo tradicional de sello discográfico. Estos sellos son producidos en función de patrones y lógicas que ya no se vinculan únicamente con la edición de discos, o incluso con un patrón específicamente musical, sino que es posible observar una diversidad y multiplicidad estética, resaltando entre otras cosas el valor de la autogestión de estos espacios, en dónde l*s artistas celebran el hecho de ser “sus propi*s jef*s”.

Gallo y Semán (2016) proponen tres categorías analíticas, para pensar la configuración de la nueva escena musical en el marco de las nuevas mediatizaciones, *gestionar, mezclar y habitar*:

En primer lugar, *gestionar* refiere a la forma activa en que los participantes de estos mundos se vinculan con el mercado utilizando las nuevas tecnologías. En sus búsquedas de autonomía estética y de continuidad de sus proyectos artísticos, buscan “mejorar y controlar las limitadas posibilidades económicas” (Gallo & Semán, 2016: 24).

En segundo lugar, el concepto *mezclar* da cuenta, por un lado, de la forma en que se configuran en públicos y músicos un consumo plural, individualizado y menos apegado a los géneros musicales y, por otro lado, expone la redefinición de las maneras y los roles de esta configuración. Con esto adquieren sentidos muy específicos las valoraciones referidas a la “originalidad” o al “virtuosismo”.

Por último, *habitar* da cuenta de la totalidad de mediadores en acción involucrados en los espacios, tanto en los que podrían pensarse como propiamente musicales (recitales,

²⁰ Nacional Records es una compañía discográfica independiente fundada en el 2005 por Tomas Cookman, que es uno de los pocos sellos que distribuye música en español y rock en español, aparte de distribuir música latina y distintos géneros musicales, que se enfocan especialmente en Latinoamérica y España.

fiestas) como otros presentes en la cotidianeidad de sus protagonistas. Dicho concepto asocia lugares en que confluyen mediadores con maneras de construir “emplazamientos y modos de vivir” (Gallo & Semán, 2016: 25).

Vari*s autor*s insisten en la riqueza de observar los espacios que se abren en la conjunción entre música e Internet, en el contexto de un ecosistema mediático en permanente cambio, donde surgen prácticas emergentes y se multiplican los colectivos de jóvenes creador*s. Resulta necesario abordar los modos en que estos cambios de los que venimos hablando se filtran en el tejido social y modelan las experiencias juveniles. En torno a la construcción y circulación de sentidos, cabe recordar, como señala Héctor Fouce: “La música, afortunadamente, sigue teniendo un rol central en la cultura contemporánea, lo que significa que ni los discursos cotidianos ni los de los medios de comunicación pueden escapar a su influencia” (Fouce, 2012: 170).

2. Análisis

Las huellas de Instagram

Como ya hemos advertido sucesivamente a lo largo de este trabajo, el fenómeno del NP se vincula directamente al uso de la red social Instagram. Una característica que resaltamos sobre las modalizaciones que permite dicho uso es la vinculación, linkeo e hipertextualidad permanente hacia otras redes sociales y aplicaciones. En este marco entendemos a Instagram como una interfaz de sentido, más allá de sus posibilidades como plataforma mediática, ya que en el espacio de esta red se producen y circulan complejos procesos discursivos, vínculos enunciativos y vínculos sociales.

Siguiendo la propuesta de algun*s estudios*s de las mediatizaciones, entre ell*s Verón (2013) y Buján (2010), l*s actores individuales que se hacen parte en/de los diferentes espacios virtuales o plataformas no operan (en términos discursivos) solamente en reconocimiento, sino también en producción.

La interfaz funciona como una superficie de contacto que opera como una especie de membrana, que a la vez separa y diferencia procesos los pone en vinculación, y por lo tanto se vuelve “soporte de la circulación discursiva” (Buján, 2010).

Las huellas discursivas de Instagram en el discurso se manifiestan en principio a partir de la modalización espacio-temporal. Como ya advertimos en el apartado “Mediatización e Interfaces” ubicado en el primer capítulo de esta tesina, en esta red social nos encontramos ante una temporalidad dinámica que prioriza la relación espacial por sobre el tiempo lineal creando una temporalidad dinámica.

Como es posible comprobar en las capturas de pantalla a continuación, en el diseño de la interfaz de usuario²¹, aquello que capta nuestra atención en primer orden son claramente las imágenes, por lo tanto los discursos y las herramientas retóricas que predominan en el perfil @neoperreo son de característica visual.

²¹El término está usado en su acepción técnica-ingenieril.



Capturas de pantalla de publicaciones realizadas en Noviembre de 2018

Por lo tanto consideramos que Instagram funciona como una interfaz “recontextualizadora” (Cingolani, 2017) desde la que no se recupera un contacto total como el contexto del “cara-a-cara” y tampoco se llega a la máxima descontextualización como en lo impreso. Sin embargo posibilita una “ruptura de escala” (Verón, 2001) en la configuración de los espacios mentales de sus usuari*s.

En relación a esta característica de “recontextualización”, advertimos que la presencia y proximidad que se logran establecer habilitan la producción de ciertos efectos de sentido corpóreos desestabilizadores de la experiencia cotidiana. Esto último se vincula al eje de lo estético (Contreras, 2008), entendido como el proceso de significación y construcción de sentido que permite la conjunción del sujeto con la obra y esta desestabilización a la que hacíamos referencia.

Con esto último consideramos que aunque las modalizaciones y los formatos varían se establece una ruptura de escala espacio-temporal a partir de la mediatización del contacto (Verón 2013), disminuyendo la brecha entre producción y recepción y difuminando los límites entre realidad/ficción (Buján, 2010).

Los tres órdenes significantes en el enunciado

En una primera instancia de análisis consideramos que en las publicaciones de IG seleccionadas del perfil *@neoperreo* se combinan intercambios escriturales, gráficos e iconográficos (*emojis*). Identificamos en la configuración de dichas publicaciones los tres tipos de modalidades del funcionamiento signifiante (Verón, 2001):

1-Orden simbólico, el cual predomina en la actividad lingüística. Localizamos dentro de este orden las reseñas textuales que describen las publicaciones, debajo de la imagen o video de la publicación.



Captura de pantalla de publicación realizada el 19/11/2018

Estos textos acompañan y refuerzan los mensajes de las imágenes. Rastreamos un gran campo semántico de términos propios del NP, tales como: fest, live, DJS, link in bio, crew, perreo intenso, out now, out soon, private party, entre otros. Se observa que muchas de

estas expresiones breves son términos en inglés o en espanglish²², o incluso que las frases se componen de expresiones combinadas entre el inglés y el español. Esto da cuenta de la influencia del reggaetón, así como también de otros géneros musicales actuales -como el trap- marcados por la internacionalización de la música y la globalización de algunos modos de expresión propios de l*s jóvenes.

La gran mayoría términos con estas características hacen referencia al material musical que se está compartiendo, por ejemplo dónde encontrarlo (apps y plataformas) y la mención de los créditos²³, *arrobando*²⁴ a l*s artistas y colaborador*s. Además, como se observa en la imagen arriba, el texto es acompañado por emojis, que analizamos a continuación.

2-Orden de lo icónico, representación figurativa por semejanza/ analogía. Identificamos un uso intensivo de emojis, que son pequeñas imágenes prediseñadas que representan no solo expresiones faciales, sino también gestos, animales, objetos, elementos naturales, edificios, y un largo etcétera²⁵. Para valorar su potencial como recurso semiótico es necesario tener en cuenta la sofisticada relación entre texto escrito e imagen y también la gestión del intercambio entre pantalla y vida real (Sampietro, 2016: 273).

Si bien está muy arraigada la idea de que los emoticones tienen como función principal la de expresar emociones en entornos digitales, Sampietro destaca que también tienen funciones pragmáticas, en concreto se los ha relacionado con la cortesía verbal (Sampietro, 2016: 274). Lo seguro es que aportan dinamismo al mensaje más allá de si producen o no un impacto emocional, y si bien suelen tener un significado asignado y aceptado convencionalmente, también albergan una gran carga polisémica.

A continuación citamos los más recurrentes en las publicaciones seleccionadas: fuego 🔥, bandera a cuadros 🚩, alienígena-extraterrestre 👽, cadenas 🗡️, cara sonriente con cuernos 🐾, beso 💋, corazón negro 🖤, globo terráqueo con meridianos 🌐, altavoz con tres

²²El espanglish o *spanglish* es la fusión morfosintáctica y semántica del español con el inglés.

²³ Los créditos o títulos de crédito consisten en la mención de las personas o entidades que han participado en la creación de una obra.

²⁴ “Arrobar” significa mencionar con el símbolo de la arroba (@) a otr* usuari* o perfil en redes sociales como Instagram, Twitter y Facebook.

²⁵ Un consorcio internacional denominado Unicode se encarga actualmente del diseño y estandarización de los emojis.

ondas de sonido 🗣️, nube con tornado 🌩️. Consideramos que gran parte de estos emojis complementan y complejizan el contenido textual en las descripciones de las publicaciones, que se vinculan con las tópicas predominantes: fiesta, noche, sexo, baile, etc.

3-Orden de los fenómenos indiciales, funciona por contigüidad. Verón (2001; 2013) lo llama el orden del contacto, y su materia privilegiada es el cuerpo. En el corpus analizado el funcionamiento de la dimensión indicial es el que Verón define como *broadcasting* televisivo. Lo recuperamos para las imágenes (fotografías, videos cortos, collages y GIFs, entre otras combinaciones) que analizamos en las publicaciones del perfil @neoperreo.



Capturas de pantalla de publicaciones con fecha el 31/01/2019 y el 26/02/2019 respectivamente.

Este predominio de la dimensión indicial (bajo la forma del contacto con el destinatario) se estructura en relación al “eje de la mirada” según Verón (2001). En este trabajo ampliamos esta lectura ya que consideramos que no siempre es necesario este eje para que el contacto esté funcionando: l*s artistas que aparecen encarnando el discurso del NP nos están cantando a *nosotr*s*, los gestos y el baile del perreo se dirigen hacia *nosotr*s*, y en caso de estar presentes las miradas, se sostienen hacia nuestros ojos.

Además es posible advertir una proximidad y articulación del orden del contacto con la cotidianeidad de l*s seguidor*s del perfil @neoperreo en función del fácil acceso a esta red social en cualquier momento del día. El imperativo de actualización de contenido permanente

que predomina en Instagram, como hemos advertido en nuestro marco teórico, habilita una modalización enunciativa de alteración de escala. Tal como sucede con la televisión -según Verón (2001)-, pero también como una característica propia de las nuevas mediatizaciones como establece Fernández, la alteración de escala afecta el espacio y el tiempo a la vez, los modaliza.

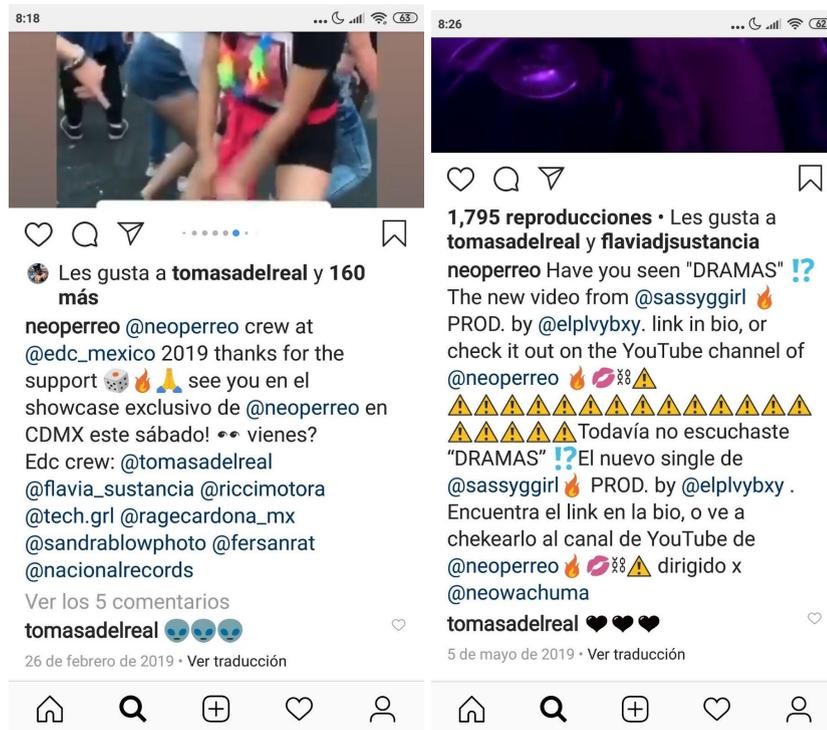
Identificamos esta modalidad como predominante en relación a los otros dos órdenes. Sin embargo el análisis de las piezas seleccionadas nos permite ver que se trata de un dominio relativo ya que siempre coexisten los tres órdenes.

El dispositivo de enunciación

Modos de aparición del destinatario/enunciario

A partir del análisis del corpus encontramos que la imagen del enunciario que propone el enunciador a lo largo del discurso en el perfil @neoperreo se presenta en ambas modalidades, tanto directas como indirectas.

Dentro de las modalidades directas se presenta la apelación y la pregunta para convocar e invitar al público usuario de Instagram a concurrir a un evento. Como se observa en las siguientes capturas de pantalla, se interpela a partir de la pregunta y se refuerza con emoticones y emojis: “este sábado! vienes?”; “Have you seen “DRAMAS”!?”; “Todavía no escuchaste DRAMAS!?”. Advertimos que los interrogantes están formulados en segunda persona por lo tanto se dirigen explícitamente al destinatario.



Capturas de pantalla de publicaciones con fecha el 26/02/19 y el 05/05/19 respectivamente.

Sin embargo encontramos omnipresencia del destinatario en todo el enunciado. Es decir, predominan los modos indirectos mediante los cuales la imagen del receptor se proyecta sutilmente en la totalidad del discurso. El mismo uso y acceso a la app Instagram requiere de ciertas habilidades y conocimientos que segmenta en primera instancia a l*s destinatarios, se trata de un público joven, de un rango etéreo entre 18 y 35 años. Además las posibilidades que propone como interfaz discursiva mediatizada habilita, moldea y define algunas interacciones discursivas, y obstaculiza o impide otras.

El hecho de que nuestro objeto de análisis sea un perfil de Instagram que se describe como “servicio de fiestas y eventos” y que nuclea a l*s principales representantes del sub-género NP, determina y define un grupo de jóvenes que escuchan esta música o géneros similares (reggaetón o trap). Además se utiliza un lenguaje con términos y expresiones (jerga) propios del género, por ejemplo: fest, live, DJS, link in bio, crew, perreo intenso, out now, out soon, private party, entre otros. Y sintagmas como: “puestas pal perreo”, “el crew predicando la palabra”, “bendiciones y perreo para todes”, “txnks for coming c u next month”, responden ciertos rasgos del lenguaje del público tipo, que el emisor construye,

orientado principalmente a generar un vínculo de proximidad y familiaridad con l*s destinatari*s.

El uso intensivo de emojis y el arrobado a otr*s perfiles de artistas, marcas, eventos, etc también dan cuenta de la imagen de destinatario que se prevé en el discurso. Se trata de un público particularmente educado en la lectura de relatos no lineales. Esta intertextualidad o *linkeo infinito* (en relación a la semiosis infinita) evidencian la instantaneidad de lectura que se requiere para acceder a los significados.

El contenido

La selección tópica o el contenido del enunciado se vincula a contextos, entornos y situaciones juveniles tales como fiestas, la noche, el baile del perreo, el consumo de sustancias diversas (alcohol, pastillas, marihuana, etc), la sexualidad y el acto sexual, referencia a prácticas BDSM. A partir de los temas también es posible elaborar la imagen de l* enunciator* en un discurso, se trata de un modo indirecto de seleccionar el público.



Captura de pantalla de publicación del 11/11/2018

Se observaron algunas publicaciones con videos filmados en vivo, como en la publicación recién citada. Las imágenes son tomadas por una cámara celular desde el escenario, se captura el ambiente de la fiesta y se puede ver la masa de cuerpos *perreando*, tanto artistas como público presente. Las corporeidades que aparecen en este fragmento del discurso son diversas y raras o *queers*, predominan cuerpos femeninos que *perrean* y seducen constantemente, tanto sobre el escenario como entre el público.

La referencia al BDSM o prácticas eróticas libremente consensuadas aparece en sucesivas imágenes. La sigla refiere a la combinación de las letras iniciales de las palabras Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo. Abarca, por tanto, estas seis modalidades eróticas relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina *sexualidades alternativas*. En los discursos del NP se evoca al BDSM principalmente con el uso de un particular símbolo de esta sub-cultura, el collar, que representa entrega y confianza en una relación de *dominación y sumisión*. Citamos un ejemplo a continuación:



Captura de pantalla de publicación realizada el 14/06/2019

Es esta imagen se puede observar en detalle el uso del collar. Destacamos que much*s de l*s artistas hacen uso de este símbolo a lo largo del universo enunciativo del NP.

Consideramos que estos guiños que se introducen sobre temáticas como esta y otras similares (por ejemplo el trabajo sexual), tienen que ver con las estrategias de posicionamiento de l* enunciador* frente a l* destinatari* y frente al tema, configurándose no solo como estrategias para presentar los contenidos, sino para tomar posición sobre determinados temas, como parte de la configuración de ese vínculo enunciativo.

Además recuperamos el uso recurrente de estilos retóricos góticos y techno, el ejemplo más ilustrativo es el logo del NP que se encuentra representado por una tipografía gótica. Encontramos marcas de este estilo en la estética de l*s artistas, tanto en su ropa, como en el maquillaje y el tatuaje, y también forma parte de diversas estrategias expresivas, como ya hemos mencionado, el uso de emojis o lenguaje referente a este particular estilo.



Capturas de pantalla de publicaciones del 21/05/2019 y el 14/06/2019.

Se observan retóricas referentes al techno, la cultura digital y los cuerpos-máquina o *cyborg*. Ejemplificamos con las siguientes publicaciones:

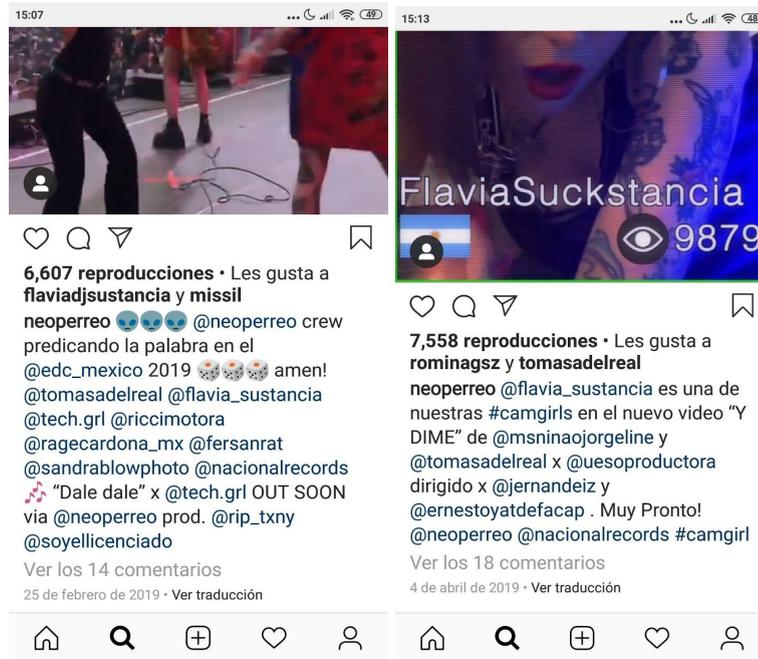


Capturas de pantalla de publicaciones con fecha 18/04/2019 y 21/03/2019

Modos de aparición de l enunciador**

Observamos la presencia manifiesta de l* enunciador* a partir de algunos modos directos de nombrarse. Predomina la mención directa de l* enunciador* a partir del auto-arrobado, es decir se menciona al propio perfil @neoperreo, y del arrobado de los perfiles de l*s artistas que son parte del NP, lo cual evidencia la construcción del personaje enunciativo. En menor medida se usan pronombres personales en primera persona plural y singular.

Además nos encontramos con la manifestación más directa del enunciador a partir del léxico y del particular lenguaje seleccionado para referirse tanto al colectivo, entorno, o contexto en que suceden las fiestas, y a l*s propi*s artistas. El término *crew* se utiliza con frecuencia para mencionar al colectivo o grupo de artistas nucleados en el NP, en la jerga puede significar banda o pandilla. Como en el ejemplo citado debajo, se utilizan algunos emojis que sirven para caracterizar al colectivo en términos icónicos. Encontramos un uso recurrente del emoji alienígena-extraterrestre 🛸, figura con la cual el colectivo del NP se reconoce y dialoga con las tópicas que refieren a corporeidades raras, queers, freaks.



Capturas de pantalla de publicaciones del 25/02/2019 y 04/04/2019

En la publicación realizada el 15/03/2018 se presenta la canción “Braty Puty” de Tomasa del Real con Eli Fantasy. El léxico seleccionado por l* enunciador* para auto referenciarse es propio del lenguaje coloquial que caracteriza el enunciado del NP.

Braty refiere a la palabra en inglés “bratty” que significa malcriad* o mocos* en español. Y *puty* denota el término puta o prostituta, que para la doxa adquiere un sentido burdo y negativo, pudiendo referir a quien oficia el trabajo sexual y también a quien le gusta el “sexo fácil”. “Braty puty” funciona en este discurso como una auto-referencia de l*s artistas, tomando un posicionamiento explícito en torno al ejercicio del trabajo sexual. El uso del término *puty* en el contexto del video constituye una estrategia de posicionamiento y toma de partido de l* enunciador*. Cabe recordar que esta misma estrategia de reivindicación le ha servido a las disidencias para disputar algunos sentidos burlescos y discriminadores de determinadas palabras usadas para nombrarl*s y marginalizarl*s²⁶.

²⁶ En el colectivo LGBTIQ+ encontramos varios ejemplos: las lesbianas hacen lo propio con la palabra *torta*; los gays reivindican la palabra *puto-maricon*; en el activismo gordo se nombran a sí mismos *gord*s*.



Capturas de pantalla de publicaciones del 04/04/2019 y el 05/04/2019

Estrategias de enunciación

Como vimos, la presencia indirecta del enunciador a partir de organizar todos los elementos que componen el discurso se puede interpretar bajo una variedad de estrategias que utiliza para construir el vínculo con sus destinatari*s. Predominan las estrategias marcadas por la subjetividad, la expresión de ideas y opiniones a favor de la explicitud sexual y erótica.

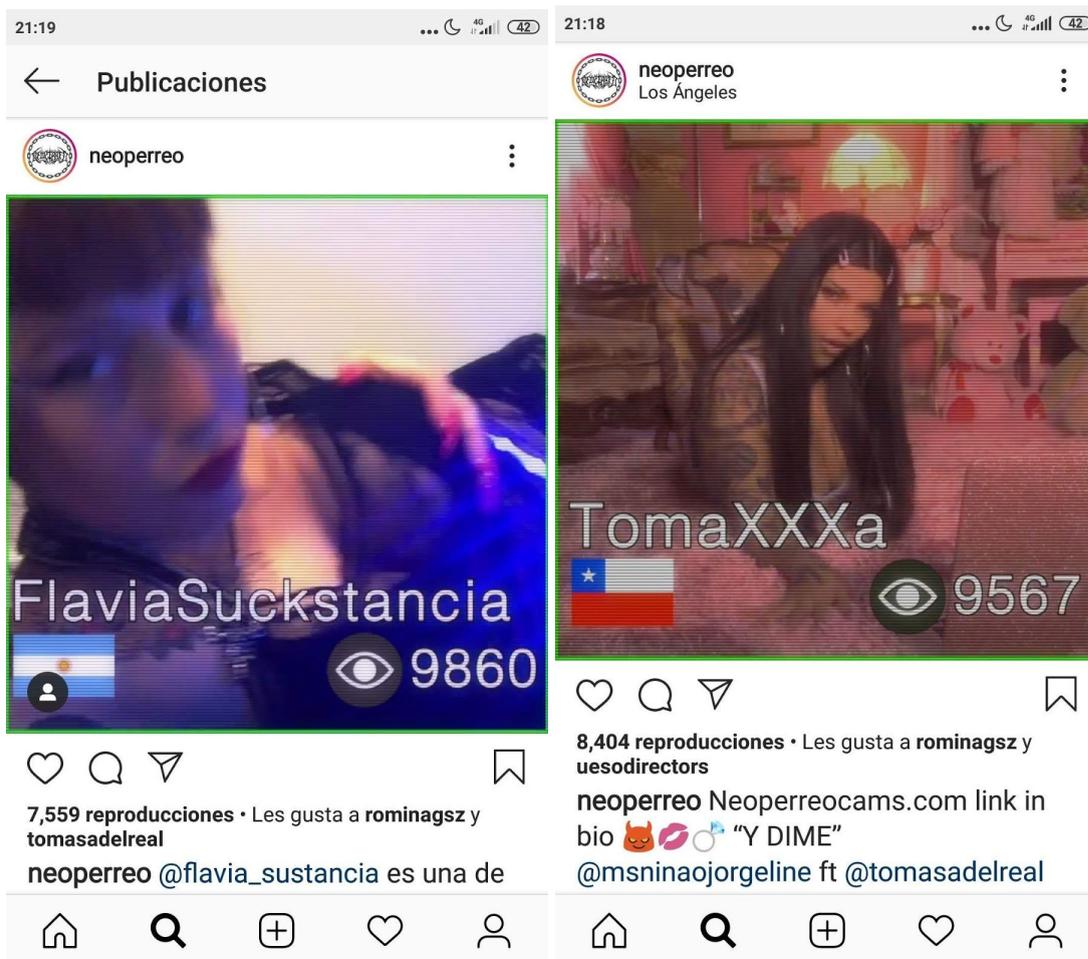
En la publicación ya citada del 25/02/2019 observamos la siguiente formulación: “@neoperreo crew *predicando la palabra* en el @edc_mexico 2019 *amen!*”. Aquí se presenta como recurso léxico el uso de la ironía, en concreto el sarcasmo a modo de burla y la mimesis para ridiculizar el axioma religioso que se evoca en este pasaje.

Se observan algunas estrategias de posicionamiento discursivo en el modo de presentar el contenido. En la publicación del mes de febrero mencionada previamente, el contenido del video complejiza el posicionamiento y la toma de partido desde algunas marcas subjetivas, a saber: se observan vari*s de l*s artistas del NP sobre un escenario en vivo

cantando y *perreando*. Se trata de cuerpos diversos, raros, queers, que se muestran con poca ropa, bailando con los movimientos seductores característicos, incluso un* de ell*s se menea de espalda al público mostrando su trasero. La explicitud sexual de los cuerpos en escena refuerzan indicialmente la irreverencia y la ironía ante el dogma católico.

Además se observa que en algunas publicaciones l* enuncidor* se posiciona como mediador del discurso, es decir que no monopoliza la función simbólica, sino que propone incluir la participación de otr*s enuncidor*s de manera directa e indirecta. El perfil @neoperreo habilita la posibilidad de comentar todas las publicaciones que realiza a sus seguidor*s, se trata de un modo de participación directa. Pero también a través del linkeo a otros perfiles y plataformas digitales se propone un modo de participación indirecta a l*s destinatari*s.

En las publicaciones del 04 y 05 de abril del 2019 se utiliza un particular sustantivo para nombrar a l*s artistas que participan en el audiovisual, citamos: “@flavia_sustancia es una de nuestras #camgirl en el nuevo video “Y DIME” de @msninajorjeline y @tomasadelreal”. La traducción al español de *camgirl* es modelo de cámara web, y se caracteriza por transmitir un vídeo tomado por una cámara web en tiempo real a través de internet. L*s camgirl suelen aparecer desnud*s o en ropa interior y se muestran sexualmente provocativ*s, aunque no es imprescindible. Se lo considera un tipo de trabajo sexual o servicio de acompañante en línea y por lo tanto reciben una remuneración monetaria a cambio. *Camgirl* evoca a una persona que ejerce el trabajo sexual.



Capturas de pantalla de publicaciones del 04/04/2019 y el 05/04/2019

Aquí también el contenido audiovisual de las publicaciones complejiza el sentido recuperando el orden del contacto -o indicial-. La presencia explícita del cuerpo sensual y provocador de Flavia Sustancia y Tomasa del Real en los fragmentos de video connota una valoración subjetiva positiva en torno a la tónica del videoclip, es decir el trabajo sexual. También un posicionamiento crítico y opositivo en torno a la moral restrictiva sobre la expresión y la explicitud sexual y sensual de algunas corporalidades abyectas, es decir que no se corresponden con los cuerpos habilitados por la heteronorma para erotizar. Además de oponerse a cierta moral restrictiva, l*s enunciador*s evocan la posibilidad de que otras corporalidades, abyectas, raras, freaks puedan erotizar en su propio mundo de normas (Canseco, 2017).

Por último, el fragmento audiovisual seleccionado para la publicación coincide con el estribillo de la canción: “Y dime/ si tu quieres yo te presto mi amor/ Y dime/ esta noche vamo'a hacerlo otra vez”. En este verso encontramos el uso de otra figura retórica, la elipsis, que evoca a partir de la omisión el acto sexual: “vam’o a hacerlo otra vez”.

El “prestar amor” también constituye una figura retórica, la metáfora, que habilita la toma de posición de l*s enunciador*s sobre el amor romántico y la sexualidad. Ofrecen “prestar amor”, a cambio de algo, en el caso de esta canción a cambio de la satisfacción del propio placer sexual. De este modo se cuestiona una figura doxástica recurrente en torno al amor romántico heterosexual y su vinculación al acto sexual como una consecuencia natural y coherente. Se establece entonces una diferenciación entre acto sexual, amor romántico, deseo y placer.

Pero además la explicitud del cuerpo de ambas artistas en escena, cuerpos que no se corresponden con el cánón de belleza hegemónico, seduciendo y provocando frente a la webcam, concede protagonismo como recurso de seducción a “el-eje-de-la-mirada” (Verón 2001). La indicialidad refuerza y/o desestabiliza la puesta en contacto entre enunciador* y enunciatari*.

En la publicación N°21, realizada el 01/06/2019, nos encontramos ante una apelación explícita al acto sexual. En esta publicación se presenta el video de la canción “Ella quiere culiar” y concretamente se explicita el deseo de concreción del coito, no hay aquí insinuación ni sugerencia.



Capturas de pantalla de publicación del 01/06/2019

En el fragmento de video seleccionado en esta publicación se observa a Tomasa del Real junto a vari*s artistas del NP en una fiesta dentro de una pileta o jacuzzi. L*s artistas se encuentran en ropa interior *perreando*, cantando y tomando una bebida que parece ser champagne. En este video la explicitud corporal es más concreta y específica que en otros, ya que justamente la canción apela, como hemos aclarado, al acto sexual. Aquí también se evoca al BDSM con el uso del collar de sumisión.

Recuperamos el particular foco que se hace en varias tomas del audiovisual a la parte trasera del cuerpo, es decir a los *culos*. Consideramos que se activan operaciones indiciales y metonímicas, estrategias discursivas que nombramos como retóricas del contacto, y que se caracterizan por habilitar rupturas de escala, porque desestabilizan el vínculo entre enunciador* y enunciatari*.

Además como ya hemos mencionado en el apartado “Cuerpo Significante”, lo raro, lo freak, lo monstruoso son características sobresalientes de la práctica performática con la que se identifica el género. Estas características aparecen explícitas mediante algunas estrategias expresivas (recursos lingüísticos, musicales, y por sobre todo audiovisuales) en el video “Ella quiere culiar”, produciendo un discurso llamativo, atractivo y por momentos desestabilizador.

Identificamos como abyectas las experiencias corpóreas que se mediatizan en este discurso (y también en las demás publicaciones analizadas donde se encontró la presencia de retóricas de contacto). Entendemos que se trata de prácticas estéticas performativas y discursivas, que albergan la posibilidad de alterar la experiencia corpórea cotidiana.

Encontramos la repetición de estas retóricas del contacto, con énfasis en la explicitud sexual y erótica, en gran parte de nuestro corpus, de 22 publicaciones pudimos dar cuenta de estas estrategias de ruptura de escala en 18 publicaciones.

Contrato(s) de lectura

Al tratarse de discursos en donde prevalecen las estrategias de ruptura de escala, es decir del tercer orden por sobre los otros dos, las huellas del enunciador en el enunciado son más sutiles, y pueden variar (o no) según el objetivo y el uso social que tenga cada publicación. La descripción de los usos sociales propios de la vida de una mediatización que

propone Fernández (2016), por ejemplo: información, entretenimiento, educación, competencia, lucha política, interindividualidad, entre otros, entra en diálogo con el análisis del contrato de lectura que propone Verón (2004). Enumeramos algunos usos sociales atribuidos al perfil de Instagram analizado a continuación, que sin embargo no son exclusivos ni excluyentes entre sí, sino que coexisten y se combinan:

-Uso de entretenimiento: se comparte y socializa contenido producido en fiestas y eventos ocurridos previamente. (Identificamos predominancia de estos usos en las publicaciones N° 1, 2, 3, 4, 9 y 10).

-Uso comercial: se promocionan y publicitan fiestas y eventos en vivo que se realizarán en un futuro cercano (identificamos predominancia de estos usos en las publicaciones N° 5, 6, 8, 20 y 22); se promocionan y publicitan nuevas canciones o *singles*, es decir productos (identificamos predominancia de estos usos en las publicaciones N° 7, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 21).

Notamos que varía con el tiempo el criterio de publicación en relación a estos usos sociales identificados. Hay mayor cantidad de publicaciones que se realizaron con el fin principal de promocionar/publicitar nuevos singles, y en menor medida para difundir fiestas y socializar material de eventos ya realizados. Es decir que las publicaciones del perfil @neoperreo seleccionadas tienen un uso predominantemente comercial, aunque también encontramos posibles combinaciones con usos de socialización.

Luego de esta breve descripción nos adentramos en el análisis de los contratos o claves de lectura, es decir los diferentes vínculos que le propone l* enunciator* a l* destinatari*.

-Contrato o clave de lectura de la *provocación y sexualización* que se manifiesta de forma explícita. Ejemplificamos con la publicación N° 21 (que ya hemos analizado con mayor detalle), con fecha el 01/06/2019, dónde se presenta el video de la canción “Ella quiere culiar”. Allí la indicialidad y los reenvíos metonímicos a través de la presencia mediatizada de la experiencia corpórea logran desestabilizar el vínculo entre enunciator* y destinatari*. Además este vínculo se ve reforzado mediante el uso de ciertas estrategias expresivas como el lenguaje, la música, los efectos audiovisuales, entre otros.

-Contrato o clave de lectura de la *evocación*. Encontramos en algunas publicaciones un tipo de vínculo propuesto entre enunciador* y enunciatari* en dónde se recuperan algunas estrategias discursivas que evocan el contacto o la proximidad pero mediante algunas figuras retóricas de la evocación. Por ejemplo en la publicación N° 12, con fecha el 17/03/2019 observamos la fotografía de una mano con uñas largas decoradas con colores flúor sosteniendo un *grinder* o picador de marihuana con la estampa del logotipo del NP con letras góticas. Destacamos que se trata de una de las publicaciones que más reacciones (medidas en “me gusta”) tuvo este mes.



Capturas de pantalla de publicación del 17/03/2019

Aquí se utilizan las figuras retóricas metonimia y sinécdoque mediante las cuales se evoca al consumo y la cultura de la marihuana. El orden indicial funciona en esta imagen igualmente aunque no se evoque directamente el eje de la mirada de Verón (2001). Destacamos que hemos advertido previamente la recurrencia de esta tónica a lo largo del enunciado del NP, sin embargo aquí queda establecido el particular interés y posicionamiento a favor que toma l* enunciadr*. En este caso no se trata de una simple mención del tema, sino que elabora una estrategia de posicionamiento favorable a partir de la clave de lectura de la

evocación. Además se evidencian estrategias expresivas para hacer el discurso más atractivo ante el destinatario.

-Contrato o clave de lectura *estético p-política irreverente*.

En las publicaciones N° 3 y 4 (con fechas el 19 y 21 de diciembre de 2019 respectivamente), se visibiliza el mes del orgullo para la comunidad LGBTIQ+. Se presentan fotografías que evocan esta fecha y de este modo l*s enunciator*s toman un posicionamiento a favor.



En la publicación N° 3 se observan a l*s artistas del NP posando junt*s en el escenario del festival que se realizó en la Plaza del Congreso luego de la marcha del orgullo en Buenos Aires. La presencia característica de los cuerpos freaks y diversos del NP en esta fecha relevante para la agenda feminista y LGBTIQ+ habilita este contrato o clave de lectura politizada de manera explícita en estos discursos.

En la publicación N° 4 se comparte la fotografía de dos personas trans en una fiesta de NP, realizada unos días antes de la marcha del orgullo. El texto que acompaña la publicación solo refiere la fecha de la fiesta (10/11/18), y se arroba el perfil de instagram del lugar en dónde se realizó: @remeneoclub. Se trata de un club nocturno reconocido en el ambiente del perreo en Buenos Aires. El recurso visual en ambas publicaciones resalta las imágenes de cuerpos raros, freaks, monstruosos, en definitiva abyectos. Se resalta en las imágenes aquellas características que evocan la práctica performativa de abyección entendida como aquellos comportamientos con fines estéticos articulados en torno a la copresencia, en este caso mediatizada (Contreras, 2008), orientada a desestabilizadora la experiencia corpórea de la cotidianeidad.

IV. CONCLUSIONES

“interrucción: modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitado pero de la que se es objeto de su dicción. procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito. práctica política de desmontar las convenciones de lo escuchable. indisciplina de un saber que irrumpe en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder. deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias. inversión de la mirada, giro del habla. intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental.”

val flores, interrupciones, (2017)

Las particulares trayectorias personales, así como los recorridos académicos que en sus diferentes enlaces y cruces -cual semiosis infinita- decantaron en la presente tesina de investigación, dan cuenta de nuestro particular interés por indagar los sentidos producidos en y desde los cuerpos en el marco de una sociedad mediatizada.

Partimos de considerar que las normas que regulan la materialización y significación de los cuerpos (Butler, 2002), restringen y condicionan cómo deben -o no- moverse los cuerpos para encajar en los cánones aceptados socialmente. Para nosotras las experiencias corpóreas que se configuran en el *neoperreo* apuestan por una democratización del baile y cuestionan -a partir de tensionar y desestabilizar- la posición de poder atribuida al hombre en el reggaetón tradicional. (Hipótesis I)

En esta tesina además se abordaron las prácticas discursivas de l*s artistas del NP -inspiradas en la era digital y las tecnologías de información y comunicación (TIC)- recuperando el concepto de *interfaz* en su dimensión cultural y simbólica, entendiendo que ésta opera “no sólo como un espacio entre, sino que reconstruye y altera las identidades” (Valdettaro, 2007). Partimos de considerar que la interfaz habilita espacios productivos y/o de transformación. (Hipótesis II) Y consideramos que Instagram se erige como una *interfaz de sentido*, ya que en el espacio de esta red social se producen y circulan complejos procesos discursivos que entretejen vínculos y sensibilidades enunciativas estético-políticas. (Hipótesis III)

Se observó que en la interacción e hipertextualidad a partir del arrobado y el *linkeo infinito* a l*s perfiles de l*s artistas, proponen un particular vínculo o contrato de lectura entre enunciador* y enunciatari* que habilitan, moldean y definen no sólo los tipos de discursos sino también en el nivel de *lo sensible* (Fernández, 2017) los tipos de relacionamiento social que se establecerán en este espacio semiótico.

El baile del *perreo* es una de las condiciones de producción del NP, que tiene una fuerte influencia africana y afroamericana, en dónde el cuerpo y el movimiento albergan significaciones vinculadas a lo ritual y la celebración de lo vivido y lo encarnado. Sin embargo los procesos de colonización y su actualización en aquello que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) denomina “colonialismo interno”²⁷ han satanizado y silenciado estos otros modos de hacerse cuerpos a través del movimiento y el baile.

A partir de recuperar estas experiencias corpóreas en sus “variables, variantes, valores y valencias de lo sensible” (Contreras, 2008: 15), logramos establecer que estas modalizaciones implican rupturas de escala espacio-temporales que desestabilizan la experiencia corpórea cotidiana. Las marcas retóricas analizadas dieron cuenta de la predominancia -aunque siempre relativa- de un vínculo indicial o de contacto entre enunciad*r y enunciatari*, dónde el cuerpo funciona como una interfaz experiencial de sensibilidades eróticas-estético-políticas entre amb*s.

A través de una serie de estrategias discursivas l* enunciador* presenta a l*s destinatari*s la temática de la sexualidad y la eroticidad. De este modo se configuran sentidos sobre las identidades femeninas como provocadoras y blasfemantes en los diferentes contratos de lectura que aparecen. La provocación y la explicitud sexual son arrebatadas estratégicamente a la enunciación masculina, cuya predominancia discursiva se observa en la hegemonía doxástica sobre todo del reggaetón tradicional, y también en otros géneros musicales con mayor presencia masculina.

Tanto la erótica como la práctica sexual son sacadas del dominio de lo privado e íntimo y puestas a circular por estas voces femeninas y trans. La exposición de estas corporeidades abyectas, raras y queers *perreando* y las sucesivas evocaciones a la práctica

²⁷ Entendido a grandes rasgos como aquellos mecanismos sociales y prácticas de dominación que persisten y se actualizan asentadas en una larga historia de opresiones.

sexual, configuran sentidos de resistencia en torno a la matriz heterosexual y los filtros que naturalizan el hecho de que solo algunos cuerpos, aquellos que se corresponden con la norma hegemónica, puedan constituirse como “deseables sexualmente y posibles incitadores de una pasión sexual” (Canseco, 2017: 191).

Coincidimos con este autor en que existe una multiplicidad de normas en el mundo social, solapadas y entrecruzadas, así, determinados cuerpos son eróticos en ciertos mundos de normas y no lo son en otros. “Ya sea en las versiones minoritarias, ya sea en las hegemónicas, las normas disponen ciertos cuerpos y no otros como posibles motivadores de la pasión sexual” (Canseco, 2017: 192). Consideramos que la eroticidad que se configura en los discursos del NP proponen sentidos de resistencia, cuestionadores de la doxa y los mecanismos de control social de la heteronorma. Encontramos una potencia desestabilizadora de la cotidianeidad interfiriendo novedosamente ante la mirada de l* otr*.

Relevamos algunos recursos retóricos (metáfora, comparación, metonimia) utilizados para evocar las corporeidades abyectas (Kristeva, 2006), y consideramos que esta categoría funciona en estos discursos afectando la fragilidad de las fronteras entre *el bien y el mal*. Observamos una crítica y desafío a las reglas y el orden, en definitiva a la moral entendida como el sistema del juicio que refiere la existencia a valores trascendentes (Deleuze, 2006).

Consideramos que estas prácticas performativas se erigen como prácticas transgresoras ya que se trata de experiencias que atraviesan los límites de lo aceptable desafiando las prohibiciones e imposiciones de la matriz heterosexual. La figura del *cyborg* que propone Haraway (1991) amplía las posibilidades reflexivas en torno a lo abyecto, ya que “se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente” (p.256).

En la dinámica performativa de Butler, la repetición corre el riesgo de fallar, por lo tanto la sorpresa de la pasión sexual implica que de repente, algo que no nos había excitado nunca, ahora nos excita, nos intercepta y desestabiliza novedosamente, el espacio-tiempo queda suspendido. Consideramos que el NP tiene esta potencialidad de “interrumpir” (flores, 2013), dando lugar a disputas significantes y a expresiones minoritarias sobre la eroticidad y el cuerpo.

A lo largo de esta tesina postulamos la idea de una corporeidad que no está aislada, sino que se nutre de su entorno y temporalidad, en este marco nos preguntamos entonces si los límites entre el cuerpo y su entorno son cosas diferentes o si el cuerpo también es sus vínculos, su allí, ese “entre” que lo constituye.

En relación a posibles estudios que podrían derivarse de esta investigación, consideramos que puede dar pie a realizar abordajes similares, siguiendo la propuesta metodológica que aquí desarrollamos, sobre otros fenómenos culturales juveniles (o no), otras prácticas, no necesariamente vinculadas al neoperreo pero sí que tengan como soporte plataformas mediáticas y/o multimediáticas como Instagram, Facebook, Twitter y otras que puedan surgir.

No queremos despedirnos sin mencionar que así como pudimos establecer las potencialidades desestabilizadoras del fenómeno que analizamos, a su vez pudimos vivenciar la capacidad de interrumpir del propio proceso de investigación. Reconocemos que no somos *las mismas*, consideramos que se trató de una experiencia transformadora que atravesó fibras de lo más sensibles, y ese es otro de los resultados y conclusiones de este trabajo final de grado.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Amman, Ana. (2014) “Procesos comunicacionales e identidades juveniles: algunas cuestiones teóricas”. En: *Sujetos emergentes y prácticas culturales: experiencias y debates contemporáneos*. Córdoba, Argentina: Ed. Ferreyra.
- Amman, Ana (2011) “Jóvenes y mediatizaciones: marco teórico y dimensiones de análisis compartidas”. En: *Jóvenes y Mediatización. Prácticas de comunicación y resistencia*. Córdoba, Argentina: Ed. Ferreyra.
- Acevedo, M. (2017). *Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los Estudios Comunicacionales*. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, No 54, 137-148.
- Augé, Marc. (1992) *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Boix, Ornella A. (2018). Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes. En LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada Año X, #19, Primer semestre 2018. Buenos Aires, Argentina (pp. 55 a 72).
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Canseco, Alberto (2017). *Eroticidades precarias : la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba, Argentina: Asentamiento Fernseh.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre -Textos.
- Deleuze, G. (2006). *En medio de Spinoza*. Ed. Cactus, Buenos Aires, Argentina.
- Duarte, Claudio (2012). *Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción*. Última Década N°36, CIDPA. Valparaíso, Chile, PP.99-125.
- Contreras, María José. (2008) *Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción*. Revista Apuntes 130 (2008). 148–162.
- Fernández, J. Luis (2017). “Las mediatizaciones y su materialidad: revisiones” En *Mediatizaciones en tensión : el atravesamiento de lo público*. UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.
- Fernández, J. Luis (2018). *Plataformas mediáticas: elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias*. Crujía, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Flores, Val (2017). *Interruqiones*. Ed. Asentamiento Fernseh, Córdoba, Argentina.

- Fontanille, Jacques. (2008) *Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Trad: Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Foucault, M. (2003). *El orden del discurso*. DF, México: Octaedro.
- Foucault, M. (2016). *Historia de la sexualidad - tomo I*. Córdoba, Argentina: Machete Ediciones.
- Fouce, H. (2012). *Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical*. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 169-185). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Fox Keller, Evelyn. (1991). *Reflexiones sobre género y ciencia*. Córdoba, Argentina: Ed. Ven Te Veo.
- Gallo, G. y Semán, P. (2016). *Capítulo 1*. En Guadalupe Gallo y Pablo Semán, *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-69). Buenos Aires: Gorla.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Valencia, España.
- Harding, Sandra. (1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid, España, Ediciones Morata S.L.
- Kerbrat - Orecchioni, C. (1997). *La Enunciación, Capítulo 1*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Ed. Siglo XXI, México.
- Renó, Denis (2015) “Movilidad y producción audiovisual. Cambios en la nueva ecología de los medios”. En *Ecología de los medios. Entornos evoluciones e interpretaciones*. Editorial Gedisa. Barcelon, España.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ed. Retazos-Tinta Limón, Buenos Aires, Argentina.
- Scolari, Carlos A. (2015) *Ecología de los medios. Entornos evoluciones e interpretaciones*. Editorial Gedisa. Barcelon, España.
- Valdetaro, Sandra (2007) “Notas sobre la ‘diferencia’: aproximaciones a la ‘interfaz’” en Dossier de Estudios Semióticos, *La Trama de la Comunicación*, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora.
- Verón, Eliseo (2001) *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Verón, Eliseo (2013) *La semiosis social 2*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Recursos web

- Buján, Federico. (2010) *Hacia una semiótica de las interfaces digitales: subjetividad e intersubjetividad en un entorno virtual de formación*. Recuperado de : <https://drive.google.com/drive/folders/1cGvJK3Kqqhf23O0AJoEGVrwsOykYXu4o>
- Chavarro Trujillo, Daniela (2019) *Neoperreo: cuando el reggaetón promueve otra forma de mover el culo*. Revista digital Shock. Recuperado de: <https://www.shock.co/musica/neo-perreo-cuando-el-reggaeton-promueve-otra-forma-de-mover-el-culo-ie4516>
- Cingolani, Gastón (2017) *Cuerpos y Redes. Una lectura de las teorías de la discursividad y de la mediatización de E. Verón*. Recuperado de: <http://www.designisfels.net/revista/29/designis-i29p157-166.html>
- Contreras, María J (2012) *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*. Cátedra de Artes N° 12 (2012): 13-29 • ISSN 0718-2759© Facultad de Artes • Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2012/maria%20jose%20contreras.pdf>
- Final, José Enrique; Finol, David Enrique. *Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo*. Telos, vol. 10, núm. 3, septiembre-diciembre, 2008, pp. 383-402 Universidad Privada Dr. Rafael Bellosillo Chacín Maracaibo, Venezuela. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/993/99318197003.pdf>
- Foucault, Michel. (1967) *Los espacios otros*. Recuperado de: http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/43_espacios_otros.pdf
- Guzmán Cáceres, M. y Pérez Mayo, A.R. (2005). *Las Epistemologías Feministas y la Teoría de Género. Cuestionando su carga ideológica y política versus resolución de problemas concretos de la investigación científica*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/101/10102207.pdf>
- Hochman, N y Manovich, L. *Haciendo zoom en una ciudad Instagram: leyendo lo local a través de los medios sociales (ensayo para sustentar a Selfiecity)* Universidad de Illinois, Chicago. Recuperado de: <http://catedradatos.com.ar/media/Manovich-Zooming-into-an-instagram-city.pdf>
- Maffía H. Diana. (2007). *Epistemología feminista. La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia*. Recuperado de: <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Epistemolog%C3%ADa-feminista.-La-subversi%C3%B3n-semi%C3%B3tica-de-las-mujeres-en-la-ciencia.pdf>
- Rivera Cusicanqui, S.; Domingues, J.; Escobar, A. y Leff, E. (2016). *Debate sobre el colonialismo intelectual y los dilemas de la teoría social latinoamericana. Cuestiones de Sociología*. Recuperado de <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSn14a09>

- Tomasa del Real (2019). “El perreo se convirtió en nuestra iglesia” (por Redacción Shock), [revista digital]. Recuperado de: <https://www.shock.co/musica/tomasa-del-real-el-perreo-se-convirtio-en-nuestra-iglesia-10267>
- Tomasa del Real (2018). El neoperreo no es reguetón, no es cumbia, no es electrónica, es perreo. (por: El Espectador) [revista digital]. Recueprado de: <https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/tomasa-del-real-el-neoperreo-no-es-regueton-no-es-cumbia-no-es-electronica-es-perreo>

Anexos

Fichaje del corpus a partir de capturas de pantalla en orden cronológico

-Publicación N° 1, 11/11/2018



0:51 4G 34

← **Publicaciones**

 **neoperreo**
Beatflow



♡ 💬 📍 📌

1,594 reproducciones • Le gusta a **tomasadelreal**

neoperreo 🏁@neoperreo
@remeneoclub BUENOS AIRES 🏁

Ver los 10 comentarios

tomasadelreal 🌀🌀🌀

11 de noviembre de 2018 • Ver traducción

 **neoperreo**

🏠 🔍 + ♡ 👤

0:52 ... 🌙 4G 📶 34

Ver los 2 comentarios
16 de noviembre de 2018 • Ver traducción

 **neoperreo**
Ladran Sancho -espacio de arte- ⋮



1,020 reproducciones • Les gusta a **tomasadelreal** y **flaviadsustancia**
neoperreo @tomasadelreal @galanjah
@flavia_sustancia @chanty_otm... más

15 de noviembre de 2018

 **neoperreo**
Los Ángeles ⋮

0:48 4G 35

← Publicaciones

21 de noviembre de 2018 • Ver traducción

 **neoperreo**
Congreso. Bs As ⋮



♡ 💬 📍 📌

 Les gusta a **tomasadelreal** y **227** más

neoperreo @neoperreo Argentina crew presente en la @marchaorgulloar... más

Ver los 4 comentarios

19 de noviembre de 2018 • Ver traducción

0:48 ... 🌙 4G 📶 34

 **neoperreo** ⋮



🤍 💬 📍 🏷️

 Les gusta a **tomasadelreal** y **128 más**

neoperreo 10/11/18
[@neoperreo](#) [@remeneoclub...](#) más

Ver los 2 comentarios

21 de noviembre de 2018 • Ver traducción

 **neoperreo**

0:53 ... 🌙 4G 📶 34

 **neoperreo** ⋮



Les gusta a **flaviadjsustancia** y **147** más

neoperreo DEC 15 / LA
NEOPERREO 🔥 🦂 🌶️ ... más

🏠 🔍 + ❤️ 👤

0:59 4G 34

 **neoperreo**
Puerto Rico



INDUSTRY CLUB ENERO 05

NEOPERREO

PUERTO RICO

TOMASA DEL REAL

FUETE BILLETE

DJ SUSTANCIA

EL LICENCIADO

LUCHA LIBRE

MODABOT

O MARQUESINA

POWERED BY ROSA PERREO

3,353 reproducciones • Les gusta a **flaviadsustancia** y **yaperosinllorar_**

neoperreo 05/01/2019

NEOPERREO PUERTO RICO 🖱️💜... más

Ver los 26 comentarios

1:00 4G 34

 **neoperreo**
Los Ángeles

JAN 19TH **23.00**



RIP TXNY
DJ SUSTANCIA
TECH GIRL
MYGAL X

KING JEDST
SECRET GUEST
DJ BABY UNIQUE
FREAK CITY MUSICA

FREAK CITY
PRIVATE PARTY

♡ 💬 📍 📌

1,025 reproducciones
neoperreo JAN19 LA 📌 link in bio

👆 👆 👆 👆 ... más
TOP TOP TOP TOP

Ver los 2 comentarios

18 de enero de 2019 • Ver traducción

🏠 🔍 + ♡ 👤

1:01 ... 4G 33

 **neoperreo**
Los Ángeles ⋮



♥   

1,495 reproducciones • Le gusta a **flaviadsustancia**

neoperreo "Y DIME" 🔒 OUT NOW!!!
[@msninaojorgeline](#) ft... más

Ver los 9 comentarios

-Publicación N° 9, 25/02/2019

1:05 4G 33

← **Publicaciones**

 **neoperreo**
EDC México 2019



6,608 reproducciones • Les gusta a **flaviadjsustancia** y **missil**

Home Search Add Like Profile

-Publicación N° 10, 26/02/2019

1:05 4G 33

← Publicaciones

 **neoperreo**
Ciudad de México

fresara_ 6/10



♥ 💬 📍 ... 📌

 Les gusta a **tomasadelreal** y **160** más

🏠 🔍 + ❤️ 👤

21:45 4G 41

 Puerto Rico



♡ 💬 📌

648 reproducciones • Le gusta a [flaviadsustancia](#)
neoperreo OUT NOW! Lo nuevo de
[@tomasadelreal](#) ft [@eli.fantasy](#) prod x
[@djblass1](#) + [@mistagreenzz](#) 🔥🔥🔥
perreo intensoooo puestas pal
perreooooo como BRATY PUTI 🙌💎

1:08

4G 32



neoperreo
Los Ángeles



Les gusta a **tomasadelreal** y **444**
más

neoperreo WWW.NEOPERREO.NET 📷

[@lagoonychonga](https://www.instagram.com/lagoonychonga)



1:09 4G 32

 **neoperreo**



♡ 💬 📍 📌

5,361 reproducciones • Les gusta a **tomasadelreal** y **flaviadsustancia**
neoperreo ☠️ **OUT MARCH 22nd** ☠️
PLACER ARRIFICIAL... más

Ver los 4 comentarios

🏠 🔍 + ♡ 👤

-Publicación N° 14, 31/03/2019

2 de abril de 2019 • Ver traducción



neoperreo
Buenos Aires



4,934 reproducciones • Les gusta a **rominagsz** y **josefffinalopez**

neoperreo 📌 ESTRENO VIDEO OFICAL
"MIRA MIRA" - @GALANJAH &... más

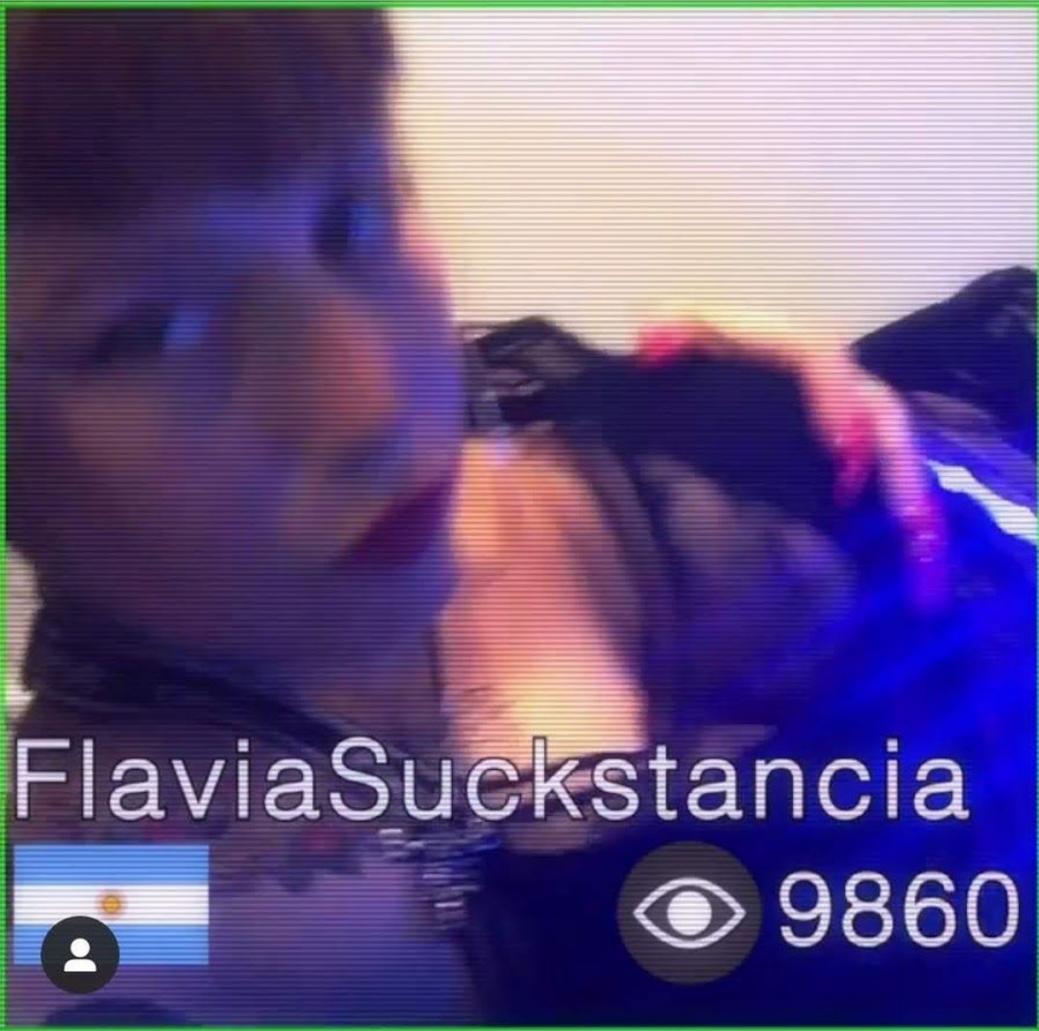
Ver los 8 comentarios

31 de marzo de 2019 • Ver traducción

-Publicación N° 15, 04/04/2019

← Publicaciones

 neoperreo 



FlaviaSuckstancia

  9860



7,559 reproducciones • Les gusta a **rominagsz** y **tomasadelreal**

neoperreo @flavia_sustancia es una de



neoperreo
Los Ángeles



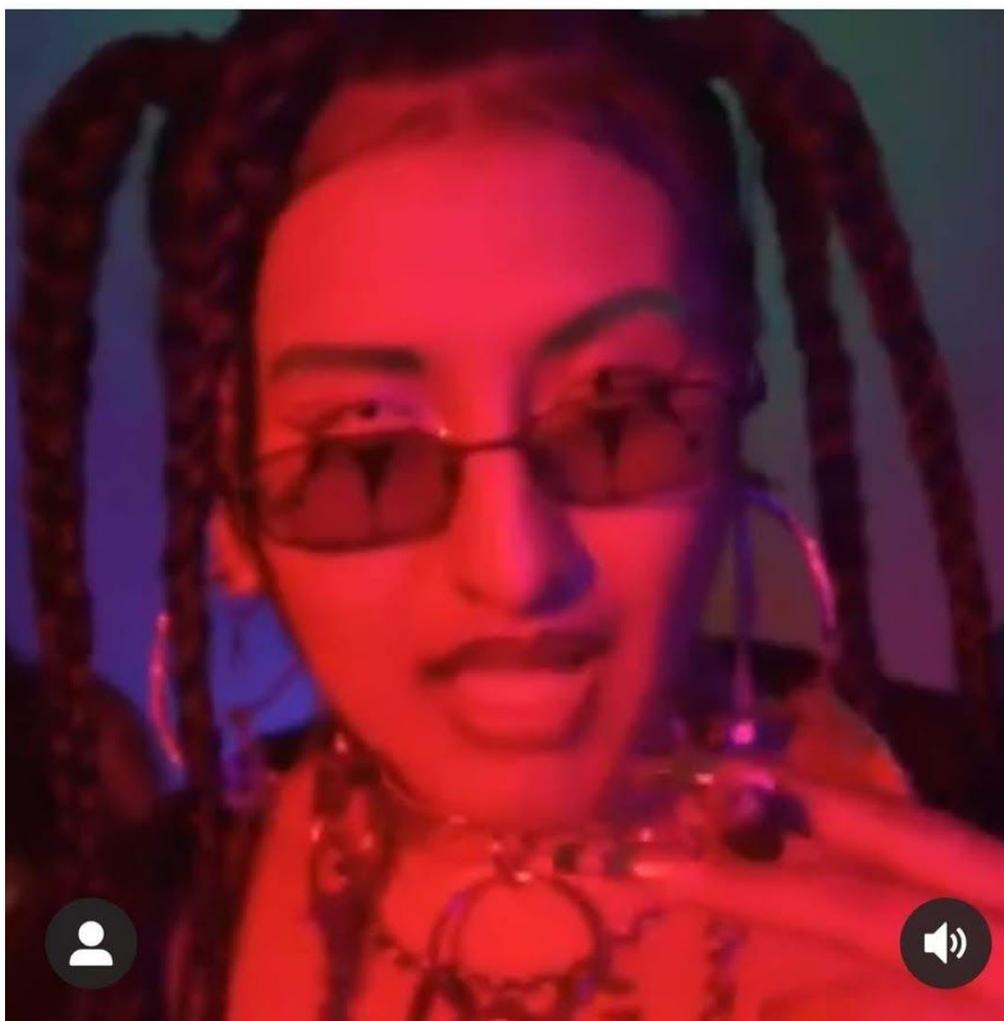
8,404 reproducciones • Les gusta a rominagsz y uesodirectors

neoperreo Neoperreocams.com link in bio 🍊💋♂️ "Y DIME"

@msninaojorgeline ft @tomasadelreal



neoperreo
Perú



4,844 reproducciones • Les gusta a
neoperreo "DALE DALE" Performed by
[@TECH.GRL](#) Feat [@RIP_TXNY](#) &... más
Ver los 9 comentarios



neoperreo
Los Ángeles



3,191 reproducciones • Les gusta a **tomasadelreal** y **flaviadjsustancia**
neoperreo "DALE DALE" Performed by **@TECH.GRL** Feat **@RIP_TXNY** &... más

Ver los 9 comentarios

tomasadelreal Vamos lomito saltado ❤️ ❤️

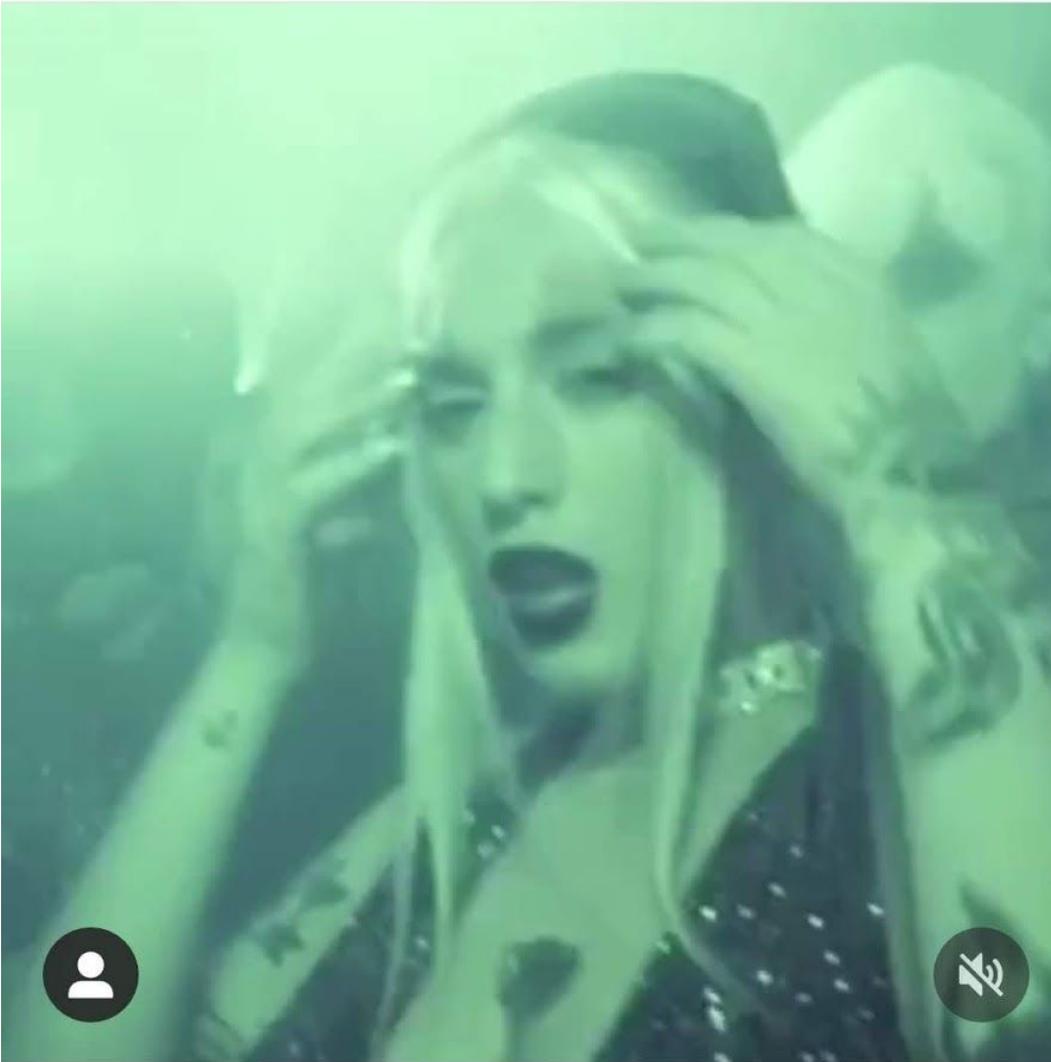


flaviadjsustancia 🙌 🙌 🙌



18 de abril de 2019 • Ver traducción

 **neoperreo**
Argentina 





6,028 reproducciones • Le gusta a **tomasadelreal**

neoperreo Have you seen "DRAMAS" 

The new video from... más

Ver los 14 comentarios



neoperreo



8,789 reproducciones • Le gusta a tomasadelreal

neoperreo 🇲🇽 MAY 25 CDMX 🇲🇽

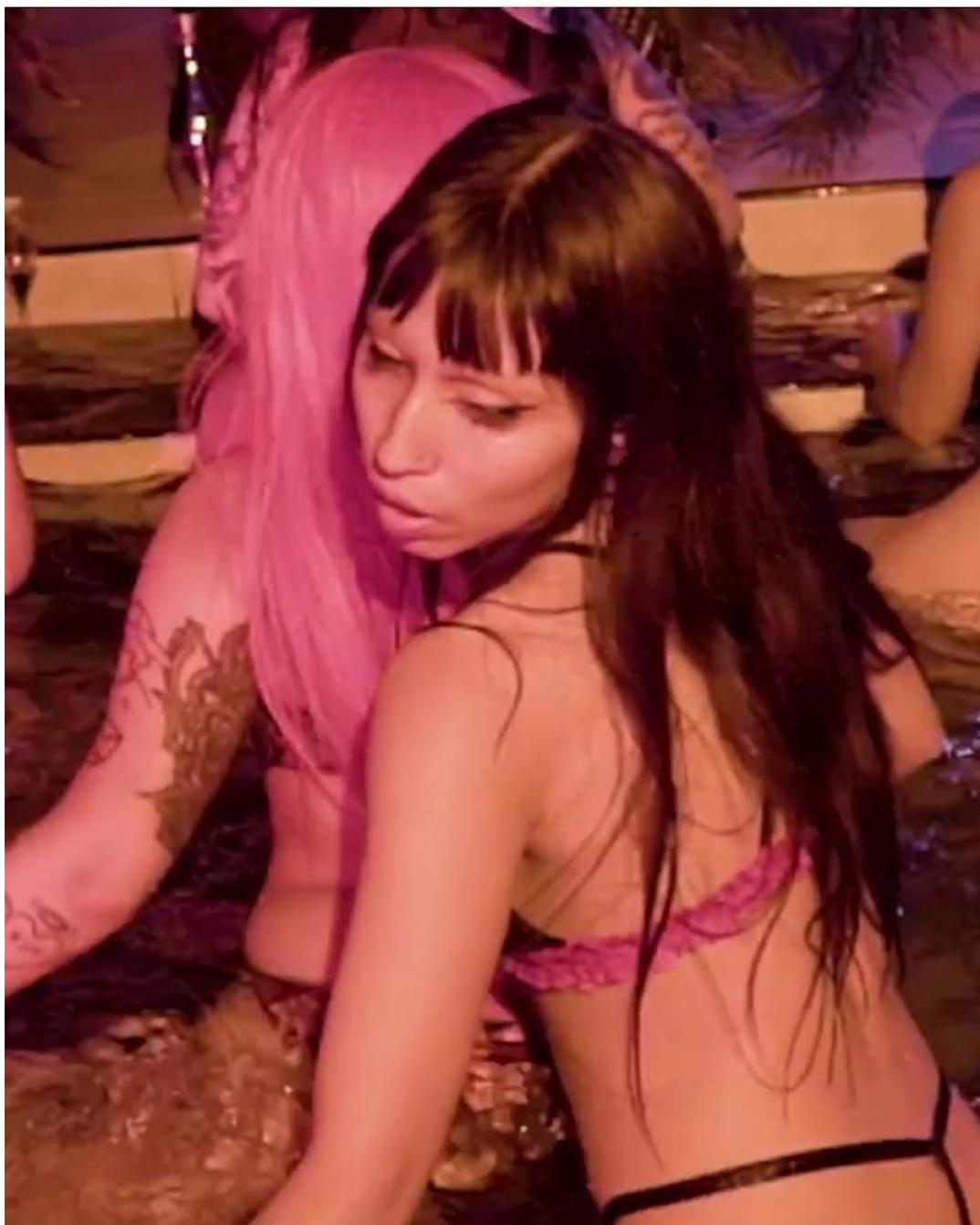
🔊 NEOPERREO FEST 🔊... más



Publicaciones



neoperreo





neoperreo
Buenos Aires



  Les gusta a **josefffinalopez** y **1,751 más**

neoperreo 🇦🇷 AGOSTO 1 BS.AS 🇦🇷

🔊 NEOPERREO FEST 🔊... más

[Ver los 17 comentarios](#)