



**MAC**

# GERMINACIÓN CRUZADA

**Género, territorio y producción  
en el arte contemporáneo**

02



Germinación cruzada: género, territorio y producción en el arte contemporáneo / Demian Orosz - 1a edición especial - Córdoba : Editorial de la Municipalidad de Córdoba. Dirección de Patrimonio Cultural, 2018. 120 p. ; 25 x 20 cm.

ISBN 978-987-9129-69-2

1. Arte Argentino. I. Título.  
CDD 709.82

Editor: Demián Orosz

Diseño y diagramación editorial: Diego Roia

Impreso en Argentina

Municipalidad de Córdoba - 2018

## Mercado de Arte Contemporáneo

Germinación Cruzada

# 02

**6ª Edición — 2018**  
17 al 20 Agosto

Cabildo de Córdoba  
y Plaza San Martín

Ciudad de Córdoba / Argentina

[mercadodeartecontemporaneo.com.ar](http://mercadodeartecontemporaneo.com.ar)

## Estéticas que duelen/an, políticas de (otras) vidas nuestras

Por Marilé Di Filippo

"(...) Ese día hablamos tendido la mesa en la puerta de la casa, una mesa grandísima. Lo estábamos esperando a él para que viniera a comer, estaba lavando su auto. Lo estábamos esperando con el asado y no llegaba. No llegaba. Y nosotros seguimos esperándolo. Fue muy doloroso y creo que los vecinos, todo el mundo se conmovió con su muerte (...) Estaba con uno de los hermanos y con el primo. El otro hermano, el meillí, fue a ver qué pasaba, por qué no llegaba. Cuando vino con la noticia para nosotros fue algo que no lo podíamos creer. No podíamos pensar que estaba muerto ya, que ya habla muerto. Lo hablan, matado, ¿cómo puedo decir?, lo hablan matado a mansalva, sin defensa, porque él estaba arrodillado, atrás de un árbol, esperando que pasara todo. Ni siquiera trató de esquivar, de correr (...).

(...) Fue muy duro para todos, a todo el mundo que lo conoció, y aún el que no lo conocía, le dolió mucho la forma en que fue. Como lo mataron sin preguntarle quién era él, cómo se llamaba. (...) Yo ese día le dije a uno de mis nietos: "mirá esta mesa que tenemos acá, ¿no te parece una mesa de fiesta? Había puesto el mantel que uso para las fiestas, para esperarlo a él, pero nunca llegó, nunca llegó, nunca llegó (...)".

(Isabel, Abuela de Jonatan Herrera, fustiado por la policía de Santa Fe el 4 de enero de 2015)

### Letras de hoy

Ileana Diéguez (2013) se pregunta –lúcida e incisivamente– en las páginas finales de **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor**, acerca

de si las imágenes –podríamos decir, las prácticas artísticas– poseen contemporáneamente alguna especificidad para dar cuenta de nuestra época. Prosigue aseverando que "para acompañar estos tiempos el arte ha necesitado retar los procedimientos de representación de una realidad altamente espectacular. Pero ha necesitado también trascender el lugar del arte, afirmar su condición de acto ético y de práctica social" (Diéguez, 2013; 266). Desplazamientos que, con sus singularidades y diferentes grados de radicalidad, ha transitado en distintos momentos de nuestra historia. Diéguez atraviesa esta discusión colocando otra pregunta sobre la responsabilidad del/la artista (Clair, 2000), inquietud que podríamos reformular, tal vez en un sentido más general, como el compromiso de la lengua artística para hacerse cargo de su tiempo, de un presente que exalta la condición estética de la vida social, de los sujetos, de la política, de la violencia.

La escena pública rosarina de los últimos años re-sitúa espacial y temporalmente estas preguntas a la vez que constata, una vez más, la distribución geopolítica desigual de las vidas que importan, de las que valen la pena, de las que merecen ser vengadas, lloradas, juzgadas, reivindicadas públicamente, politizadas. Coloca, al mismo tiempo, agudos interrogantes en torno a la anatomía contemporánea de la protesta social, a la singularidad estética de sus repertorios así como a la vitalidad (¿o resurrección?) del activismo artístico local.

1 El acontecimiento inaugural del nuevo ciclo de protesta fue el Triple Crimen de Villa Moreno que consistió en el asesinato de tres jóvenes integrantes de la organización social Movimiento 26 de Junio por personas pertenecientes a una organización vinculada al mercado de drogas ilegales. En torno a este hecho se configuró un prolífero repertorio de protesta que contó con una particular apuesta estética.



Se murmura, con tono ya subido, que asistimos a un nuevo momento del activismo artístico a nivel nacional desde los primeros y temblorosos tiempos de la asunción del gobierno de Cambiemos, a fines del año 2015. En Rosario, la presunción acerca de una nueva etapa también late, empero se engarza con otras modulaciones, que se produjeron a partir del año 2012, en las estéticas políticas en la calle. Fue cuando se inició un nuevo ciclo de protesta social (Tarrow, 1990)<sup>1</sup>, con clara idiosincrasia local, que fue capaz de enunciar y denunciar la fisonomía de una específica conflictividad social, que tuvo como dato abrumador el crecimiento exponencial de los índices de violencia letal. Violencia que tomó a los cuerpos de los jóvenes de sectores populares como la superficie de inscripción privilegiada, como textos políticos sobre los que los poderes legales e ilegales graban su marca. Un ciclo que se distingue, fundamentalmente, por repertorios de protesta (Auyero, 2002) originados en asesinatos de jóvenes a manos de organizaciones vinculadas al mercado de drogas ilegales, por fuerzas policiales –de los que nos ocuparemos aquí– o en episodios de linchamientos. Y que se transfiguró sentidamente, años después, con la potencia y contundencia estética y política del movimiento de mujeres y sus acciones públicas principalmente dirigidas contra el brutal aumento del número de femicidios en el país y en favor del aborto legal, seguro y gratuito.

#### **Teatralidades vitales. Escenas más allá de la muerte**

Son las 7 am del 6 de diciembre de 2016, la vereda de calle Montevideo entre Bv. Oroño y Alvear ve alterado su sobrio y refinado estilo. Lápidas de cartón, cruces, ataúdes, fotos, flores, velas encendidas obturan el ingreso al edificio en el que se emplaza la Unidad Fiscal de Homicidios Dolosos de Rosario. Allí, en las primeras horas de la mañana, los/as familiares de jóvenes asesinados por la policía de la Provincia de Santa Fe, familiares que son mayormente mujeres (madres, hermanas, tías, primas, abuelas, parejas de los jóvenes asesinados) junto con otros/as militantes que componen la Multisectorial Contra la Violencia Institucional<sup>2</sup>, montaron un simulacro de

cementerio. Las tumbas pertenecen a los jóvenes Jonatan Herrera, Franco Casco, Gerardo Escobar, Alejandro Ponce, Jonatan Ojeda, Maximiliano Zamudio, Brandon Cardozo y Carlos Godoy. La demanda específica que motiva la intervención es la exigencia de mayor celeridad en la investigación de las causas penales que deben llevar adelante los fiscales del Ministerio Público de la Acusación.

En lugar de los datos que contienen a menudo estas arquitecturas fúnebres, en las que figuran el nombre del/la difunto/a, la fecha de nacimiento y defunción y alguna inscripción que contiene deseos de paz para el ser querido muerto (por ejemplo, la más habitual es Q.E.P.D. –Que en paz descanse–) estas lápidas tienen como datos claves el nombre y la edad. Están acompañadas por fotos y por láminas que cuentan brevemente la historia de los jóvenes, su vida y los hechos que obturaron la posibilidad de que esas líneas vitales siguieran desplegándose. Escrituras vivas que desconocen la finitud, el reposo, la pasividad ante la muerte; que cuestionan el límite irreversible que traza el fin de la vida. Parecen anunciar que allí no acaba nada, que no hay descanso ni paz posible.

El montaje es acompañado por familiares que repiten los rituales propios de esos espacios fúnebres: prenden las velas, acomodan las flores, se posan frente a esas cruces y ataúdes en un silencioso diálogo con sus seres queridos. Cada uno/a de ellos/as viste remeras con la foto de los jóvenes impresas y ubicadas sobre su pecho.

Los/as transeúntes y quienes quieren adentrarse en esta sede judicial deben atravesar esa escena dolosa, esquivando las tumbas, tratando de no pisar las cruces, las velas, las flores. Es una acción que obliga a compartir ese estado sufriente o, al menos, impide mantenerse ajeno, no ver, oír, oler el ánimo luctuoso, el dolor inconmensurable.

El viernes 31 de marzo de 2017 otra escena dolosa cuestiona, nuevamente, la geopolítica desigual de las vidas que importan. El mismo punto de partida nuclea a los/as mismos/as actores, esta vez en una marcha fúnebre, la denominada “Marcha Negra contra el Archivo”, una actividad también convocada por la Multisectorial Contra la Violencia

Institucional en el marco de la “Campaña No al Archivo en casos de violencia institucional”. El destino de la procesión es la Fiscalía Regional Rosario para, en primera instancia, repudiar la decisión de archivar las causas que investigan los asesinatos de Maximiliano Zamudio y Alejandro Ponce.

La peregrinación se compone de personas vestidas con indumentaria negra de luto, algunas cargan ataúdes sobre sus hombros. Es encabezada por familiares de las víctimas quienes llevan una bandera negra con la leyenda “No al archivo”, sobre la que se yuxtaponen las remeras con las caras de sus seres queridos asesinados. Algunos/as activistas reparten volantes alusivos y prendedores con una cinta negra que corona la señal de duelo.

Estas performances, además de componer acciones de protesta que encarnan determinados reclamos o demandas, constituyen rituales de ejercicio de un duelo público y colectivo. Judith Butler (2006) se preguntaba hace más de una década, bajo qué condiciones el duelo público constituye una “ofensa”, un intolerable exabrupto dentro de aquello que puede verse, decirse y sentirse públicamente. Si bien la mayor parte de estas muertes han sido públicas, perpetradas impunemente en espacios de alta visibilidad social, no deja de requerirse cierto trabajo paciente y extendido en el tiempo, para trastocar tanto los sentidos hegemónicos asociados a las muertes violentas (Bermúdez, 2015) como para convertirlas en un problema y drama colectivo (Bermúdez, 2015). En este trabajoso proceso, la visibilización del sufrimiento de los/as vivos/as coloca a esas muertes, necesariamente, como acontecimiento que debe ser visto.

Se componen y exponen cuerpos dotientes que escenifican el sufrimiento. Espacio-tiempos necrológicos en los que las prácticas estético-políticas configuran escenas dolosas, mejor, escenificaciones vividas de ese padecimiento ya que son los/as propios/as protagonistas de ese dolor, las mismas personas que lo encarnan, quienes las protagonizan.

Estos cuerpos íntimos politizados colocan en la escena pública su dolor personal, esas heridas que suelen tramitarse en espacios afectivos, familiares, personales, cerrados. Sensaciones

sobre las que, incluso, suele pesar el mandato de la reserva, del secreto, de la resolución doméstica. Una visibilización que contradice la invisibilidad social y culturalmente impuesta, que fisura un régimen de aparición que opaca o, directamente, obtura su posibilidad de existencia. Especialmente, cuando las muertes que se lloran corresponden a la pérdida de vidas que socialmente no deben ser lamentadas. Muertes sobre las que pesa el merecimiento. Vidas que deben dar razones para vivir.

En este sentido, tal como asevera Butler, “el duelo no es una meta política pero sin esa capacidad para el duelo perdemos ese sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia” (Vich, 2015: 47). El duelo público implica reconocer que siempre estamos implicados en vidas y muertes que no son las nuestras, pero que nos interpelan como parte de una comunidad. En efecto, como asevera la autora “el duelo permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política, comenzando por poner en primer plano los lazos que cualquier teoría sobre nuestra dependencia fundamental y nuestra responsabilidad ética necesita pensar” (Butler, 2006: 49). Poéticas del duelo (Vich, 2015) que también suponen poner en funcionamiento, maquinando potencias e imaginaciones políticas inmovilizadas, de lo contrario, por el dolor.

La politización del dolor en estos casos no supuso solamente, como estrategia estético-política, la sobre-exposición del sufrimiento inconmensurable, del padecimiento de los/as vivos/as, de quienes quedan, de los/as deudos. Asimismo estas performances se obstinaron, como vimos y como veremos con más claridad en lo que sigue, en la conmemoración de las vidas de los jóvenes asesinados, en la construcción de figuras de víctimas universalizables al conjunto social así como en la explicitación de las líneas vitales que esas muertes arrasaron. Y, también, en la dramatización de las necro-teatralidades de las que fueron objeto esos cuerpos próximos, es decir, en la representación de las formas de matar o en las estéticas de la violencia y la muerte implicadas en los hechos en cuestión.

“Yo sabía a Jonatan lo mató la policía” fue el título de la intervención teatral que ocupó la

2 Organización de Derechos Humanos conformada por diferentes organizaciones sociales, políticas, académicas, de derechos humanos, sindicales, culturales de la ciudad de Rosario junto con los familiares de jóvenes asesinados por la policía de la Provincia de Santa Fe.



explanada de los Tribunales Provinciales de Rosario, por primera vez, el 1° de marzo de 2017, para repetirse luego con algunas variaciones en otras oportunidades. Ese día comenzaba el juicio oral y público por la ejecución de Jonatan Herrera, ocurrida en enero de 2015, por policías del Comando Radioeléctrico y agentes de la Policía de Acción Táctica.

La primera escena que se desarrolla en medio del fluir habitual de ese concurrido edificio público, se inaugura con un relato de Julieta Riquelme, hermana de Jonatan, quien recupera distintas facetas de la vida de su hermano (sus gustos musicales, su pasión por el fútbol, sus creencias religiosas, sus aspiraciones como estudiante y la relación con su propio cuerpo). Aristas de una vitalidad obstruida (ya que son relatadas en pasado), representadas por sus hermanos que desdoblan a Jonatan en varios personajes. Una vez que cada uno de ellos es puesto en acto y sellado con el grito "Jonatan", la escena se interrumpe abruptamente con la recreación del momento de la ejecución. Una veintena de policías, interpretados por actores y actrices, familiares y amigos/as de Jonatan, ingresan simulando la persecución policial que antecede a la ejecución. Se desarrolla una brutal cacería que incluye gritos, golpes y corridas y en la que es reducido otro joven que representa a un pibe acusado de robar una juguetaría, y cuya detención motiva el desproporcionado despliegue policial que culmina en el homicidio de Jonatan. Así, los/as agentes dispuestos en pelotón de fusilamiento acribillan a Jonatan; a cada uno de los Jonatan, a cada una de sus líneas vitales. Luego se entrometen en el público, amenazan y amedranan a los/as espectadores/as que miran la obra. Limpian la escena, arrastran, cargan y apilan todos los cuerpos, todos los Jonatan.

Inmediatamente, una nutrida columna de manifestantes, representada por su madre, otros/as familiares y por militantes de diversas organizaciones sociales, ingresa a la escena coreando "Yo sabía, yo sabía que a Jonatan Herrera lo mató la policía. Asesina!". Des-apilan uno a uno los cuerpos, los levantan. Uno de los Jonatan camina en dirección a tres actores que interpretan a la corporación judicial.

Una actriz que encarna a la Justicia, vestida de blanco y con una venda que cubre solo uno de sus ojos, vuelve a dispararle al Jonatan que se acerca a paso cansino hacia ella. Julieta, su hermana, que continúa relatando cada uno de los acontecimientos, lo levanta, se abrazan, le tapa el otro ojo a la Justicia y grita "Exigimos que se haga justicia". El cántico de los/as manifestantes vuelve a oírse para culminar la intervención que dura apenas cinco minutos.

Como asevera Bermúdez, "las formas de morir y dar muerte articulan reciprocidades, distinciones, luchas de poder, límites y fronteras simbólicas, sociales y/o espaciales, inscribiéndose en los cuerpos, en las memorias colectivas y en las formas de demarcar y significar territorios" (2015: 379). De este modo, la intervención se inscribió en el trabajo de patrimonialización popular de la muerte (Bermúdez, 2015), es decir, en revertir las valoraciones sociales impuestas al acto de acabar con esas vidas, de un modo bifronte. Por un lado, recreando la vitalidad robada a ese joven muerto, convocando a la identificación social con esas vidas vivibles así como a la responsabilidad comunitaria porque ya no podrán ser vividas. Y, por otra parte, representando la crueldad de esas formas de matar, la dimensión estética de esas violencias, la teatralidad del terror que culmina en el asesinato de Jonatan. Subrayando, entonces, en última instancia, la relación entre la violencia que les puso fin a estas vidas y la prohibición de su asunción pública. Y así, con ese gesto, contrarrestando la dramaturgia del miedo (Diéguez, 2013), gestionando una sobre-dramaturgia, la dramaturgia de la dramaturgia, una contra-necroteatralidad. Necroteatralidad (Diéguez, 2013) que en su doble, en su re-escritura escénica es aprehendida, reapropiada, resignificada, doblegada, domesticada políticamente.

Estos cuerpos dolientes que exponen su íntimo y profundo sufrimiento, que neutralizan de algún modo la profanación de esos otros cuerpos queridos y sacralizan las vidas degradadas por el poder, que escenifican la forma en que fueron muertos, deslizándonos agudas preguntas sobre nuestra época y sus violencias, apuntan a conmovir el mapa de nuestras empatías sociales.

Al fin y al cabo estas intervenciones nos convierten en testigos de aquellos que no queremos/podemos ver. Instituyen una ética de la enunciación (Peris Blanes, 2005: 20) que nos conmina a construir y habitar un sitio de pronunciamiento posible para estas vidas arrasadas, en un contexto, como el actual, de destrucción y demonización de las conquistas históricas del movimiento de derechos humanos. Vidas que, por lo demás, no han ingresado aún, o lo hacen ardua y trabajosamente, en ese terreno de las vidas políticas o politizadas que merecen justicia y ocupan nuestro imaginario social e histórico común, tales como las víctimas de la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica.

¿Cómo sentir propios a estos muertos?, ¿cómo volver propias las vidas otras, cómo hacerlas nuestras? Esa es la pregunta estético-política que estas intervenciones nos dirigen a todos/as en tanto comunidad y, diagonalmente, a quienes ocupan posiciones diferenciales en la lengua artística.

#### Capitalismo artístico, (pos) democracia estética

¿Qué dicen estos cuerpos que se tornan territorios de experimentación estético-política, sin experiencia ni trayectoria previa en el mundo del arte, sobre la condición del/la artista contemporáneo/a? No nos referimos sólo al "ser artista", una pregunta ontológica insistentemente transitada en las últimas décadas, sino, más bien, a los desafíos contemporáneos del hacer estético en un mundo en que todos/as tenemos, como diría Boris Groys (2014), la responsabilidad ética, estética y política del diseño de nosotros/as mismos y de nuestras experiencias colectivas.

¿Qué anuncian en un capitalismo que es, a la vez, trans-estético y monstruoso, teatral y depredador, ergo, en un modo de producción y acumulación en el que no todos/as podemos ser artistas pero todos/as debemos serlo, cotidianamente, en comunidades estriadas por la necro-política actual y la expropiación corporal de la vitalidad social?

Sin rodeos, cuando la condición artista, o al menos, la capacidad de diagramar estéticamente

nuestras formas de aparecer en común, nuestros modos de ocupar el espacio social, de poder exponernos con otros/as, nuestras comparencias al decir de Georges Didi-Huberman (2014) deben ser ejercidas eficientemente a riesgo de exclusión social, de in-existencia visual en el ágora pública, cuestionar los privilegios estéticos, o mejor saber qué hacer con ellos, es tal vez el mejor modo de hablar la lengua artística desde la afasia, dirá Gilles Deleuze (2009), desde la dislexia que suponer ser contemporáneos, en el sentido en que Giogio Agamben (2008) entendió este concepto.

Pues, entonces, además de preguntarnos por nuestra praxis, por tener el pulso de la creación allí donde hierve y duele, urge interrogarnos de modo cada vez más punzante por los/as productores/as, por la condición extendida –pero también desigual– de artista o, para ser más claros, por las posiciones sociales que ocupamos en el desigual tablero de la expresividad social, cuando todos/as vivimos bajo la exigencia de generar estéticamente las condiciones para nuestra visibilidad y audibilidad común. Quiero decir, agudizar la pregunta por la masificación de la producción estética ya planteada desde fines de los años '90 en los albores de un proceso de progresiva socialización y apropiación de recursos estéticos por parte organizaciones y sujetos sociales varios, diferentes dinámicas de cooperación entre artistas y manifestantes y experiencias colectivas de co-producción en esas ecologías culturales o micro-esferas públicas experimentales (Laddaga, 2006) que configuraron nuestras insurrecciones y modos de hacer política recientes. Ergo, desplazarnos del ánimo celebratorio del devenir artista de los sujetos sociales para cuestionarnos más profundamente qué significa la democratización estética.

En fin, si el capitalismo ahora es artístico y se impone el modo artístico de producción (Rosler, 2017), si la creatividad o el arte son cada vez más una fuerza que organiza la producción de valor tanto económico como político, tendremos que examinar con exhaustividad crítica y vigilancia política, las relaciones y las fuerzas de producción y acumulación. Crear máquinas estético-políticas capaces

3 El 6 de abril se repitió, en el mismo sitio, cuando se dictó la sentencia a los policías involucrados en el asesinato; el 8 de mayo se hizo en el Museo de la Memoria de Rosario, con motivo de conmemorarse el Día Nacional Contra la Violencia Institucional; el 3 de agosto se reiteró al iniciar la Audiencia de Apelación a la sentencia de primera instancia; y, finalmente, se hizo en una vigilia, la noche del 4 de octubre, a la espera del fallo de la Cámara de Apelaciones.

de deglutir el imperativo de la época –la obligación de ser artistas– haciendo trizas los privilegios y las desigualdades sobre las que se monta. Porque la posverdad y la posdemocracia usan combustible estético. Que ardan y no anden es tarea nuestra.

## Referencias:

Agamben, G. (2008) "¿Qué es lo contemporáneo?", inédito.

Auyero, J. (2002) "Los cambios en el repertorio de la protesta social en la Argentina", en **Desarrollo Económico**, 42(166), pp. 187-210.

Bermúdez, N. (2015) "De 'morir como perros' a 'me pinto sólo cuatro uñas'. Una mirada antropológica sobre crueldad, moralidad y política en muertes vinculadas a la violencia Institucional en Córdoba (Argentina)", en **Publicar en Antropología y Ciencias Sociales**, Colegio de graduados en Antropología de la República Argentina, Año XIV, N° XX, pp. 9-27.

Butler, J. (2006) **Vida precaria: el poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós.

Claire, J. (2000) **La responsabilidad del artista**. Madrid: Visor.

Deleuze, G. (2009) **Francis Bacon. Lógica de la sensación**. Madrid: Arena Libros.

Didi-Huberman, G. (2014) **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial.

Diéguez, I. (2013) **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones.

Groys, B. (2014) **Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo**. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Laddaga, R. (2006) **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

Roster, M. (2017) **Clase Cultural. Arte y gentrificación**. Buenos Aires: Caja Negra.

Squibb, S. (2017) "Introducción: sobre el modo artístico de producción", en Roster, M. **Clase Cultural. Arte y gentrificación**. Buenos Aires: Caja Negra.

Tarrow, S. (1990) **Democracia e desorden: Movimenti di protesta politica in Italia: 1965-1975**. Bari: Laterza.

Vich, V. (2015). **Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

**Marité Di Filippo** es investigadora y docente de grado y posgrado en el país y en el exterior. Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magíster en Estudios Culturales y Licenciada en Ciencia Política (UNR). Fue Becaria Doctoral y es Becaria Posdoctoral del CONICET. Compose la Comisión Académica de la Especialización en Gestión Cultural y del Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales en la UNR. También Integra el Programa de Investigación en Estudios Culturales, el Grupo Política & Gestión en la UNR y el grupo "Arte, cultura y política en la Argentina reciente" en la UBA. Participa de diversos equipos y proyectos de investigación. Es conferencista, expositora, coordinadora y organizadora de diferentes reuniones científicas. Es autora de capítulos de libros y de diversos artículos para revistas científicas, culturales y medios de comunicación.