

# Archivo de la Memoria Trans

Imágenes digitales, fotografías y el arte de construir memoria

Trans Memory Archive

Digital images, photographs and the art of building memory

Arquivo da Memória Trans

Imagens digitais, fotografias e a arte de construir a memoria

DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2024.19.2.3766>

▶ ANA MARISA PEREYRA

anapereyra2@abc.gob.ar - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Universidad de Buenos Aires, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6748-9707>

**CÓMO CITAR:** Pereyra, A. M. (2024). Archivo de la Memoria Trans. Imágenes digitales, fotografías y el arte de construir memoria. *In Mediaciones de la Comunicación*, 19(2). DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2024.19.2.3766>

Fecha de recepción: 24 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2024

en el escenario público— en un orden simbólico eminentemente *cisheteronormado*. El planteo central gira en torno a la concepción del AMT en tanto práctica intelectual que busca intervenir en la creación de sentido con el objetivo de participar de la construcción de la *memoria colectiva* desde la perspectiva de las disidencias sexo-genéricas. Con este objetivo, se analiza su condición de archivo digital que altera el régimen de visibilidad y el *reparto de lo sensible*. Asimismo, se reflexiona sobre el marco productivo de las fotografías y aquellas prácticas que componen el AMT en tanto experiencias *performáticas*, concibiéndolas como expresión de la mutación del archivo tradicional enmarcadas en la *domicialización* de los archivos.

**PALABRAS CLAVE:** *archivo, fotografía, imagen digital, trans, política, memoria colectiva.*

## RESUMEN

El artículo aborda el Archivo de la Memoria Trans (AMT) de Argentina como expresión política de resistencia —que busca contribuir a la alteración del sentido

## ABSTRACT

The article addresses the Trans Memory Archive (AMT) of Argentina as a political expression of resistance —which seeks to contribute to the alteration

of meaning in the public arena— in an eminently *cisheteronormative* symbolic order. The central approach revolves around the conception of AMT as an intellectual practice that seeks to intervene in the creation of meaning with the aim of participating in the construction of *collective memory* from the perspective of sex-gender dissidence. With this objective, its expression in digital archives will be analyzed and the elements and practices that make up AMT will be reflected upon as performative experiences, conceiving them as an expression of the mutation of the traditional archive, framed in the art of memory.

**KEYWORDS:** *archive, photography, digital image, trans, politics, collective memory.*

---

## RESUMO

O artigo aborda o Arquivo de Memória Trans (AMT) da Argentina como expressão política de resistência – que busca contribuir para a alteração do sentido no cenário público – numa ordem simbólica eminentemente *cisheteronormativa*. A proposição central gira em torno da concepção do AMT como uma prática intelectual que busca intervir na criação de sentido com o objetivo de participar da construção da *memória coletiva* sob a perspectiva das dissidências sexo-gênero. Com esse intuito, será analisada sua expressão de arquivo digital e serão feitas reflexões sobre os elementos e práticas que compõem o AMT como experiências performativas, concebendo-as como expressão da mutação do arquivo tradicional, enquadradas na arte da memória.

**PALAVRAS-CHAVE:** *arquivo, fotografia, imagem digital, trans, política, memória coletiva.*

## 1. INTRODUCCIÓN

“La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”.  
(Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*).

Resulta fundamental para el presente trabajo plantear desde el comienzo que la conceptualización de lo trans atraviesa el intento de comprender el acto político de la disputa por el sentido. En este artículo, lo trans no se entiende dentro de la categoría de diversidad sexual ya que, como plantea Facundo Saxe (2020), investigador argentino especializado en estudios de género, dicha categoría está íntimamente relacionada con políticas neoliberales de identidad que, desde una perspectiva epistemológica de diversidad, tienden a ocultar un acto político de normalización. En cambio, entender lo trans en tanto disidencia sexo-genérica permite conceptualizar mejor las prácticas de construcción de conocimiento de colectivos que ante la violencia del sistema buscan “desobedecer las formas de normalidad y normalización” (p. 4).

Desde allí, entonces, abordar el Archivo de la Memoria Trans (AMT) de Argentina implica un intento de comprender el acto político de la disputa por el sentido desde las voces que integran una comunidad atravesada por la violencia que impone el sistema *cisheteronormado*.

En este sentido, nos preguntamos: ¿Qué rol político cumple la construcción de un archivo por parte de una comunidad que ha sido categorizada, desde los discursos policiales y clínicos como lo desviado y lo pervertido? ¿Qué implica construir memoria en los espacios digitales? Con el objetivo de hallar posibles respuestas a estos interrogantes iniciaremos este recorrido indagando la historia de la conformación del AMT, que es conceptualizado por sus integrantes como un “espacio para la protección, la construcción y la reivindicación de la memoria trans”<sup>1</sup>. En ese marco, el artículo analiza el AMT como expresión de un devenir cultural general de *museización* (Huysen, 2001) cuya riqueza y diversidad hacen necesaria una apertura conceptual de la práctica archivística. Enmarcada en la actividad de producción de conocimiento de las disidencias sexo-genéricas, esta práctica vuelve necesario su abordaje desde la noción de *archivo de sentimientos* (Cvetkovich, 2003) como ejercicio de producción del *arte de la memoria* (Guasch, 2011), en tanto ejercicio intelectual de resistencia (Tagg, 2005) en el sistema *cisheteronormado*. Finalmente, reflexionaremos sobre esta práctica intelectual en torno a la construcción de un *régimen de visibilidad* (Rancière, 2009) en torno del AMT.

## 2. LA CONFORMACIÓN DEL AMT

En 2012, María Belén Correa, la actual directora del AMT, heredó la caja de fotos de su amiga y activista trans Claudia Pía Baudracco, quien murió en marzo de ese año, antes de ver aprobada, en Argentina, la Ley de Identidad de Género N° 26.743<sup>2</sup>. María Belén señala al respecto que la familia de Claudia Pía sabía que las fotos y otros elementos le correspondían a ella

<sup>1</sup> Véase el sitio web del AMT: <https://archivotrans.ar/index.php/acerca>

<sup>2</sup> Véase los siguientes artículos periodísticos: La pelea por los derechos de las personas tras sigue, *La Tinta* (<https://fji.li/eksalk>); *El respeto a la identidad*, *Página 12* (<https://fji.li/r51p9w>), Quién fue Claudia Pía Baudracco: la militancia de una activista clave para los derechos de las personas trans, *El Destape* (<https://fji.li/uyanjm>).

“por ser descendiente directo o familia trans directa” (El Conti, 2018 [Canal de YouTube]). Sobre la importancia de Claudia Pía citamos las palabras de Carmen Marcial, otra integrante del AMT:

La idea siempre la tuvo Claudia Pía Baudracco, que ella era una activista, también fundadora de la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgénero de Argentina (ATTTA)<sup>3</sup>, al igual que María Belén Correa. Ella pensó en algún momento, no sabía si se iba a llamar archivo de la Memoria Trans, pero pensó en ir rescatando fotos para algún día poder crear algo y que nos recuerden. Claudia Pía viajaba por todo el país, era una activista muy muy importante, y de cada lugar que iba, a la casa de sus amigas (...) siempre se guardaba una fotito de recuerdo. (AMT, 2020 [Canal de YouTube])

Por su parte, en 2018, en una entrevista para el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, María Belén Correa señala:

El archivo de la Memoria Trans es la reconstrucción de las memorias, vivencias y el pasado contado por las sobrevivientes que están exiliadas y las pocas que quedan en Argentina. Estamos hablando de personas trans, mayores de 55 años, que no llegan a cien en el listado. El nacimiento del archivo es a partir de la muerte de Claudia Pía Baudracco. Teníamos el proyecto de juntar y unir a las sobrevivientes, que estaban dispersas por distintas partes del mundo, las exiliadas, ya que en los '70 y '80, incluso los '90, el exilio era la forma de sobrevivir a lo que estaba pasando en Argentina, en cuanto a edictos policiales y persecución. (El Conti, 2018 [Canal de YouTube])

Pocos meses después de recibir la caja con fotografías, cartas y otros documentos, Correa decidió abrir un *grupo oculto* en la red social Facebook<sup>4</sup>:

El archivo se genera a partir de un grupo ultracerrado de Facebook. En ese archivo empezamos a ingresar los distintos contactos que teníamos de chicas de la época. Hoy en día somos 1200 chicas trans y hombres trans, por distintas partes del mundo; incluso tenemos las chicas de Uruguay, que están muy conectadas con las argentinas, por el hecho de que las argentinas nos exiliábamos y éramos recibidas por las chicas de Uruguay. (El Conti, 2018 [Canal de YouTube])

En 2014, la fotógrafa Cecilia Estalles se encontraba realizando un trabajo sobre travesticidios y transfemicidios, parte de un proyecto realizado por la fotógrafa Jazmine Bakalars para el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. En el proceso conoció a Correa, quien la puso en contacto con familiares

<sup>3</sup> La Asociación de Travestis, Transexuales y Transgénero de Argentina (ATTTA), fue fundada en 1993. Véase: <https://attta.org.ar/historia/>

<sup>4</sup> Los grupos ocultos, también llamados “secretos”, no pueden ser encontrados mediante el buscador de Facebook y sus publicaciones solo pueden ser vistas por quienes forman parte del mismo. Para acceder a estos grupos se debe contar con la invitación de alguien que lo integre. En una entrevista realizada a Correa en la *Revista de Estudios y Políticas de Género* de la Universidad de Tres de Febrero, ella comenta que la razón de hacer un grupo secreto se debió a la necesidad de evitar que se filtraran “personas cis que quieran estudiarnos: como psiquiatras, psicólogos/as o testistas” (Mendieta & Kravetz, 2021, p. 206).

y amigos de Gina Vivanco, mujer trans asesinada por la policía en 1991. En ese momento, Estalles fue invitada al grupo de Facebook y se unió al equipo del AMT, dando inicio al trabajo de digitalización de los materiales compartidos. A partir de entonces, la tarea de archivar experimentó un proceso de profesionalización<sup>5</sup>.

En 2014, en el espacio de la Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans (FALGBT), se realizó la primera muestra del AMT titulada *La construcción de una Líder*, en la que se expusieron fotografías, cartas y otros objetos de Claudia Pía Baudracco. También en la sede de la FALGBT, en 2015, se llevó a cabo la segunda muestra titulada *En busca de la libertad: exilio y carnaval, la cual puso de relieve* el valor que el carnaval cumplía para las personas trans y travestis<sup>6</sup>. En 2017, por primera vez, el AMT realizó una muestra en el Centro Cultural por la Memoria Haroldo Conti, la misma se llamó *Esta se fue, a esta la mataron, esta se murió*. El siguiente paso en la profesionalización se dio al ganar un premio del Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual, en 2018, con el que el grupo de trabajo recibió capacitaciones para la gestión y el manejo del archivo por parte del Foto Observatorio del Patrimonio Mexicano. En el año 2019, material del AMT se expuso en el Museo Reina Sofía de España, acontecimiento que para Correa hizo que desde Argentina se comenzara a prestarle mayor atención:

Nosotras tuvimos nuestro primer financiamiento por Ibermemoria, y todas las ayudas que hemos tenido siempre fueron del extranjero. En Argentina recién nos empezaron a reconocer ese año, cuando fuimos al Reina Sofía o salimos de distintos lugares del extranjero. Primero fuimos reconocidas en el extranjero para que recién ahora se nos empiece a reconocer en Argentina. (Archivo Trans, 2021 [Canal de YouTube])

A finales de 2020, el AMT publicó su primer fotolibro, titulado *Archivo de la Memoria Trans*, compuesto por 219 imágenes, facsímiles de cartas, postales y tarjetas que documentaban la vida de las travestis y trans desde la década de 1940 hasta 1990. En su tapa y contratapa pueden leerse, escritos con brillos, los apodos de 600 mujeres trans fallecidas.

El 1 de mayo de 2021, de la mano de Agustina Comedi y Mariana Bomba, se estrenó en Canal Encuentro la serie documental de cuatro capítulos titulada *Archivo de la Memoria Trans*. Los títulos de los capítulos que compone la serie son: *Valijas, Plumas, Besos y Reveladas*, y en cada uno de ellos se abordan las

<sup>5</sup> Correa, en la entrevista realizada en el Centro Cultural Haroldo Conti, señala que el trabajo de archivar se profesionaliza desde el momento en que se incorpora a la fotógrafa Cecilia Estalles, lo cual señala un antes y un después en la construcción del archivo. Entendemos que esta caracterización del proceso permite distinguir un trabajo previo de carácter artesanal, realizado por personas sin conocimientos de archivística o conservación de imágenes y documentos.

<sup>6</sup> En palabras de Correa: "El carnaval eran las dos semanas de libertad, donde vos podías bailar frente a la policía y no te podía tocar, porque en esas dos semanas la sociedad era la que te protegía, la que aplaudía y la que quería verte" (El Conti, 2018 [Canal de YouTube]).

historias de María Belén Correa, Cynthia Samanta Almeida Gorgoña Greymán, Edith Rodríguez y Julieta Gonzáles (Ponce & Rodríguez, 2022)<sup>7</sup>. Ese mismo año se estrenó la página web del AMT<sup>8</sup>. Desde ese espacio digital se puede acceder a un enorme archivo compuesto por materiales que se organizan en las siguientes grandes categorías: *Acerca, Catálogo, Videos, Actividades, Wikitrans, Publicaciones, Prensa*. Al ingresar a la categoría *Catálogo*, pueden encontrarse las siguientes: Activismo, Exilio, Correspondencia (Cartas y Postales), Carnaval, Fiestas, Cumpleaños, Trabajo sexual, Vida cotidiana, Show, Retrato hecho por fotógrafox, Mi Cuerpo, Trabajos, Profesiones y Oficios. En la página pueden consultarse las memorias fotográficas, filmicas, sonoras, periodísticas y diversas piezas museográficas.

Al primer libro del AMT le siguieron tres más. En 2022 se publicó *Si te viera tu madre: activismos y andanzas de Claudia Pía Baudracco*, centrada en la vida de la activista trans. Fue entonces que AMT estrenó su propia editorial, con la que luego publicarían dos libros más. En 2023 aparece en escena *Nuestros códigos*, que reunió fotos privadas y frases que dan cuenta de códigos culturales propios de la comunidad trans en Argentina. Y en 2024 se presentó el libro *Kumas*, que reúne 19 historias contadas en primera persona<sup>9</sup>. Además de libros y diversas exposiciones, el AMT ha generado calendarios, pines, tote bags, entre otros materiales que se encuentran a la venta para solventar el proyecto.

### 3. EL AMT COMO EXPRESIÓN DE UN “ARCHIVO DE SENTIMIENTOS”

Es posible pensar el AMT como fruto de lo que Huyssen (2001) señala como *museización*. A partir de este concepto, el autor busca caracterizar los cambios socioculturales que se sucedieron durante décadas, enfatizando lo acontecido en las últimas décadas del siglo XX. Este fenómeno se observa, según Huyssen, en la aparición de modas retro, la restauración de centros históricos, los consumos nostálgicos, la literatura confesional y escritura de memorias, así como la *automuseización* vinculada a la popularización de las videocámaras y la creación de bancos de datos electrónicos y, puede agregarse, digitales. La práctica cultural de la museización también impacta en las transformaciones que experimenta la *domicialización de los archivos*, que, como sostiene Goldchluk (2021), implica siempre una confiscación del objeto archivado de su entorno original con la finalidad de construir otra perspectiva interpretativa. En este sentido, la autora señala que de la mano de los medios digitales se producen profundas transformaciones tanto en los actores como en las formas de construir memoria bajo el proceso archivístico. Es en ese marco que podemos pensar al AMT como producto de cambios socioculturales que señalan una

7 Véase: <https://www.youtube.com/@encuentro>

8 Véase: <https://archivotrans.ar/>

9 Véase: <https://archivotrans.empretienda.com.ar/productos>

“automuseización obsesiva” (Huysen, 2001, p. 43) que se extendió, particularmente en la población occidental a partir de 1980 de la mano de la popularización de las cámaras portátiles compactas. Algo que, poco a poco y en función del bajo costo de las cámaras, permitió retratar las vidas cotidianas de quienes no formaban parte del campo profesional de la producción fotográfica. En Argentina, su proliferación tuvo como resultado la progresiva desaparición de la fotografía ambulante (Pérez, 2019).

Es esa práctica la que produjo el material a partir del cual se creó el AMT, que en la mayoría de casos rescata materiales que las familias de las personas trans buscan desechar. Cecilia Saurí (2018), otra de las fotógrafas profesionales que forman parte del equipo de trabajo del AMT, plantea que “es habitual que la familia de una trans al fallecer la persona trate de borrar todo vestigio de la existencia de ella, porque para el imaginario social ser trans se asemeja a la depravación y la vergüenza” (p. 6). Sin embargo, las prácticas de construcción e interpretación del pasado no se restringen a la creación de una gran colección –que actualmente supera las 10 mil piezas–. Por eso consideramos fundamental incorporar la noción de *archivo de sentimientos* propuesta por Cvetkovich (2018):

El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo, y puede incluir la experiencia de ver películas (...) Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. (p. 380)

El concepto de archivo de sentimientos permite comprender el rol social que juega el AMT para sus propios integrantes. Con esto nos referimos tanto a los materiales que forman parte del archivo digitalizado al que se accede desde la página web, así como a todos aquellos elementos y prácticas llevadas adelante en sus *redes sociales mediáticas* (Carlón, 2020)<sup>10</sup>, en particular en Instagram y Facebook. A su vez, este archivo de sentimiento se compone de prácticas tales como talleres de lectura y escritura dirigidos a personas de la comunidad trans-travesti, a los fines de ofrecer herramientas para que narren sus historias. Se cuenta, también, el ciclo de poesía Travestis Trans y No Binaries (TTNB), con la finalidad de tejer redes con artistas de la comunidad, entre otras actividades, incluyendo *shows* en vivo. Finalmente, desde 2024 se suma el centro para Adultas Mayores Trans que se encuentran en situación de vulnerabilidad, proyecto anexo al AMT, en el que sus integrantes realizan diversas actividades, muchas de ellas vinculadas al desarrollo de microemprendimientos.

En esta diversidad de elementos podemos observar una mezcla de materiales antiguos y la producción de elementos nuevos que habilita pensar este archivo

<sup>10</sup> Carlón sugiere la noción red social mediática para hablar de aquellas redes sociales que surgen a partir del entorno de Internet.

de sentimientos en tanto obra de arte. Este *status* nos permite comprender las prácticas del AMT como fruto del giro hacia el archivo que, como señala Guasch (2011), se evidencia particularmente hacia finales de la década del sesenta del siglo XX y continúa hasta la actualidad. Este giro, en palabras de la autora, es fruto de un interés del arte actual por lo que se denomina *arte de la memoria*, cuyos orígenes pueden rastrearse a principios de siglo XX entre artistas e intelectuales interesados en la “memoria cultural”, ya no desde una perspectiva diacrónica sino “en términos de una sincronía espacial que busca nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico” (p. 158). Siguiendo a Guasch, podemos señalar que este giro de la obra de arte hacia el archivo dio paso al fenómeno social de la *museización* y *automuseización* (Huyssen, 2001), en tanto prácticas extendidas en la población desde las últimas décadas del siglo XX.

La necesidad de comprender el arte de la memoria de estas disidencias sexo-généricas nos lleva a señalar dos conceptos que se encuentran en íntimo vínculo con la definición de archivo de sentimientos en tanto forma contrahegemónica de producción de conocimientos: *performance* y *repertorio*. Al respecto, Taylor (2015) diferencia archivo y repertorio: mientras el primero refiere a documentos, textos, cartas y demás elementos “supuestamente resistentes al cambio” (p. 55), el segundo refiere a la memoria corporal, la *performance*. En este sentido, Taylor caracteriza la *performance* como un “sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber” (p. 51). El archivo de sentimientos contempla tanto la memoria de archivo como la corporal. Esta última es habilitada por los espacios de encuentro cara a cara (talleres diversos, exposiciones, etc.), así como por la circulación de un archivo con acceso abierto (Bugnone & Macioci, 2023) que busca extender la estética trans-travesti, al mismo tiempo que habilita la circulación de las imágenes de cuerpos e identidades censuradas en el pasado reciente argentino por los dispositivos de poder estatales.

Al hablar de *dispositivo* retomamos la noción propuesta por Traversa (2001), quien desde una perspectiva semiótica lo plantea como la combinación de materialidades, discursos e instituciones. En definitiva, un dispositivo es un entramado de prácticas sociales vinculadas a mecanismos de regulación que impactan tanto en la producción de conocimiento como en las subjetividades. Es a partir de dicha noción que nos interesa reflexionar sobre el rol del museo en su dimensión comunicacional y, más específicamente, su rol en la circulación de nuevas representaciones. Resulta pertinente retomar el planteo de Panozzo Zenere (2022), quien desde la conceptualización del museo como fenómeno comunicacional, valiéndose de la perspectiva de Drotner, Dziekan, Parry y Schröder (2018), sostiene que es necesario comprenderlo en tanto “técnicas o procesos particulares cuyas propiedades permiten producir, almacenar, reproducir y compartir signos en el espacio y el tiempo; pero que supone, además, tratarlos como herramientas simbólicas que generan significados, representaciones y rituales” (Panozzo Zenere, 2022, p. 4).



Asimismo, conceptualizar el museo como fenómeno comunicacional nos lleva a retomar el planteo de Huyssen (2001), quien sostiene que una forma de juzgar las prácticas del museo es ver hasta qué punto ayudan a derribar una ideología de superioridad cultural, de qué manera posibilita la circulación de otras representaciones y contribuye a la contestación y negociación cultural. Cuestión esencial que vuelve necesario traer la crítica que Bishop (2013) realiza a los museos de arte contemporáneo. En términos generales, la autora plantea que este tipo de museos está atravesado por lógicas neoliberales que se evidencian en la perspectiva de construcción de entretenimiento y la falta de lazos reales con las problemáticas sociales actuales. Dentro de esta crítica general, Bishop destaca la presencia de museos que, desde una perspectiva radical, se muestran abiertos a lo experimental y presentan un compromiso político real con las problemáticas sociales, lo que implica escapar al presentismo espectacular para habilitar nuevas narrativas. A este abordaje de lo contemporáneo la autora le llama *dialectical contemporaneity* (p. 9), un concepto que no refiere tanto a un estilo o a un período histórico abordado, sino a la forma en que el museo se relaciona con estos. En palabras de Bishop: “This doesn’t mean that they subordinate art to history in general, but that they mobilize the world of visual production to inspire the necessity of standing on the right side of history” (p. 6)<sup>11</sup>.

Entre los museos que Bishop señala como radicales en su construcción de lo contemporáneo se encuentra el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Recordemos que fue en ese espacio que el AMT realizó una importante muestra, cuyo impacto tuvo repercusiones en Argentina y al decir de María Belén Correa hizo que se le comenzara a prestar atención al AMT. Entendemos que el museo, en su función legitimadora, obró como espacio que habilitó y puso en escena un “excedente de significado” (Huyssen, 2001, p. 45) en lógica de memoria contrahegemónica. En esta misma línea es necesario destacar el rol de espacios como el Centro Cultural por la Memoria Haroldo Conti (Argentina) y el ex Centro Cultural Néstor Kirchner (Argentina)<sup>12</sup>, que al abrir sus espacios a organizaciones como el AMT contribuyen a la apertura de lo visible al plantear otras narrativas sobre el pasado.

Tanto las prácticas de museización desarrolladas por el AMT como la activa participación de instituciones de museo, nos hablan de una alteración en la construcción de sentidos en torno a las disidencias sexo-genéricas en Argentina. Este cambio se vincula, también, con las tecnologías digitales que tienen un rol protagónico en el AMT. Por lo tanto, en el siguiente apartado nos centraremos en abordar la existencia del archivo en tanto *objeto digital*.

11 “Esto no significa que subordinen el arte a la historia en general, sino que movilizan el mundo de la producción visual para inspirar la necesidad de estar del lado correcto de la historia” (La traducción es propia).

12 Actualmente, “Palacio Libertad”, tal la denominación impuesta por el gobierno del presidente Javier Milei.

## 4. EL AMT Y LA DISPUTA POR EL SENTIDO

### 4.1 De la diseminación analógica de documentos privados a la (des)centralización de objetos digitales

Al ingresar a la página web del AMT se puede leer, en la sección *Acerca*, la siguiente aclaración:

La misión del AMT es reunir y rescatar un acervo documental sobre la historia de vida de la comunidad trans argentina. La visión es constituirse como un referente/organismo documental y de memoria colectiva de las identidades trans. La política documental del AMT adhiere a la lucha contra la transfobia: el trabajo para la formación educativa y la inserción social-laboral de las personas trans, así como la denuncia de todo tipo de transfobia institucional o social. Así mismo, el Archivo es un espacio cooperativo en el cual también intervienen artistas, activistas, archivistas, periodistas, historiadorxs, curadorxs, críticxs de arte, editores, conservadores, investigadores y docentes en un intento por idear nuevos proyectos a partir de lenguajes diversos<sup>13</sup>.

¿Es el AMT revolucionario? Siguiendo a Bugnone y Macioci (2023), podría decirse que sí. ¿En qué sentido? La respuesta a esta pregunta se articulará en la naturaleza de este trabajo de archivo enmarcado en la museización en la era digital, la diversidad de prácticas y materiales que lo componen, así como el carácter comunitario del AMT en el que sus integrantes desarrollan el arte de construir memoria de forma colectiva.

El archivo no es simplemente almacenamiento de documentación (Vigna, 2024) archivar implica consignar y, en este acto, producir sentido (Derrida, 1997). Esa construcción lleva en sí misma la carga de la *violencia de archivo*. Esta se evidencia tanto en la selección de lo archivable, así como en la construcción de la perspectiva institucional –y por lo tanto histórica– de interpretación de los documentos que componen un archivo. “¿Por qué alguien donaría las revistas que guardó celosamente, a veces poniendo en riesgo su integridad física?”, se pregunta Graciela Goldchluk (2021, p. 38) respecto a las donaciones que durante años recibió el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina. Una pregunta similar podemos hacernos respecto a las diversas documentaciones que aún siguen llegando al AMT. ¿Por qué las personas trans –o sus familias– donarían sus fotografías u otros objetos personales para construir un archivo? ¿Qué implica, para la comunidad trans de Argentina, construir el AMT?

Es preciso contextualizar la práctica del AMT como parte de los movimientos de resistencia y de construcción de la memoria de las disidencias sexo-génericas en América Latina. Entre este tipo de apuestas se encuentran el Museo Travesti, en Perú desde 2003, o iniciativas tales como el Centro Académico

<sup>13</sup> Véase: <https://archivotrans.ar/index.php/acerca>

de la Memoria de Nuestra América (desde 2009), dependiente de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, que contiene fondos documentales vinculados a la identidad, la diversidad y los derechos sexuales (Bugnone & Macioci, 2023). Por su parte, en el contexto nacional encontramos el proyecto colaborativo tucumano La Cascotiada, que se inició en 2013, primero como revista y actualmente en calidad de editorial<sup>14</sup>. A su vez, en Argentina pueden encontrarse diversas obras (escritos literarios, audiovisuales, etc.) a las que Saxe (2023) nuclea en una “serie-constelación cultural vinculada a la producción desde las disidencias sexo-genéricas” (s/p), entre las que el autor cuenta al AMT.

En este contexto, la directora de AMT, María Belén Correa, puntualizó el recorrido trazado por el colectivo:

Nosotras en este momento estamos intentando, o en el trámite de reconstruir nuestra memoria, para poder llegar a tener una verdad y poder llegar a la justicia. Memoria, Verdad y Justicia<sup>15</sup>. Nosotras estamos en la primera etapa, en la memoria. En tratar de reconstruir esa memoria, de poder descubrirla y hacerla visible, para que eso se convierta en una Verdad y a partir de eso poder llegar a la Justicia. (El Conti, 2018 [Canal de YouTube])

Se trata de la necesidad de crear memoria para exigir justicia; de hacer hablar a una comunidad siempre hablada por otras voces. Con este objetivo las integrantes del AMT se dieron a la tarea de rastrear diversos documentos de las múltiples escenas privadas de la vida cotidiana de mujeres y hombres trans y travestis, y reunirlos en el espacio digital del archivo<sup>16</sup>. De allí que entendemos que la expansión digital del AMT sea solamente una de las facetas que componen esta compleja práctica política, aunque se trata de un aspecto de suma relevancia.

Al tratarse de un archivo digital es necesario señalar su carácter descentralizado, bajo la custodia y gestión de los algoritmos (Vigna, 2024). El tipo de existencia del AMT, al que hemos conceptualizado *archivo de sentimientos* (Cvetkovich, 2003), permite comprender la importancia de la documentación –documentación inicialmente analógica y material que “nace” digital– y del rol de la performance en la construcción de conocimiento. Cuestiones que llevan a preguntarnos sobre la naturaleza del objeto digital en su relación intrínseca con el código binario del lenguaje informático.

<sup>14</sup> Véase: <https://lacascotiada.com.ar/> Asimismo, puede seguirse desde la página del proyecto MASDIME: “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (<http://www.masdime.udl.cat/enlaces/de-interes/>). El mismo forma parte del Programa Estatal de Generación de Conocimiento del Gobierno de España, que desarrolla una investigación interdisciplinaria de obras de carácter autobiográfico en torno a la construcción de la masculinidad desde la disidencia. En su sitio se nuclea enlaces a los espacios de diversas iniciativas de habla hispana en torno a la construcción de identidades de disidencias sexo-genéricas.

<sup>15</sup> “Memoria, Verdad y Justicia” es el histórico lema de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, organizaciones de Derechos Humanos que se formaron en el marco de los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) en Argentina.

<sup>16</sup> Se las nombra en femenino porque el archivo se inició con el trabajo de mujeres trans.

Blanco y Berti (2013) señalan que el objeto digital tiene una *existencia oximorónica* en tanto convergen en él lo concreto (el objeto) y lo abstracto (el código). Por su parte, al abordar la particularidad de los objetos digitales, Hui (2017) llama la atención sobre el hecho de que la digitalización implica una “nueva técnica de administración de datos” (p. 89) que no solo maneja enormes cantidades de los mismos, sino que produce redes. Hui rescata la noción de *medio asociado* propuesta por Simondon (2008) y señala que sin prestar atención a las relaciones que se establecen entre datos y programas no es posible comprender al objeto digital. Por eso señala que la web debe comprenderse como el medio asociado en el que la abstracción de un código deviene objeto digital; es decir, que la existencia del objeto digital en tanto elemento técnico depende del medio asociado que lo hace inteligible (Blanco & Berti, 2013).

En este sentido, la propia existencia del AMT debe comprenderse en relación al medio asociado de la web, con una fuerte presencia de las redes sociales digitales. Dicha impronta digital se enmarca en el fenómeno de la alteración de la domicialización del archivo, en tanto supone un quiebre entre el espacio físico y el institucional (Goldchluk, 2021). Las imágenes digitales del AMT pueden circular en la amplia red de medios de la web, por eso Goldchluk señala que los archivos digitales, al implicar un cambio sustancial en la topología y en las técnicas de consignación, abren paso a un cambio en el contenido archivado. Esto impacta tanto en la circulación del archivo como en los actores que lo producen. Respecto a esto último, la autora señala que el archivo que nació como producción discursiva del Estado pasa a ser un espacio desde donde nuevos sujetos interpelan a ese Estado.

Este fenómeno de ampliación de los actores sociales que construyen archivo puede ubicarse dentro de lo que Baricco (2006) señala como la emergencia de una cultura de “los bárbaros”, en tanto se hacen visibles, en diversos escenarios públicos de la web, prácticas y sujetos desjerarquizados por la cultura hegemónica. En la misma línea, Tello (2018), sostiene que los archivos emplazados en espacios digitales, al componerse de signos inmatereales, vuelven difusa la frontera entre el archivo y el espacio profano, lo que contribuye a cuestionar las premisas tradicionales de la construcción del archivo.

Estos cambios alteran los tres aspectos a partir de los cuales, según Derrida (1997) se conceptualiza el archivo: la posesión, la retención y el marco interpretativo. Debido a esa alteración, Goldchluk caracteriza al AMT como “el hecho archivístico más importante del siglo XXI” (Goldchluk citada en Bugnone & Macioci, 2023, p. 22).

Respecto a esto, toca abordar el carácter transformador del AMT en su cualidad de producción colectiva, cuestión que remite nuevamente a Cecilia Estalles, quien plantea que:

Las imágenes que se conocen de la comunidad trans-travesti, son las imágenes del fotógrafo, con su cámara, sacando fotos hacia una comunidad, con su visión. Me parece que la potencia que tiene esto [el AMT] es ser historias contadas en primera persona. (El Conti, 2018 [Canal de YouTube]).

Derrida (1997) plantea que todo archivo, al construir un marco interpretativo, es instituyente –y por eso revolucionario–. A su vez, sostiene que en todo archivo hay una pulsión de destrucción a la que denomina *anarchivismo*. Tello (2018) retoma esa pulsión de destrucción planteada por Derrida y esgrime que la misma se evidencia en la lucha política, en procesos de carácter colectivo que alteran el orden archivístico tradicional. Si pensamos que el AMT expone una práctica colectiva que busca fortalecer los lazos comunitarios entre las disidencias sexo-genéricas, es fácil entender el carácter disruptivo adjudicado.

La página web del AMT construye una perspectiva colectiva no sólo al personalizar los fondos fotográficos señalando los nombres de cada persona que los ha donado, sino en su estructura misma. Una de sus secciones es la *Wikitrans*, espacio digital donde, desde la lógica de las wikis, se puede introducir información sobre temas vinculados a la comunidad trans, ya sea agregado algo nuevo o editando la información que ya figura en ese espacio. Como plantea Constanza Verón, representante de Wikimedia Argentina, proyectos como Wikipedia se basan en fuentes primarias y secundarias. En eso radica la importancia de proyectos como el Archivo de la Memoria Trans, cuya fuerza reside en que esa construcción de la memoria es llevada a cabo por las propias integrantes de la comunidad (Archivo Trans, 2021 [Canal de YouTube]). Asimismo, esta producción de conocimiento de las disidencias sexo-genéricas, de carácter colectivo y mutante, implica el ímpetu de construir a partir del trauma en un mundo eminentemente cisheteropatriarcal. Un *dispositivo vivo*, como señala la fotógrafa Cecilia Saurí (2018), que está

en constante movimiento; no se transforma en un mero rejunte de documentación inerte, sino que les otorga entidad a los ecos de las voces de aquellas que ya no están. La apuesta es rescatar aquello que todavía se mantiene activo, porque lejos de ser algo estático o hermético, el Archivo se concibe como potencia en mutación, y busca vencer el olvido recuperando desde el pasado las huellas de una memoria cultural acallada. (p. 4)

Podemos decir, también, que se trata de un dispositivo vivo porque ese “movimiento” que señala Saurí se observa en la constante incorporación de actividades que buscan contribuir con la propia comunidad, generando espacios de aprendizaje y expresión artística, así como de oficios que tienen el objetivo de promover la incorporación de personas trans en la esfera laboral<sup>17</sup>. Por otro lado, su cualidad de “vivo” también se evidencia en el hecho de que


<sup>17</sup> Un ejemplo es el mencionado Centro para Adultas Mayores Trans en situación de vulnerabilidad.

el archivo continúa expandiendo la construcción de la memoria colectiva hacia otros actores sociales –ejemplo: los hombres trans, quienes aparecen en fondos fotográficos que documentan sus transformaciones–. De allí, una vez más, la necesidad de comprender estas formas culturales en su carácter de performance (Taylor, 2015), ya que se trata de cambios que buscan subvertir un orden del cuerpo con el que no se sienten representados y construir uno les genere identificación.

A modo ilustrativo pueden observarse las imágenes 1 y 2:

Imagen 1. Catálogo del AMT, serie *Mi cuerpo*

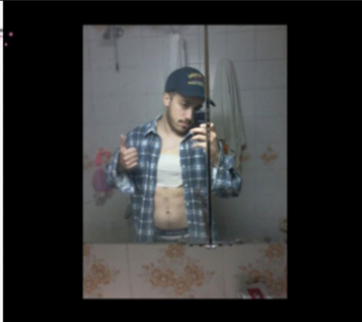
Catálogo	
Fondo	Santiago De Los Angeles Cruz
Autoría	Desconocida
Fecha de toma de la imagen visual	2017 y 2020
Lugar de la imagen visual	Salta Capital, Salta, Argentina.
Persona/s	Santiago De Los Angeles Cruz Munjet
Proceso fotográfico	No especifica
Condiciones de acceso, reproducción y uso	Sin restricciones
Serie	Mi.Cuerpo
Observaciones de contenido	No aplica



Fuente: AMT (<https://archivotrans.ar/index.php/acerca>) – Imagen de izquierda 2017 y de derecha 2020.

Imagen 2. Catálogo del AMT, serie *Mi cuerpo*

Catálogo	
Fondo	Tomás Viken Grande
Autoría	Tomás Viken Grande
Fecha de toma de la imagen visual	2016
Lugar de la imagen visual	Avellaneda, Buenos Aires, Argentina.
Persona/s	Tomás Viken Grande
Proceso fotográfico	No especifica
Condiciones de acceso, reproducción y uso	Sin restricciones
Serie	Mi.Cuerpo
Observaciones de contenido	Autorretrato tomado durante el postoperatorio de la mastectomía



Fuente: AMT (<https://archivotrans.ar/index.php/acerca> – 2016).

Esta caracterización de dispositivo vivo también se evidencia en el hecho de que el equipo de trabajo que compone el AMT se encuentra en permanente diálogo con actores sociales de otras instituciones, lo que contribuye a la circulación del archivo, que deja su huella en los espacios digitales de las instituciones con las que dialoga.

En ese marco, el protagonismo de las voces de disidencias sexo-genéricas permite, por un lado, generar cambios en la producción de sentidos, mientras

que, por otro, implica formas colectivas de generación de conocimiento y construcción de memoria dinámica en las que la producción de imágenes, en una era *postfotográfica* (Fontcuberta, 1997), “regida por la velocidad, la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización” (p. 31), impone formas novedosas de disputa cultural.

## 5. EL CARÁCTER POLÍTICO DEL AMT

En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag (2004), se pregunta: “¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?” (p. 122). Podemos proponer un cuestionamiento similar sobre el impacto político de las imágenes de disidencias sexo-genéricas que buscan construir legitimación en un escenario mediático que las ha caratulado, una y otra vez, como lo patológico y lo indebido.

Mientras que en el apartado anterior abordamos la potencialidad política de las prácticas del AMT en su expresión digital, en tanto alteran la noción tradicional de archivo, aquí nos interesa referirnos a su carácter de *dispositivo de visibilidad* (Rancière, 2010). De allí que los planteos de Sontag y de Rancière, en torno al debate sobre el poder político de las imágenes de “atrocidades” resultan valiosos recursos para indagar sobre el poder del AMT, independientemente del hecho de que no estemos hablando de representaciones de lo atroz, ya que nos permiten reflexionar sobre los espacios en que circulan las imágenes del archivo.

Sontag (2004) sostiene que el problema no es la reiteración de imágenes de acontecimientos, sino el medio por el que las mismas llegan a quienes las observan –por eso llama la atención sobre la televisión–, por sus modos de emplear las imágenes. Plantea que el hartazgo del público espectador se debe a la propia dinámica del medio, porque lo “significativo de la televisión es que se puede cambiar de canal, sentirse inquieto, aburrido. Los consumidores se desaniman. Necesitan ser estimulados, echados a andar, una y otra vez. El contenido no es más que uno de esos estimulantes” (p. 123).

Sí bien el AMT es un archivo diverso que aporta a la construcción de sentido de un archivo emplazado en espacios caracterizados por la multiplicidad de contenidos, hay que tener en cuenta que cada sitio está regulado por distintas normas de interacción. En este sentido, es necesario mencionar que mostrar el cuerpo trans constituye parte de la estrategia de visibilización de la comunidad. ¿Qué sucede con las imágenes de cuerpos desnudos o semidesnudos en redes sociales cuyas políticas limitan la circulación de este tipo de imágenes? A modo de ejemplo, podemos observar la diferencia con la que se expone y circula una misma fotografía, en este caso de Edith Rodríguez, alias “La Tajo”, en el sitio web del ATM (Imagen 3) y en Instagram (Imagen 4).

Imagen 3. Edith Rodríguez, alias "La Tajo"



Fuente: Instagram @archivotrans (tomada en 1989).

Imagen 4. Edith Rodríguez, alias "La Tajo"



Fuente: Instagram @archivotrans (17/05/18).

Podemos ver cómo la autocensura opera en la publicación de la red social Instagram, donde un par de íconos de fuego tapan los pezones de Edith Rodríguez, que sí se muestran en la imagen publicada en la página web del AMT. Esta autocensura responde a las normas de convivencia del espacio digital habitado<sup>18</sup>.

Otras imágenes compartidas en esa red social o en Facebook contienen censuras similares. Sin embargo, el AMT no es solo lo publicado en una red social, la estructura misma del archivo, que se extiende por diversos medios, nos permite sortear esas censuras y acceder a las imágenes sin otra intervención que la digitalización. Por otro lado, la operación de comparación de imágenes realizada en este artículo es posible debido a que la dinámica del propio AMT lo permite, ya que la dispersión por diversos espacios diversifica el acceso a las imágenes. Sin embargo, podría argumentarse que las imágenes compartidas en las redes sociales mediáticas (Carlón, 2020) como Instagram o Facebook, con el consumo estético que proponen –particularmente la primera– abonan a la dilución del posible impacto político de las imágenes del AMT, debido, también, a la velocidad con la que los pulgares y los ojos pasan de una imagen a otra, en esa disposición vertical de las interfaces digitales (Scolari, 2018)<sup>19</sup>.

Es cierto que las fotografías de los álbumes familiares, que retratan la vida cotidiana de integrantes de la comunidad trans, pueden asemejarse a las

<sup>18</sup> Aquí seguimos la conceptualización que plantea Burbules y Callister (2018) sobre Internet, en donde podemos encontrar espacios con arquitecturas específicas que habilitan y obturan formas de habitarlos e interactuar entre los usuarios.

<sup>19</sup> Scolari plantea que las interfaces propias de la *World Wide Web* sintetizan seis milenios de desarrollo tecnológico. Una de sus cualidades consiste en el despliegue vertical de las mismas, disposición que un estudio arqueológico de las tecnologías de la comunicación puede encontrar inicialmente en el papiro. Esta es una característica común tanto en dispositivos celulares como en computadoras de escritorio o portátiles ya que, para moverse en las interfaces digitales, les internautas deben desplazarse hacia arriba o hacia abajo.



imágenes de la vida cotidiana que suelen poblar los perfiles de estas redes sociales mediáticas. Sin embargo, no podemos dejar de lado el hecho de que gran parte de las imágenes que el AMT comparte son digitalizaciones de fotografías tomadas con cámaras analógicas a las que se les realiza un proceso de preservación. Con esto nos referimos tanto al procedimiento realizado sobre las imágenes en papel, para evitar que sigan deteriorándose, como al escaneo de estas que da como resultado una copia digital.

Podría objetarse que en estas redes sociales no es algo excepcional ver viejas fotografías digitalizadas. Sin embargo, las objeciones que caigan en una homogeneización como esta podrían perder de vista la relación entre las palabras y las imágenes: cuando viajamos en Instagram o Facebook, entre el caudal de imágenes que se nos presenta, hay un anclaje que ofrece el nombre de la cuenta (además de los hashtags y otros textos que aparecen debajo de las imágenes). Podemos ver personas participando de una fiesta, del carnaval o sonriendo a la cámara con un grupo de amigas, lo cual es habitual en estos espacios digitales; sin embargo, algo llama nuestra atención: *@archivotrans*. Podemos comprender que quienes están en las imágenes son mujeres (u hombres) trans y que esas fotografías pertenecen a un archivo. Son las propias exigencias de constitución de perfil de estas redes sociales mediáticas las que sirven a los fines de situar las imágenes que se comparten.

En este sentido, es importante no olvidar que uno de los primeros pasos en la conformación del archivo tuvo lugar en la red social Facebook, cuyas posibilidades tecnológicas<sup>20</sup> permitieron la creación de un grupo secreto que constituyó un espacio digital seguro para el reencuentro de las mujeres trans de Argentina y aquellas que se encuentran en otros países. Incluso una de las funciones de Facebook permite fijar un mensaje para que sea lo primero que se ve al ingresar, lo que a su vez permitía dar un marco a la función del grupo: “Espacio para la recolección y protección de la memoria trans en fotos, recortes, vídeos, revistas, películas y entrevistas, pero sobre todo en historias contadas por las sobrevivientes” (Estalles, 2019, p. 2). A la hora de pensar el cambio tecnológico experimentado por los archivos en la era digital, Goldchluk y Pené –citados por Bugnone & Macioci (2023)– señalan que no debe pensarse desde una perspectiva basada en el determinismo tecnológico, sino que se debe comprender el progreso de una particular tecnología en su puesta en práctica por una determinada sociedad. Esto permite conjeturar que el carácter estratégico de la utilización de Facebook para construir la red inicial que permitió que trans y travestis se contacten entre sí forma parte de las posibilidades de interacción abiertas en las sociedades hipermediatizadas (Carlón, 2015).

<sup>20</sup> Las posibilidades de socialización habilitadas por las interfaces, en tanto lugares de interacción, son una manifestación de la especificidad de las redes sociales en tanto expresión técnica, entendida como la exteriorización de las experiencias humanas que actúan a su vez en la producción de nuevas experiencias (Stiegler, 2016).

Incluso si pensamos en la comercialización de las imágenes vueltas estampas y pines, en el marco de las lógicas de consumo dentro del sistema capitalista, esa mercantilización también nos habla de una mayor apertura de la circulación de imágenes de la comunidad trans (Imagen 5).

Imagen 5. Imagen tomada del fondo fotográfico de Luisa Lucía Paz, cuya fotografía data del año 1986



Fuente: Instagram @archivotrans (6/07/21).

Respecto a la ampliación de la circulación discursiva de la estética trans-travesti, es necesario destacar el vínculo entre esta imagen y uno de los despliegues performativos de *Las Yeguas del Apocalipsis*<sup>21</sup>. La fotografía seleccionada para la estampa del *tote bag* es previa a la puesta en escena del dúo artístico y performático compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas Silva. Sin embargo, podemos aventurar que la selección de dicha imagen, a los fines de convertirla en estampa, se debe a su estrecha relación iconográfica con una de las performances llevadas a cabo por Lemebel y Casas Silva, de enorme influencia en las expresiones de las disidencias sexo-genéricas en América Latina.

Por otro lado, la misma imagen forma parte del libro *Las malas*, de la escritora trans Camila Sosa Villada, como puede observarse en la imagen 6:

<sup>21</sup> *Las Yeguas del Apocalipsis* fue un dúo artístico chileno conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas Silva que, entre finales de los años 80 y principios de los 90 del siglo XX, expusieron performances que buscaron darle visibilidad a la diversidad sexual en Chile.

Imagen 6. Portada del libro *Las malas*, de Camila Sosa Villada

Fuente: sitio oficial de Editorial Planeta ([www.planetadelibros.com.ar/libro-las-malas/288285](http://www.planetadelibros.com.ar/libro-las-malas/288285) – Libro publicado el 9/06/2020).

Indagar en la potencia política de las imágenes que compone el AMT nos lleva a ponderar la noción de *dispositivo de visibilidad* propuesta por Rancière (2010), quien plantea que la imagen no es nunca el doble de una cosa, porque no se trata de una mera reproducción de lo que ha estado frente a la cámara, sino que siempre es una interrupción en el flujo de imágenes, suscitada por una elección: “Fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir” (Sontag, 2004, p. 57); por eso se trata de la relación entre lo dicho y lo no dicho. La relación entre la imagen y la palabra constituyen lo visible. En el trabajo del AMT no sólo hubo una elección en la toma de las fotografías originalmente, sino que hay una nueva elección que las hace circular en otro espacio y con otra finalidad, la de construir un archivo que posibilite hacer visible a un sector marginado.

Como sostiene Guasch (2011), el archivo es el sistema de *enunciabilidad* mediante el cual la cultura presente nos permite construir el pasado. El hecho de que imágenes y relatos como los que expone el AMT comiencen a tomar su lugar en la escena pública, tanto en espacios digitales como en muestras diversas, contribuye a la construcción de otra realidad. Esto se debe a que se trata de la práctica política que busca legitimar la existencia de la comunidad trans, dando espacio a las voces de quienes la componen, en tanto actores/as sociales capaces de contribuir a la construcción de otro sentido común. En eso radica su carácter político.

Al pensar en las imágenes del horror, Georges Didi-Huberman (2004), quien trabajó sobre imágenes del nazismo, sostiene que tiende a pedirle poco o mucho a las imágenes y ese es el error. Se les exige poco cuando se las toma solo como documento de lo que ha sido sin prestar atención a su fenomenología, mientras se les pide mucho cuando se les exige que remitan a una totalidad.

Tomar las fotografías solo como documento no permite entender las circunstancias en las que fueron tomadas, algunas fuera de foco o torcidas, o porque las fotografías de trans en espacios públicos previo a la década del '90 eran principalmente desde el exilio. Esto nos habla de las circunstancias de vida en Argentina para la población trans. Esta peculiaridad puede advertirse en lo relatado por Carmen Marcial en una entrevista para el medio *La República*: “Yo a veces veo a las fotógrafas que se toman su tiempo, porque buscan el ángulo (...) Nosotras teníamos que hacer *chik*, así *chik*, como sea, rápido, para irte” (Archivo Trans, 2020 [Canal de YouTube]).

Si bien el lenguaje fotográfico es central en este archivo de sentimientos, se construye de diversas experiencias y producciones, entre las que se encuentran entrevistas donde las integrantes del AMT explican la función política que, como expresa María Belén Correa, es “la reconstrucción de las memorias, vivencias y el pasado contado por las sobrevivientes que están exiliadas y las pocas que quedan en la Argentina” (El Conti, 2018 [Canal de YouTube]). Los testimonios toman forma de relatos escritos, material audiovisual o se transforman en parte constitutiva de los metadatos que organizan las fotografías que componen el archivo en la página web. De esta manera, quien vea la imagen de Edith Rodríguez, “La Tajo”, en toples, posando con una sonrisa, no podría comprender las circunstancias específicas en las que se tomó la fotografía (Imagen 7). La historia es narrada por la propia Edith y se transformó en una de las referencias que propone la página web.

**Imagen 7.** Catálogo del AMT - Fotografía del fondo Edith Rodríguez, de la serie *Vida Cotidiana*

Catálogo	
Fondo	Edith Rodríguez
Autoría	Desconocida
Fecha de toma de la imagen visual	1989
Lugar de la imagen visual	José Ignacio Rucci 4389, Villa Lugano, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
Persona/s	Edith Rodríguez, "La Tajo"
Proceso fotográfico	Cromógeno
Condiciones de acceso, reproducción y uso	Sin restricciones
Serie	<i>Vida cotidiana</i>
Observaciones de contenido	Foto tomada en la mañana, después de una noche de detención, por un policía en el calabozo de la comisaría 45 de Lugano.



**Fuente:** AMT (<https://archivotrans.ar/index.php/acerca>) – Fotografía tomada en 1989.

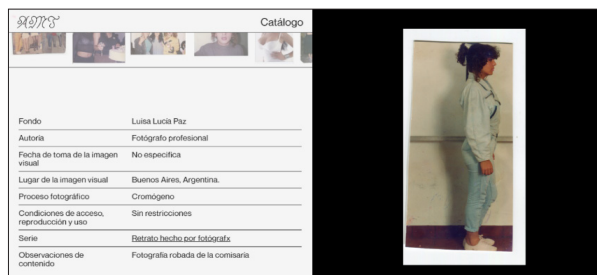
Con la información dispuesta en el catálogo, el público puede enterarse de que Edith Rodríguez estaba desnuda en un calabozo y que la fotografía fue tomada por un policía. Al acceder al testimonio en video –subido al canal de YouTube del AMT–, la propia protagonista referencia lo sucedido: “Esto fue después de una paliza que me dieron, porque yo no quería subir al patrullero. Me dieron una paliza, me desnudaron y me mandaron al calabozo” (Archivo Trans, 2017 [Canal de YouTube]).

La información que ofrece el AMT en su totalidad permite otro vínculo con las imágenes, ya que se trata de reconstruir las memorias y para eso ni las imágenes ni los testimonios por separado son suficientes. Deben pensarse como un todo, dado que forman parte de un mismo dispositivo de visibilidad. No accedemos a lo monstruoso, a lo aberrante, a lo violento, desde las imágenes: son los testimonios los que permiten complementarlas y reconstruir esa parte de nuestra historia negada. Estas expresiones de las disidencias sexo-genéricas reclaman su parte en la escena política no solo al generar otra circulación de los archivos fotográficos, sino también al construir una performance vinculada con la comunidad trans. En esa línea, María Belén Correa explica que la simulación de purpurina que puede observarse al mover el mouse en la página, así como los 600 nombres de trans fallecidas escritos con brillos en la tapa y contratapa del libro *Archivo de la Memoria Trans*, responde a una concepción simbólica que pesa y circula dentro de la comunidad: las trans no mueren, se transforman en purpurina.

La construcción de otro dispositivo de visibilidad no se propone únicamente habilitar otros espacios de circulación de las imágenes de personas trans. Como ya se mencionó, el carácter disruptivo del AMT también se evidencia en la resignificación que el archivo realiza sobre los registros policiales, al convertirlos en parte de los fondos que lo componen<sup>22</sup>. Ahora son les trans quienes hablan del accionar policial al participar de la construcción de un dispositivo que plantea otro régimen de lo sensible. Ante ese tipo de registros que catalogaban a la población trans dentro de categorías delictuales y patologizantes, se presenta una nueva *domicialización* (Goldchluk, 2021) que construye otros sentidos sobre el accionar del Estado y en relación a la propia comunidad trans-travesti.

Al respecto pueden observarse las imágenes 8 y 9:

**Imagen 8.** Catálogo del AMT - Fotografía del fondo Luisa Lucía Paz, de la serie *Retrato hecho por fotografs* - Fotografía robada de una comisaría



**Fuente:** AMT (<https://archivotrans.ar/index.php/acerca>) - No se especifica fecha de toma de la fotografía.

<sup>22</sup> Para profundizar en el estudio de persecución y estigmatización de los discursos estatales policiales, puede consultarse la Colección documental | Alias. Inteligencia a la comunidad trans, travesti y transexual de la Comisión Provincial por la Memoria (<https://fji.li/c0uhav>). Son representativos también, entre otros trabajos, los siguientes materiales: Lascano (2018) y Butierrez (2023).

**Imagen 9.** Catálogo del AMT - Fotografía del fondo Gina Vivanco, de la serie *Retrato hecho por fotografx*

Catálogo	
Fondo	Gina Vivanco
Autoría	Desconocida
Fecha de toma de la imagen visual	1989
Lugar de la imagen visual	Argentina.
Proceso fotográfico	Impresión plata gelatina
Condiciones de acceso, reproducción y uso	Sin restricciones
Serie	Retrato hecho por fotografx
Observaciones de contenido	Licencia de conducir de Gina Vivanco



**Fuente:** AMT (<https://archivotrans.ar/index.php/acerca>) – Licencia de conducir de 1989.

Estas imágenes, en tanto elementos del dispositivo de control policial, participaban de una construcción del sentido de lo abyecto –por ejemplo, al negar la identidad trans-. Sin embargo, emplazadas en el archivo del AMT como piezas de otro dispositivo de visibilidad de disidencias sexo-genéricas, nos hablan de la violencia estatal del sistema cisheteronormado, al mismo tiempo que al ampliar la circulación de los objetos que componen sus prácticas de automuseización nos permiten producir nuevos imaginarios sobre estas comunidades. Por otro parte, esta noción de dispositivo se encuentra vinculada a la idea de régimen propuesta por Tagg (2005), quien sostiene que la naturaleza *indicial* de la fotografía no puede garantizar nada respecto al significado, ya que el mismo es producto de un determinado entramado institucional y remite a convenciones históricas que son producto de relaciones de poder. Desde una perspectiva *foucaultiana*, Tagg señala que, en tanto posición estratégica en una determinada sociedad, a ese poder se le presentan resistencias. Aquí destaca el rol de los intelectuales entendidos no ya como aquel intelectual tradicional, con pretensiones universales, sino en tanto “conjunto multiforme de expertos y técnicos” (p, 122). Respecto a la construcción de regímenes de producción e interpretación de las fotografías, Tagg señala la posibilidad de resistencia mediante el establecimiento, por parte de estos intelectuales, de otras formas de producir regímenes de visibilidad y hacer circular fotografías mediante el aprovechamiento de otros formatos que alteren las relaciones de poder.

Es en ese sentido que podemos conceptualizar la labor de quienes integran el archivo AMT –y de toda la comunidad que colabora en su formación-, como el trabajo de intelectuales que, desde su posición de poder como disidencias sexo-genéricas, son capaces de alterar el régimen de lo sensible al construir

*otra presencia* (Rancière, 2008); lo cual se ve acompañado por el proceso “profesionalización” y el aprendizaje de las prácticas archivísticas, lo que les permitió posicionarse mejor ante el interés del Estado por adquirir los fondos documentales del AMT. Un cambio no exento de tensiones, dado que como expresa María Belén Correa, “a mí me da mucho miedo cuando el Estado se quiere meter con estas cosas, porque cuando [participamos de] Ibermemoria, el Ministerio de Cultura (...) quería hacerse cargo de nuestras fotografías y nosotras les dijimos nuestras fotografías sobrevivieron al Estado” (Archivo Trans, 2021 [Canal de YouTube]).

El AMT es la construcción de otra presencia, en tanto habilita nuevas lecturas, otras voces. La potencialidad del archivo no es solo la de mostrar otros cuerpos: esos cuerpos ya han sido mostrados y hablados por otros dispositivos de visibilidad. La potencia política del AMT reside en que esas imágenes no solo nos presentan a personas con sus nombres y apellidos, con sus historias, y nos permiten construir otra identidad, sino que esas historias son narradas en primera persona, desde su rol de intelectuales que presentan, mediante diversas estrategias, una resistencia política al rol que se les asignó en el sistema cisheteronormado. Como plantea Rancière (2010), el “problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción” (p. 102).

En este sentido, podemos retomar las palabras de Flavia Dezzutto, quien, en 2021 como decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina), participó en un diálogo con las integrantes del AMT transmitido por el canal del Museo de Antropología de la UNC (Museo de Antropologías, 2021 [Canal de YouTube]). En esa oportunidad, Dezzutto rememoró los dichos del poeta Paul Celan que refieren a que nadie testimonia por la/el testigo. La potencia del archivo es la de recuperar esas voces en lugar de hablar por ellas, porque al dar su propio testimonio habilitan la posibilidad de dar paso a otra realidad y al hacerlo, en el acto mismo de construir el archivo, alteran –como mencionamos– el orden del reparto de lo sensible (Rancière, 2009).

El AMT es político porque permite darle entidad a otras voces que vienen a aportar en la construcción de la historia. De allí que entendamos que lo que Didi-Huberman (2007) sostiene sobre la potencia del archivo para las víctimas de los campos de exterminio nazi, sea también pertinente para pensar la política del AMT: el proceso mismo de construcción del archivo permite que trans y travestis representen sus vivencias, y en ese mismo acto representarnos. El AMT es de este modo la herramienta para la construcción de la memoria y para construir una verdad sobre las vidas que han sido relegadas al plano de lo abyecto, y lo hacen contándonos historias sobre la solidaridad, el amor, la discriminación, la violencia sufrida, amparada o ejercida por el Estado. El AMT es organización y legitimación para reclamar justicia.

## 6. CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo giró en torno a la concepción de la práctica archivística del AMT en tanto ejercicio intelectual del arte de la memoria en la disputa política por el sentido. Con esa finalidad se enmarcó dicha práctica en la museización y, más precisamente, la automuseización, en tanto fenómeno social que atraviesa nuestras sociedades y que en la actualidad toma formas particulares de la mano de la digitalización.

A su vez se buscó señalar el hecho de que el AMT es fruto tanto del impacto que dicha museización tuvo en las modificaciones que experimentó la domicialización de los archivos, como de las transformaciones que la digitalización operó sobre los actores y las formas de construir memoria bajo el proceso archivístico. Lo que a su vez nos llevó a señalar la especificidad del archivo producido por el AMT en íntima relación con el medio asociado de la Web, lo que permitió que las imágenes digitalizadas del AMT pudieran circular en la amplia red de medios de la Web. Por su parte, desde la noción de medio asociado, nos interesó destacar el rol que cumplió Facebook en tanto red social cuyo diseño permitió la conformación de un espacio que ofreció seguridad a las personas trans que dieron los primeros pasos en la conformación del archivo.

La noción de archivo de sentimientos nos permitió comprender el rol social que juega el AMT para sus integrantes, en tanto permitió nuclear bajo un mismo concepto una gran diversidad de expresiones entre las que la performance juega un rol central a la hora de construir la memoria colectiva de la comunidad trans de Argentina. A su vez, esa misma diversidad nos llevó a situar la práctica política del AMT en el giro archivístico, cuyas raíces pueden rastrearse incluso en los inicios del siglo XX, a partir de las transformaciones artísticas y filosóficas que demostraron un creciente interés por la construcción de la memoria cultural desde nuevas perspectivas del relato histórico.

Por otro lado, con la intención de destacar el carácter político de la disputa por el sentido de la que participa el AMT, nos fue necesario señalar el rol de legitimación cultural que cumplieron los museos que, dando muestra de un compromiso político real con las problemáticas actuales y escapando a la lógica del *presentismo espectacular*, abrieron las puertas a las exposiciones del AMT. De esta manera, dichos museos participaron activamente en la disputa simbólica al permitir que disidencias sexo-genéricas contaran la historia desde sus propias perspectivas. En tal sentido, la idea de que el AMT supone una práctica revolucionaria no implica, solamente, las alteraciones posibilitadas por la digitalización, sino también porque constituye una producción de conocimiento de las disidencias sexo-genéricas de carácter colectivo y mutante que narra a partir del trauma en un mundo eminentemente cisheteropatriarcal.

Finalmente, señalamos que la disputa simbólica y el uso estratégico de las redes sociales que participan en la creación de un dispositivo de visibilidad



permiten situar a las personas trans como intelectuales que narran su historia y plantean una relectura de los discursos patologizantes y criminalizadores del Estado. En definitiva, el objetivo de este artículo fue indagar en todo aquello que intervino en la práctica política e intelectual del AMT, el posicionamiento de las disidencias sexo-genéricas y los mecanismos a partir de los cuales se puede pensar la alteración del régimen de lo sensible para construir otra presencia y exigir memoria, verdad y justicia.

## REFERENCIAS

- Baricco, A. (2009) *Los bárbaros. Ensayo sobre una mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art*. London: Koenig Books.
- Blanco, J. & Berti, A. (2016). No hay hardware sin software: Crítica del dualismo digital. *Quadranti. Rivista internazionale di filosofia contemporanea*, 4(1-2), pp. 197-214. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/96809>
- Bugnone, A. & Macioci, V. (2023). El Archivo de la Memoria Trans: imágenes de un archivo instituyente. *RUNAS. Journal of Education and Culture*, 4(8), e230123. Recuperado de: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.17134/pr.17134.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17134/pr.17134.pdf)
- Burbules, N. & Callister, T. A. (2018). ¿Qué clase de comunidad puede ser Internet? En *Educación: riesgos y promesas de las nuevas tecnologías de la información* (pp. 249-294). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Granica.
- Butierrez, M. (2023). Un siglo de violencia contra los cuerpos trans. En *Democracia, 40 años. Revista Digital Haroldo*. Recuperado de: <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=837>
- Carlón, M. (2015). Registrar, subir, compartir. Prácticas fotográficas en la era contemporánea. *Actas V Simposio Internacional de estética: "Estética, medios y subjetividades"*. Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, Chile.
- Carlón, M. (2020). Circulación del sentido y construcción de colectivos en una sociedad hipermediatizada. San Luis: Universidad Nacional de San Luis.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). Cuatro trozos de película arrebatados al infierno. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (pp. 17-79). Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). Das Archiv brennt. Unter Didi-Huberman, G. & Ebeling, K. (Eds.), *Das Archiv brennt* (pp. 7-32). Berlin: Kulturverlag Kadmos.

- Estalles, C. (2019). *Fotos de familia*. *Archivo de la Memoria Trans*. Nimio. *Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 5, e008. DOI: <https://doi.org/10.24215/24691879e008>
- Fontcuberta, J. (1997). La condición postfotográfica. En *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad* (pp. 27-34). Barcelona: Gustavo Gili.
- Goldchluk, G. (2021). Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales. En Goldchluk, G. & Pené, M. (comps.), *Palabras de archivo*. (pp. 29-51). Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Guasch, A. M. (2011). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Revista internacional d'Art*, 5, pp. 157-183.
- Hui, Y. (2017). ¿Qué es un objeto digital? *Virtualis*, 8(15), pp. 81-96. Recuperado de: <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/221/199>
- Huysen, A. (2001). Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. (pp. 41-73). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lascano, A. (2018). De los edictos a la ley de drogas: la persecución penal a travestis, transexuales y transgénero en la zona roja de La Plata. En Campagnoli, M. (coord.), *Memoria Académica. V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos* (pp. 1-12). Ensenada: FAHCE - Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf)
- Panozzo Zenere, A. (2022). Acercamiento al museo como fenómeno comunicacional en el presente. *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 23, pp. 1-14. Recuperado de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/7277/pdf>
- Pérez, M. H. (2019). La fotografía familiar ambulante en Argentina. *XIII Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <https://cdsa.academica.org/000-023/626>
- Ponce, F. & Rodríguez, E. (2022). Reseña de la serie documental *Archivo de la Memoria Trans*: de Agustina Comedi y Mariana Bomba (2021). *Culturas*, (15), pp. 223-227. DOI: <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i15.11246>
- Rancière, J. (2008). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Ciudad de México: Casus Belli.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: IES-Lom.
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado* (pp. 85-104). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Saurí, C. (2018). *Archivo de la Memoria Trans: cruces entre estética, memoria y género*. Centro Cultural de la Memoria "Haroldo Conti", Argentina. Recuperado

de: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa\\_28/sauri\\_mesa\\_28.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_28/sauri_mesa_28.pdf)

Saxe, F. (2020). Un archivo de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales: derivas teóricas hacia una cartografía posible y multidireccional de la categoría disidenciassexuales. *Sociocriticism*, 35(1). Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12342/pr.12342.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12342/pr.12342.pdf)

Saxe, F. (2023). Archivo, testimonio, literatura: disidencias sexo-genéricas y memoria cuir/queer en Argentina. In Courau, T. & M.-A. Palaisi (éds.), *cARTographie queer/cuir. Nouveaux imaginaires sexo-dissidents en Amérique Latine*. Toulouse: EuroPhilosophie Éditions.

Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz*. Barcelona. Gedisa.

Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara.

Stiegler, B. (2016). *Para una nueva crítica de la economía política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital intelectual.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Ciudad de México: La Cebra.

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, (12), pp. 231-247. DOI: <https://doi.org/10.34096/sys.n12.5612>

Vigna, D. G. (2024). Dilemas en torno a objetos y archivos digitales. Teoría y prácticas en el contexto argentino. *InMediaciones de la Comunicación*, 19(1), pp. 55-79. DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2024.19.1.3477>

## MATERIALES AUDIOVISUALES

Archivo Trans (2021). *Lanzamiento de la página web del Archivo de la Memoria Trans Argentina*. Producción: AMTA, DAAD, International Trans Fund y MECENAZGO Participación Cultural. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=PbZ\\_BDBO9ak&t=2064s](https://www.youtube.com/watch?v=PbZ_BDBO9ak&t=2064s)

Archivo Trans (2020). *Entrevista AMT por La República*. Producción: La República. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LdsEQaBYJEM&t=4s>

Archivo Trans (2017). *Tejiendo entre Archivos. Entrevista a Edith Rodríguez, alias "La Tajo" - Parte 2*. Producción: AMTA. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mODm9SASZT8>

El Conti (2018). *Archivo de la Memoria Trans – Entrevistas*. Producción: CCM Haroldo Conti. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hg73zErrVA>

Museo de Antropologías (2021). *Documentos de Vida I. Archivo de la Memoria Trans Argentina - Córdoba*. Producción: Museo de Antropologías, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RJkMzlylYo>

\* Contribución de autoría: la conceptualización y el desarrollo integral del artículo fue realizado por la autora.

\* Nota: el Comité Académico de la revista aprobó la publicación del artículo.

\* El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentran disponibles para su uso público. Los datos de la investigación estarán disponibles para los revisores, si así lo requieren.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

#### IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

**Ana Marisa Pereyra**. Magister (cand.), Maestría en Comunicación y Cultura, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Integrante, Equipo Técnico Regional, Área de Cultura Digital del Centro de Investigación e Innovación Educativa, Dirección de Formación Docente Permanente de la Provincia de Buenos Aires (Argentina).