

# *Artefacto Visual*

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volumen 7, número 13, junio de 2022

**Feminismos y cultura visual**

Imaginarios de una cotidianeidad en transformación



ISSN 2530-4119

# *Artefacto Visual*

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

**Coordinación y Revisión Editorial:** Antonio E. de Pedro y Verónica Capasso

**Editores de este número:** Paula Bertúa y María Elena Lucero

**Composición de Textos/Maquetación/Diagramación:** Daniel Valencia

**Diseño de Portada:** Laura Ramírez Palacio

**Manejo Electrónico:** Daniela Senn

**Este número es financiado por:** Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

**Información y Correspondencia:** revista.artefacto.visual@gmail.com

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Esta revista esta sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Cómo citar este número:

Artefacto visual, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, eds. J Paula Bertúa y María Elena Lucero, vol. 7, núm. 13, junio, 2022, ISSN 2530-4119.

**Edita:** Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT)  
**Lugar de edición:** Madrid, España

### **EQUIPO EDITORIAL**

**Dirección:** Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)  
**Secretaría Editorial:** Verónica Capasso (UNLP, Argentina)

#### **Comité Editorial:**

Rosangela de Jesus (UNILA, Brasil)	Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)
Verónica Capasso (UNLP, Argentina)	Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)
María Elena Lucero (UNR, Argentina)	Elena Rosauero (UZH, Suiza)
	Javier Vilaltella (LMU, Alemania)

#### **Comité Científico:**

Elizabeth Marín Hernández (ULA, Venezuela)	Fábio Allan Mendes Ramalho (UNILA, Brasil)
Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)	Alejandra G. Panozzo Zenere (UNR, Argentina)
Iara Schiavinatto (UNICAMP, Brasil)	Daniela Camezzana (UNLP, Argentina)
Fernando Quiles García (UPO, España)	Fernando Camacho Padilla (UAM, España)
Ana Bugnone (UNLP, Argentina)	Diana María Perea Romo (UAS, México)
Gisela Kaczan (UNMDP, Argentina)	
María Magaly Espinosa Delgado (Cuba)	
María Paula Pino (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)	
Julio Aldemar Gómez Castañeda (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia).	

#### **Asesores y Colaboradores en este número:**

Claudia Gordillo (Universidad Javeriana, Colombia)	Mara Burkart (UBA-Argentina)
Cynthia Francica (Universidad Adolfo Ibáñez-Chile)	María Cecilia Olivari (UNR-Argentina)
Fabio Guilherme Salvatti (UNILA-Brasil)	María Laura Rosa (UBA-Argentina)
Gisela Kaczan ((UNMDP-Argentina)	Mariela Acevedo (UBA-Argentina)
Gloria Cortés Aliaga (Chile)	Marilé Di Filippo (UNR-Argentina)
Irina Garbatzky (UNR-Argentina)	Paula Bontempo (UNAJ-Argentina)
Karina Felitti (UBA y CIEE/FLACSO- Argentina)	Paula Caldo (UNR-Argentina)
	Victoria Polti (UBA-Argentina)

#### **Editoras invitadas:**

Paula Bertúa (CONICET/ Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)  
María Elena Lucero (Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

#### **Contacto de la revista**

Secretaría Editorial: Verónica Capasso  
Correo electrónico: revista.artefacto.visual@gmail.com

## Contenido

### Editorial Dossier

<b>Feminismos y cultura visual. Imaginarios de una cotidianeidad en transformación</b> por Paula Bertúa y María Elena Lucero	5
Luchas Feministas en México, 2007-2020 y estética de la contra-imagen <b>por José María Aranda Sánchez</b>	9
Entre combativa y doliente: construcción y representación visual de los cuerpos activistas del movimiento de mujeres en el Uruguay (2005-2015) <b>por Mariangela Giaimo</b>	37
Poner el cuerpo para hacernos ver: activismos feministas y visualidades en Mar del Plata <b>por Melisa Berardi</b>	67
Lo propio y el espacio privado como narrativas de la memoria y de lo femenino en la obra de Magali Lara <b>por Dulce Fernanda Alcalá Lomelí</b>	94
Humor y política feminista en los memes de internet a favor del aborto legal en Argentina <b>por Nayla Luz Vacarezza</b>	112
Estar expuestas: la visualización de la violencia de género en la producción fotográfica “Ni una más, basta de Femicidios”, Revista Gente, Argentina <b>por Greta Winckler</b>	143
A imagen y semejanza. Sexo y cuerpo en las performance y videos posporno de Argentina <b>por Laura Milano</b>	167
<b>Tribuna Abierta</b>	
Las relaciones rituales que construyen lxs dolientes de la guerra en Colombia con los objetos artísticos <b>por Catalina Rodas Quintero</b>	206
<b>Reseña</b>	
Seductoras, traidoras, rebeldes e insumisas, ¿las mujeres fatales nacen o se hacen? <b>por Mariana Martínez Bonilla</b>	229
<b>Entrevista</b>	
La incesante experimentación visual: Noemí Escandell (1942-2019) <b>por María Elena Lucero</b>	234
<b>Lo visto y oído</b>	
Sobre gustos hay mucho escrito, pero ¿qué nos dicen las artes visuales? Apuntes sobre el valor de las obras de arte a partir del caso del Ecce Homo de Borja <b>por Juliana Díaz</b>	249

## **Editorial**

### ***Feminismos y cultura visual. Imaginarios de una cotidianeidad en transformación***

---

paula.bertua@gmail.com; elenaluce@hotmail.com

**por Paula Bertúa**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)

**por María Elena Lucero**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades/ Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

En este número de *Artefacto Visual* incluimos la edición de un Dossier dedicado a las prácticas artísticas que se inscriben en los feminismos contemporáneos, una temática central para reflexionar sobre los procesos sociales, históricos y políticos que se desencadenan en el contexto global. Durante los últimos años, en materia de género, se fueron gestando un cuerpo de activaciones múltiples. Al respecto, los feminismos han tenido un lugar central en la conformación y visibilización de nuevas sensibilidades en el espacio público, así como en las perspectivas críticas y en las representaciones artísticas. Como afirman Arnés, De Leone y Punte, estamos ante un tiempo de poéticas de lo colectivo, de “modulaciones discursivas que van desde el susurro hasta el griterío ensordecedor” y en las cuales la experiencia corporizada y sensorial ya no se entiende como individual, sino que forma parte de un sensorium colectivo tramado por contactos y agenciamientos que potencian la posibilidad de acción (2020:17).

A partir de la noción de “pensar situado” acuñada por Verónica Gago (2019) en relación con la contextualización de experiencias llevadas a cabo por grupo feministas, organizamos este conjunto de textos que pivotan sobre los imaginarios culturales que se han construido en las últimas décadas respecto de estas problemáticas. Los feminismos han demostrado su capacidad de inaugurar otros espacios, nuevas formas de hacer, de pensar la realidad social y de cambiar desde la cotidianeidad un estado de cosas. En consonancia, la capacidad transformadora de las manifestaciones multitudinarias y de la

gráfica que resulta de estos movimientos -caracterizados por la masividad, la interseccionalidad y la transversalidad- se articula con modalidades de irrupción física y simbólica en el ámbito público, discutidas y teorizadas en estos artículos.

Con una mirada atenta al devenir del feminismo en México entre 2007 y 2020, José María Aranda Sánchez analiza una serie de acciones, a partir de la observación empírica de noticias especializadas y en base a un repertorio de imágenes significativas. Es decir, por un lado, recabó un conjunto de noticias de acciones colectivas, a las que entiende como “acciones feministas”, en tanto sistemas de acción orientados por una ideología e identidad feministas o en cuanto intervenciones, espontáneas, planeadas, o intencionales; por otro lado, seleccionó un número de imágenes que hacen legibles estas acciones en base a la suspensión del sentido o choque de lo heterogéneo. Aranda Sánchez demuestra que estas imágenes-acción configuran una estética de la contra-imagen, que expresa mediante afectos, percepciones y gestos, la dialéctica interna de una praxis política feminista.

Enfocado en el escenario activista uruguayo, el artículo de Mariangela Giaimo aborda la visualidad de los cuerpos de las activistas del movimiento de mujeres a favor de los derechos de género en el fotoperiodismo durante los dos primeros gobiernos de izquierda de Uruguay (2005-2015). Desde los estudios visuales y de comunicación, y con una metodología de análisis visual, Giaimo identifica dos figuras visuales principales que construyen los imaginarios de la protesta social: una, combativa, que se asocia en apariencia y acción a la indignación y el combate; y la otra, doliente, que remite al duelo y el luto. Asimismo, indaga en una serie más amplia de imágenes -elaboradas por prácticas en relación con la cultura popular y nacional o por prácticas artísticas- que problematizan la identidad de género, la cultura popular y el desnudo.

Por su parte, Melisa Berardi reflexiona en torno de las acciones corporeizadas que desarrollan algunas activistas en intervenciones feministas en Mar del Plata (Argentina). A partir de entrevistas a cinco activistas residentes en dicha ciudad, Berardi indaga en la significación que les otorgan al espacio público físico y al espacio virtual como zonas fundamentales de



visibilización, y en los sentidos que le confieren a la corporalidad en general y en el marco de sus activismos en intervenciones callejeras en particular. A la autora le interesa evidenciar qué corporalidades se tornan visibles en los eventos callejeros y qué expresiones de género y diversidad habilitan en el marco de acciones políticas feministas.

El artículo de Dulce Fernanda Alcalá Lomelí sobre la obra de la artista mexicana Magali Lara explora diferentes situaciones cotidianas que operan como sentidos disparadores para la producción plástica. Recorridos por el interior del hogar, escenas de la propia biografía o recuerdos íntimos conforman los ejes de su trabajo gráfico, donde concurren temas y materialidades disruptivas respecto al orden establecido sobre los roles femeninos y los mandatos sociales que impone el patriarcado. La infancia, la maternidad, el cuerpo, son tópicos que se traducen en actos de memoria, resignificados en este detallado y conciso escrito teórico.

Desde un abordaje que entreteje el humor y el plano político, Nayla Luz Vacarezza analiza la proliferación de memes que surgieron en torno a los debates sobre el aborto y su legalización en Argentina entre 2018 y 2020. De enorme presencia en las redes, el meme, una unidad de información que se caracteriza por la ironía y novedosos formatos, constituye un recurso visual insoslayable para visibilizar las discusiones, radicalizadas y fundamentadas, en torno a los derechos de las mujeres. Con ilustraciones o reproducciones fotográficas que marcan referencias a la cultura popular, al cine o a los medios de comunicación masiva, Vacarezza selecciona ejemplos de memes que han sido fundamentales para comprender la virulencia de las distintas posiciones ideológicas que, en este caso, adoptaron voces encontradas.

Por su parte, Greta Winckler examina la tapa de la revista *Gente* donde la actriz y conductora argentina Florencia Peña es fotografiada con su rostro cruzado por los nombres escritos de mujeres víctimas de femicidios. A partir de nociones procedentes de los estudios visuales y la teoría contemporánea, Winckler abre la pregunta sobre los modos de representación de la violencia, en este caso, vinculada al género. Conceptos como sub-exposición, invisibilización o sobre-exposición de Georges Didi-Huberman forman parte del arsenal teórico que la autora implementa para explorar tanto la producción,

realización y publicación de esta polémica imagen como sus repercusiones públicas y las lecturas en el seno del feminismo.

Finalmente, Laura Milano se centra en en las representaciones del sexo y los cuerpos propuestas desde el posporno, re-elaboraciones del género pornográfico producidas desde los activismos de la disidencia sexual, *queer* o transfeminismos como modalidades de un activismo que visibiliza sus deseos y prácticas. En su artículo Milano explora las representaciones del sexo y los cuerpos propuestas desde el posporno, atendiendo a las especificidades de los lenguajes artísticos que más se utilizaron en Argentina: la performance y el video. E investiga, a partir de un conjunto de obras producidas en el contexto argentino entre 2011 y 2018, acerca de los modos en los que se actualizó una discursividad queer/disidente respecto de las corporalidades y la sexualidad a fin de crear un porno local “a imagen y semejanza”. Milano advierte que si bien estas producciones amplían las representaciones de cuerpos, deseos y prácticas producen visualidades alternativas al *mainstream*, también muestran los límites de lo que aún no puede ser representado en la imaginería pospornográfica.

## **Referencias bibliográficas**

Arnés, Laura De Leone, Lucía y Punte, María José. “En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta” en Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (Dirs.) *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim, 2020.

Gago, Verónica. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Traficantes de Sueño, 2019.



## ***Luchas Feministas en México, 2007-2020 y estética de la contra-imagen***

---

arandasjm@gmail.com

**por José María Aranda Sánchez**

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México (México)

### **Resumen**

El objetivo de este escrito es estudiar las principales acciones feministas en México, 2007-2020, y argumentar que las imágenes-acción que generan pueden concebirse en una estética de la contra-imagen; mostrando su dialéctica interna. El método: observación empírica de noticias especializadas en feminismo; y un análisis de las imágenes seleccionadas. Se encontró que el feminismo sigue avanzando ; y que ya se ha posicionado en la cultura visual del país. Hay pre-conclusiones para reflexionar su devenir, retos y potencialidades.

**Palabras clave:** Luchas feministas; Patriarcado; Acciones feministas; Estética de la contra-imagen; Imagen-acción.

*Feminist Struggles in Mexico, 2007-2020 and the eesthetics of the counter-image*

### **Abstract**

The objective of this writing is to study the main feminist actions in Mexico, 2007-2020, and and argue that the action-images they generate can be conceived in an aesthetic of the counter-image. The method: empirical observation of specialized news in feminism; and an analysis of the selected images. Feminism was found to continue to advance; and that it has already positioned itself in the visual culture of the country. There are pre-conclusions to reflect on its future, challenges and potentialities.

**Keywords:** Feminist struggles; Patriarchy; Feminist actions; Aesthetics of the counter-image; Image-action.

### **Introducción**

Las acciones colectivas feministas se han dado a escala mundial desde sus primeras expresiones, ancladas en ámbitos locales; aunque con demandas globales e interconectadas, además que han logrado apoyos políticos y sociales en determinadas fechas memorables. Asimismo, campañas en redes sociales le han dado resonancia a la protesta, y considerando únicamente 2018, nos enteramos del #Me Too y #EleNao, también de la Women's March y una serie de huelgas y paros feministas que se desarrollaron en muchos países conmemorando el 8M, como el exitoso *Un día sin mujeres* que se realizó en México 2020.

Si uno de los debates que surgieron con especial énfasis después del 8 de marzo del 2018 es el que suponía como contrapuestas las políticas de identidad y las de clase social, un feminismo como lo entienden y practican hoy muchas mujeres es, en buena medida, una demostración de unificación, ya que únicamente si van unidas es posible construir una verdadera alternativa. Esto resulta importante, puesto que el feminismo no escoge entre reconocimiento y redistribución, antes bien, pide lo primero para exigir lo segundo. Tampoco elige entre identidad y pertenencia a una clase social, encuentra de qué modo pueden entrelazarse. Ya que se advierte que ser mujer conlleva una serie de desigualdades, y que por lo mismo son colectivas, enfocando sus esfuerzos a luchar por otro orden social, económico y político, es decir, en contra del patriarcado y los estragos del capitalismo, sobre todo en esta fase de capitalismo tardío.

En el periodo que se analizará, el término feminismo ha pasado de ser enunciado con timidez y cuidado, a convertirse en una voz combativa, que hace referencia a una posición de las mujeres y aparece en el discurso público, en los medios y en la cultura de los países, y desde luego en México, donde no deja de mostrar que si se habla de las demandas feministas, es que son las mujeres quienes también han dicho ¡Basta!

La violencia contra las mujeres, y las disidencias, lejos de disminuir, ya sea por la adhesión de los gobiernos a los acuerdos internacionales, o debido a que se instrumentan políticas públicas que coadyuvan a un cambio, han aumentado particularmente en las dos últimas décadas; pero el caso de

México es aberrante y las cifras de feminicidios son espeluznantes: con base en datos de la *ONU Mujeres*, de 1985 a 2017 se registraron 55 791 muertes de mujeres con presunción de homicidio, y entre 2016 y 2017, la tasa de esos delitos pasó de 4.5 a 5.3 por cada 100 mil habitantes (Proceso, 2020 : 10). Para 2018 fueron asesinadas 3 mil 565 mujeres; pero sólo 893 casos se investigaron como feminicidios. El número de mujeres asesinadas fue el más alto registrado desde 1990 (Proceso, 2020: 10). De enero de 2018 a diciembre de 2020 fueron privadas de la vida 11,217 mujeres; pero no todos los casos se investigaron como feminicidios. Según el Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio (OCNDF), el problema radica en la falta de la debida diligencia y perspectiva de género en las investigaciones, lo que genera impunidad (Proceso, 2010: 10). Además de la falta de personal profesional, se advierte una resistencia de las autoridades, empezando por la del Fiscal General, quien es de la opinión de que habría que eliminar la tipificación del feminicidio... y seguramente así las cifras bajarían. Con un personaje así al frente de la fiscalía general el panorama para la defensa de los derechos de la mujer es más hostil.

Para analizar el devenir del feminismo en México, se diseñó una metodología que consistió en dos 'grandes' operaciones lógicas: una de observación, y la segunda de análisis sobre imágenes-acción. Para la observación, se procedió a la lectura de las noticias y revisión de imágenes, recabadas de fuentes secundarias (noticias) de las acciones colectivas, aquí re-nombradas como *acciones feministas*, concebidas como sistemas de acción que pueden estar orientadas por una ideología e identidad feministas; o bien únicamente en términos de acciones, tanto espontáneas como planeadas, e intencionales; pero que confluyen en generar oportunidades políticas para desafiar la *matriz de dominación patriarcal*. Éstas, registradas diariamente por la organización mexicana *Comunicación e Información de la Mujer* (CIMAC), con base en su Agencia Cima-noticias, de 2007 a 2017, procediendo a su apunte en una matriz de información, y en una siguiente operación se realizó una síntesis de las noticias por mes, derivando en resúmenes anuales, con base en los cuales se redactaron las descripciones densas que se plasman en el texto de este trabajo. El 'marco' o 'enquadre' teórico-conceptual para efectuar la observación es la teoría de los

movimientos sociales, planteada por Alain Touraine (Touraine, 1978) y otros autores (Offe, 1992; Dalton y otros, 1990: 30-35; Klandermans, 1988: 20-21; Johnston y otros, 1994: 6-7, Cohen, 1985), en la cual el feminismo es considerado como uno de los *Nuevos Movimientos Sociales*, surgidos durante la segunda mitad de los años 60s del siglo XX en Estados Unidos y Europa, junto al movimiento estudiantil y el movimiento ecologista; sin que hasta el momento haya cambiado significativamente la definición del movimiento feminista; aunque ya para inicios del siglo XXI, se habló del feminismo como la ‘revolución del siglo XX’, siendo su núcleo básico de diferenciación con otros movimientos, la conjunción de *Ideología e Identidad colectiva*. (Javaloy, 2001)

La segunda operación consistió en seleccionar cinco imágenes que cumplieran con el criterio de *pertinencia de la imagen* con su legibilidad desde las acciones. En seguida, se aplicó un procedimiento de identificación de la dimensión a la que responde cada una, en términos de *registros* específicos: (1) Como suspensión del sentido, y (2) Como ‘choque’ de lo heterogéneo; concebidos éstos como campos o dimensiones de lo imaginario que son efectos de una praxis política y se expresan en afectos, percepciones y gestos, expuestos como actos individuales y colectivos, experimentados por las activistas en las acciones y luchas feministas tomadas de la observación.

Se encontró que el feminismo está recorriendo un complejo proceso en marcha, con avances sustantivos y objetivos por alcanzar y hacia donde apuntan las principales acciones colectivas que asumen la identidad feminista; mientras que las imágenes de las mismas acciones configuran lo que puede nombrarse como una *estética de la contra-imagen*, como forma particular del reparto y/o distribución de lo sensible, que las mujeres en acción por sus derechos; en contra del patriarcado y todo tipo de violencia hacia ellas, están creando. Proponer una *estética de la contra-imagen* que permita la ‘legibilidad’ de las imágenes-acción es una operación lógico-sensitiva de des-cubrir el sentido en que el *congelamiento reflexivo* de cada fotografía conlleva cierta eficacia política. Se trata de argumentar cómo la imagen fotográfica siempre puede ser algo más que una imagen, ya que sitúa un lugar de evitación, de un dilema entre lo sensible y lo inteligible, entre el modelo y la réplica, entre la remembranza y la expectativa (Agamben, 2009). Entonces, más que orientar la

reflexión acerca de si es preferible hablar de 'comunidades estéticas', o del 'valor estético', se propone abordar las fotografías de las acciones feministas como una distinta forma de otorgar valor a las imágenes que generan, en la medida que pueden plantearse como antagónicas y a la vez cuestionadoras, tanto de la identidad de género, como de la capacidad y necesidad de que las mujeres se organicen y protesten en contra de todas las formas de violencia normalizadas por el sistema patriarcal. En consecuencia, este reconocimiento al carácter sensible-político de las imágenes, deviene en la pertinencia de concebirlo en una estética de la contra-imagen. Incluso asumir la trascendencia de los movimientos feministas de la segunda mitad del siglo XX y su función pivote en el advenimiento de la cultura visual contemporánea.

## **1. Acciones feministas y radicalización de las protestas, 2007-20**

### **1.1 Re-emergencia y metamorfosis del feminismo en México, 2007-2017**

De 2007 a 2017 puede afirmarse que el feminismo activo en México transitó de la *re-emergencia*<sup>1</sup> a la organización de la protesta, a partir de considerar que ya durante la década de los setenta del siglo XX se dieron ciertas acciones, tanto emergentes como planeadas, en la llamada segunda ‘ola’ del feminismo en el país. Por ello, si bien muchas de las primeras acciones a partir del 2007 tuvieron un carácter espontáneo y reactivo, hay una historia y una ‘nueva’ emergencia, con base en la cual las feministas abrieron el camino y prepararon las condiciones para legitimar las movilizaciones en contra de la violencia, así como exigir respuestas del gobierno, tomando posición, presentando demandas, denuncias y exigencias, que la creciente ‘ola’ feminista en México fue irradiando; aunque con altibajos, pero ya de manera consistente e irreversible. Y si la llamada ‘segunda ola’ del feminismo en el país postuló como modelo principal de liberación femenina el correspondiente a mujeres blancas, urbanas, heterosexuales y de clase media, la ‘tercera ola’ ha reconocido las limitaciones que presentaba aquella, y ahora se amplía el ámbito y horizonte hacia otras identidades, no heterosexuales y binarias; así como a las diferencias socioeconómicas e ideológicas (Cano, 2018). Tener en cuenta que la Ley sobre el Derecho de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia apenas fue aprobada por el Congreso en 2007.

Se estableció el día 8 de marzo como fecha de protesta feminista, para reivindicar la igualdad, la diferencia y los derechos de las mujeres, así como la indignación ante feminicidios y desapariciones; pero además frente al VIH sida, la despenalización del aborto, discriminación y otras formas de violencia de género. También el 10 de mayo pasó a ser fecha emblemática de marchas y protestas feministas, que se generalizaron en prácticamente todo el país. La rabia, cólera y hartazgo por tanta violencia rebasaba la ‘tolerancia’ de las

---

<sup>1</sup> Considerando que la etapa de emergencia se había registrado años antes, incluso desde sus primeras expresiones; aunque aún sin contar con una organización y estrategias como movimiento social.

mujeres y empujaba hacia adelante las movilizaciones, y aparece ya el rechazo al patriarcado y el machismo estructurales. La organización de las mujeres se afianzó y diversificó, con cientos de agrupaciones comprometidas con demandas feministas. Y la base de participación se amplió abarcando amas de casa, artistas, académicas, estudiantes, periodistas, y trabajadoras. La disidencia aumentó y las colectivas surgieron, ciertamente en función de los agravios y la intensidad de las violencias. Igualmente, dentro de las redes, fue creciendo el número de organizaciones, en particular para intervenir convocando a movilizaciones, campañas, o para emitir *alertas de género* por desapariciones, e interminables casos de violencia hacia las mujeres. Otro avance se ha dado en las estrategias de lucha, siendo comunes las tomas de dependencias gubernamentales; acciones con denuncias ante los medios, clausuras simbólicas de instituciones, plantones en diversos recintos, marchas para hacer visibles los reclamos y las consignas, incluyendo pintas y mítines, y hasta huelgas de hambre.

## **1.2 Lo nuevo de las acciones feministas en México, 2018-2020**

Este apartado se redactó con base en el trabajo de Daphne Beltran (Beltran, 2019); y para 2020, sobre todo, la información de cimacnoticias (CIMAC, 2020), y aquello que el autor ya sabía del feminismo en México. Además de lo mencionado para el periodo anterior, y sintetizando los nuevos rasgos del feminismo reciente en México, se observa lo siguiente: La ideología feminista, muy ligada al tema de la identidad, si bien puede tener una base común, expresa una diversidad de formas que es posible resumir en las siguientes orientaciones: (1) Un *feminismo básico* o de los derechos de las mujeres. Aquí se encuentran tanto las corrientes moderadas, como las de 'centro', e incluso las radicales, con sus diferencias; (2) *Feminismo cultural*, que si en principio se asociaba con el feminismo radical y grupos de concientización, propone ir construyendo una cultura e identidad específicas de las mujeres, al margen del sistema patriarcal, creando espacios, organizaciones y empresas dirigidas por mujeres, como librerías, cooperativas, guarderías, clínicas y otras. También en esta 'opción' participan desde moderadas hasta radicales, ofreciendo posibilidades de ocupación y a la vez pertenencia a una organización; (3) Un



*feminismo esencialista*, que no obstante tener coincidencias con el anterior, insiste en ir más allá, asumiendo una calidad moral no reconocida en las mujeres, por tanto, exigen una re-definición de su identidad elaborada por ellas mismas: son los casos de estudiantes, periodistas, artistas y otras identidades, que comparten en conjunto el activismo y las movilizaciones. También se incluyen desde las posiciones transigentes hasta las extremas, con particularidades al interior de cada una; (4) *Feminismo lesbiano*, que no acepta la heterosexualidad patriarcal como única posibilidad, ya que es fuente de la opresión femenina, por lo que defiende la separación de los hombres como condición para lograr cierta 'liberación', y forma de mostrar, radicalmente, su autonomía del mundo machista. Predominan las 'líneas' radicales; pero no marcan distancia de otras vías; aunque son de acciones conflictivas. Sólo cabe señalar que esta posición no era bien vista ni aceptada en las anteriores 'olas'. (5) *Identidades específicas* de mujeres, que trabajan en función de sus ámbitos culturales determinados: feminismo indígena, zapatista, afroamericano, autonomista y otros. El acento en las diferencias culturales tiene la precaución de no perderse en una centralidad o cultura dominante al interior del feminismo, evitando su 'uniformización y acatamiento. El espectro va de lo moderado a lo radical; pero con muchas iniciativas y creatividad en sus acciones, y (6) Un *feminismo 'práctico-emergente'*, que da cauce a reivindicaciones puntuales, como la salud reproductiva, maternidad, desapariciones o feminicidios. Se busca abarcar distintas luchas en el país, donde tiene un peso mayor la colonialidad, pero además demandas de mujeres obreras, campesinas, indígenas y organizaciones comunitarias, a fin de encontrar soluciones a problemas cotidianos, sin aludir necesariamente a la teoría o conciencia feminista. En lo estratégico y táctico, se trata de tomar las plazas, 'apropiarse' del territorio, de las calles, hacer valer la presencia de los cuerpos y las convicciones, en una serie de acciones, a veces conflictivas y contenciosas, que pueden incluir cierta violencia hacia monumentos, edificios, y otros mobiliarios urbanos, incluso a la policía, marcando una radicalidad que antes no se veía, y con despliegues en marchas con amplia participación de mujeres, no sólo jóvenes, con grupos que visten indumentaria tipo anarquista, mostrando que van a territorializar el descontento y hacer de los espacios

públicos *barricadas* y lugares de resistencia contra la fuerza policial y los intentos de filtración de policías disfrazados en las acciones. Aquí cabe destacar la trascendencia de la implantación de la ‘antimonumenta’ (Imagen 4), ya que se ha convertido en sitio elegido para todo tipo de protesta feminista, además que testimonio vivo del síntoma social en que se ha convertido la violencia contra las mujeres, y las calamidades que los feminicidios implican social y familiarmente.

Otro punto relevante, es que el feminismo en acción se ha posicionado como un *actor-político-social*, que como tal figura ya con importancia en el medio público, demandas particulares y capacidad de movilización, así como penetración en la conciencia social. Que se hace escuchar y valer en debates políticos, con suficiente capacidad de convocatoria a iniciativas feministas (como #undiasinmujeres), imprimiendo a las acciones una marca especial asociada a la defensa-exigencia de sus derechos. Y que al disputarle al estado y gobiernos la dirección de ciertas políticas públicas y el manejo de recursos públicos, ya sea para la ‘seguridad’ de las mujeres, atención a su salud y otras reivindicaciones, se asienta en un lugar que provoca *tensiones políticas* y sociales entre el feminismo y el estado. Subrayando que para 2020 no hubo un solo estado de la república en el que no se registraran casos de feminicidio, ubicándose en los primeros lugares: Veracruz, 155; Estado de México, 109; Nuevo León, 61; Ciudad de México, 60, y Puebla, 58.

También se advierte un énfasis en los *Objetivos* del feminismo, que junto con las demandas fortalecen las exigencias, y le van dando horizonte a las luchas, ya sea por mayor seguridad o para que se terminen los feminicidios, ¡que no nos maten!, el propósito principal es protestar todos y cada uno de los asesinatos de odio en el país; así como abusos y violencia de todo tipo, reclamando al Estado su falta de actuación, negligencia, incluso complicidad, a la vez que mostrando a la sociedad la gravedad del flagelo del feminicidio, el aumento de la violencia intrafamiliar, y que no se encuentra una respuesta suficiente y decidida para que las mujeres estén seguras. También se demandó que el gobierno ‘rompa el pacto’ con el patriarcado<sup>2</sup>. Sin duda uno de los logros del feminismo actual en México es haber puesto al

---

<sup>2</sup> Ante lo cual el presidente fustigó que eso en México no existía, era algo ‘extranjero’.

patriarcado, con mayúsculas como *EL problema* mayor para una posible equidad de género. Por lo que las activistas exigen políticas públicas y medidas específicas para detener la violencia de género. En este sentido, y en sus proclamas y acusaciones, no han dejado de subrayar que esa matriz de dominación patriarcal, abarca cuatro dominios: (a) Estructural, donde se organizan las relaciones de poder a través de la ley, la política, la religión, la economía y las instituciones; (b) Disciplinario, el entramado de relaciones e instituciones, con órganos burocráticos, escuelas, universidades, iglesia, que gestionan y controlan el comportamiento de las personas y la administración de la opresión; (c) hegemónico, que legitima y ratifica el poder y la opresión por medio de la cultura, reproduciéndose silenciosamente en la intersubjetividad individual y colectiva a través de la extensión de las creencias, prejuicios, discursos y valores que se repiten en los sistemas educativos, culturales y en los medios de comunicación, y (d) Interpersonal, que incluye las relaciones intersubjetivas que configuran las experiencias de las personas y grupos puesto que, en general, se tiende a reconocer las opresiones experimentadas por cada individuo, desconociendo o restando importancia a otras formas de poder. Cada dominio sirve a un propósito particular; pero en conjunto configuran una matriz de avasallamiento. (Pérez, 2019)

Un rasgo más del feminismo actuante tiene que ver con el *repertorio de acción colectiva*. Lo que distingue al actual movimiento feminista es que las formas de expresar el disenso, malestar e incluso intransigencia, sobre todo contra la violencia de género, desapariciones de mujeres y feminicidios, incorporan lo que podría llamarse una *estética de la contra-imagen*, toda vez que, lo que observamos en las movilizaciones feministas, no únicamente las del 8 de marzo, son acciones que van desde las consignas que son coreadas por la multitud, performances, ‘tendederos’, música, lectura de poesía, cientos de videos feministas; así como otros cantos con algún tema alusivo a la violencia machista y el patriarcado. Como parte de la estética destaco el hecho de que ahora las mujeres se agrupan, avanzan organizadas y se han vuelto más astutas para manejar las manifestaciones, desplegando acciones que bien podrían conceptualizarse como *generación de oportunidades*

*políticas para las acciones contenciosas*. Es decir, que ellas provocan situaciones que pueden derivar en acciones críticas que a su vez producen oportunidades de conflicto, con visibilidad de las movilizaciones, y contundentes demandas. Tal es el caso de la ocupación de la CNDH en la ciudad de México, que posibilitó lograr un Pliego petitorio de 36 puntos, firmado por la titular de la dependencia, y que es un logro del movimiento, más allá de las diferencias internas, o posibles deslindes entre grupos, ya que por sí misma la ocupación fue una acción radical, que tuvo resonancia y replicación en otras entidades. (Ké Huelga, 2020).

Completando el cuadro, las movilizaciones feministas, en especial las del 8M se caracterizan por ser multitudinarias. A la del 2020 asistieron cerca de 250 mil personas, según las organizadoras. Y lo más llamativo es que la mayoría de las asistentes eran jóvenes de entre 20 y 24 años de edad, constatando tanto la inclusión generacional, como el hecho de que se están manejando con plena conciencia de los hechos; pero a la vez más dispuestas a participar colectivamente en las protestas. En el caso de las así autodenominadas “morras”, para identificarse como radicales, asumen una identidad y nivel de politización diferentes a lo conocido, “con su ropa y capuchas negras, botas oscuras de uso rudo, mochila a la espalda” (Roldán, 2022: 242), que se desplazan con seguridad y de manera autónoma, atrevidas para realizar acciones de mayor destreza; aunque a la vez con madurez y pertinencia. Presentan comportamientos muy solidarios, casi gremiales, ‘preparadas’ para resistir los polvos químicos que invariablemente les avientan las policías. De ser necesario pueden ser agresivas, golpear puertas, ventanales, y demás, con destreza para realizar pintas en todo lugar, y plasmar los nombres de algunas mujeres asesinadas o desaparecidas, en abierto reto al orden público; ejerciendo su derecho a disentir, y a desobedecer. Así fue, la expresión más agresiva de la llamada cuarta ola feminista en México irrumpió con coraje y fuerza en la marcha del 8M, llevada al cabo principalmente por mujeres de entre 20 y 30 años de edad, sin duda el rango más vulnerable a la violencia de género. Se había gestado un año antes, justo el primer año de la presidencia de López Obrador, motivada por el incremento de feminicidios, junto con homicidios dolosos, desapariciones, violencia intrafamiliar,

agresiones y acosos sexuales, con la inmovilidad y complacencia del Estado por su responsabilidad en no atender ni proteger a las mujeres. Las morras se distinguen por aplicar lo que se conoce como *acciones directas*, que son acciones conflictivas, de carácter disruptivo, anti-institucionales, en ocasiones violentas, para mostrar abiertamente su inconformidad, incluso los rasgos emancipatorios del movimiento. Además de cierres de vialidades, *performances* o acciones simbólicas; ocupación de planteles educativos, así como destrozos o quema de oficinas públicas o de transporte público. No significa que la mayoría de las activistas sigan esas líneas de acción; pero ellas sí y por tanto lo consideran parte del mismo movimiento.

Se trata, por tanto, de una operación que apunta a la descolonización de la estética 'oficial' sobre las mujeres, que visibilice sus resistencias y sublevaciones, con el propósito de liberar la Aisthesis, lo que supone liberar esas formas de vigilancia incrustadas en el patrón colonial del poder. De ahí que con la estética de la contra-imagen se pretende una sacudida más profunda de los cimientos de la visualidad dominante hacia el feminismo; pero además acercando la contra-propuesta a la idea de una 'Estética relacional' de Nicolás Bourriaud, en el sentido de reconsiderar el complejo juego de los problemas de esta época, y aportar alternativas. Específicamente, cuando tenemos como referente del arte contemporáneo concebirlo como intersticio social, esto es, como punto para las relaciones sociales, posibilidad de intercambios inconmensurables; pero integrados a una dialéctica de las luchas sociales y políticas en la disputa por la orientación cultural de la sociedad: es la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. Un ámbito relacional dispuesto siempre a los encuentros; pero también a los desencuentros. Por ello es que una estética relacional incluye a las contra-imágenes, que en este caso incluyen experiencias y vivencias, como posibilidades otras de percepciones y emociones, momentos de subjetividad/colectividad ligados a ciertas experiencias particulares: acciones feministas mostrando en imágenes el gesto político, con el acento puesto en la disrupción, imponiéndose a la mirada y a la vez imponiendo una mirada.

## **2. Des-plegando una estética (feminista) de la contra-imagen**

Si estamos tratando con acciones feministas, esto es, acciones colectivas, conflictivas que avanzan a contra-corriente de la ideología y la matriz de dominación patriarcal (Hill Collins, 2000), y por tanto contra el poder y sus aparatos ideológico-políticos; pero si además sabemos que en esta etapa del capitalismo tardío y globalizado la economía se ha vuelto cultural y estetizada (Jameson, 2002) con los consabidos simulacros de comprensión del feminismo y los intentos de cooptarlo, subsumirlo e institucionalizarlo; y más aún cuando el interés radica en analizar desde la visualidad y los Estudios visuales que se producen en América Latina, es claro que no corresponde con el análisis crítico una concepción de la estética limitada a los componentes expresivo-formales de la obra, sin considerar la interacción de los diferentes códigos de significación y de producción artística. Y más aún en un momento tan adverso como el que vive México, donde la violencia se ha impuesto, con una desarticulación del cuerpo social y el quiebre del marco de referencias de identidad, la sobre-mercantilización del arte, y el desamparo de miles de iniciativas que configuran una situación límite, misma que imprime sus marcas de enunciación en cualquier obra o texto; marcas que la obra ocasionalmente oculta o exhibe, también disfraza, pero que siempre contiene en forma de claves socio-semióticas de su articulación a esta coyuntura histórica.

### **2.1 ‘Golpeando’ las conciencias y la visualidad**

Por lo anterior, en este apartado se tratará de argumentar, con palabras e imágenes, que se requiere un enfoque de la estética no ajeno a la política, y que se plantea como posibilidad que puede denominarse *estética de la contra-imagen*: imágenes que contrarían los discursos patriarcales y antifeministas, y la visualidad dominante, para hacer pensar, con potencial creativo y subversivo. Y que se basa en esa parte de lo sensible que ‘sólo cuenta’ en la medida que se opone a todo canon, norma, regla, prejuicio o imposición ideológica, que históricamente ha sometido los cuerpos de las mujeres, en un

esquema que des-conoce, a muchas de ellas; pero que ahora el feminismo pone en cuestión, justo a partir de las imágenes-acción que vienen a oponerles una barrera, a la vez que abrir una brecha para pensarse y decidir rebelarse y aportar otra forma de lucha, decididamente estética-política. Por ello, se nutre de lo que planteó Ranciere, para concebirlas como ámbito de reflexión, acerca de un tipo de conocimiento, vivenciado como experiencia estética, en términos de una relación con la cosa que, si bien no asume el esquema del conocimiento científico, sí puede generar una serie de juicios que no reflejan únicamente opiniones relativas a las afecciones (afectos) y pasiones individuales, sino una forma de experiencia común. Interesa aplicar en el análisis la forma en que el autor piensa la relación entre estética y política, para lo cual vuelve al punto de cómo aparece lo que es visible, así como la manera en que se contrapone con el supuesto de igualdad que desmerita una distribución de lo sensible, en donde las diferencias sociales son estructurales, por lo que no existe la misma experiencia de pertenencia social. Y si bien la estética sí considera las condiciones de posibilidad de la experiencia, éstas ya no pueden estar dispuestas en un sujeto trascendental definido por tener, en sí mismo, las intuiciones “puras”, o sea, sin efecto del exterior a él, y anterior a toda experiencia (Ranciere, 2014, 2011, 2005, 2002 ). Claro que el tiempo y el espacio condicionan nuestra vinculación con el afuera, y la intuición de nuestra experiencia interior, más no por tratarse de un *a priori trascendental*, sino por un *a priori histórico*. (Chávez, 2018). Este *a priori-histórico-político*, tiene que ver con Foucault, el filósofo y arqueólogo, quien argumenta y sostiene con su obra, que no existe otro “a priori” que no sea el histórico, que tanto las palabras como las cosas son determinadas debido a una articulación de saberes específicos, en todo caso, por la “invención” del “sujeto” u “hombre” concreto, que establece una episteme con base en la cual poder ordenar, clasificar, incluso mirar y enunciar, que posibilita pensar unas cosas; pero otras no. De hecho, la estética no es ya una categoría filosófica para pensar la relación con lo bello, más bien, hay una re-dirección a la estética trascendental de Kant; pero absolutamente revisada por Foucault, de tal manera que la forma del a priori histórico que determina aquello que ha de ser la experiencia, más aún, lo visible y lo invisible, lo posible de ser dicho y escuchado, lo que



sólo es ruido, o bien palabra, no es más que una repartición del tiempo y del espacio en tanto configuración y condición de posibilidad de la episteme (Foucault, 2010).

Desde otro lugar, se plantea ‘construir’ el objeto de estudio conjugando algunas teorizaciones sustanciales de Georges Didi-Huberman con la concepción de la imagen-acción de Walter Benjamin concebida como *el espacio del cuerpo y de la imagen*. (García, 2017; 2015)

## **2.2 De la imagen *No-toda* a la *contra-imagen***

Con Didi-Huberman se explora aquí la co-pertenencia entre política e imaginación, puesto que no hay política sin imaginación, tampoco imagen sin política. Se trata, en todo caso, de encontrar la política en las imágenes, que implica pensar unificadamente en tres registros: reflexionante, sensible e histórico. A condición de concebir, con él, que la cultura contemporánea ha abusado de etiquetarla como ‘de la imagen’, y entonces le exige a la imagen o bien demasiado o demasiado poco. Sugiere que le hemos perdido la pista a la imagen y su potencia. La imagen...”*no es ni todo (como teme secretamente Wajcman), ni nada (como afirma perentoriamente)*” (Didi-Huberman, 2004: 102). Afirma que la imagen no es ni íntegra ni nulidad, ya que ésta es la dislocación del dispositivo dualista todo/nada, y con ello la apertura a pensar lo singular que se elude a esa dicotomía (García, 2014). En breve, la imagen no es ni transparencia ni ceguera, es, con Lacan (siguiendo su lectura de este autor),

*No-toda* (Lacan,1992). Y esto queda a *la vista* en la siguiente imagen.



Protesta feminista, fotografía de Sonia Gerth, Mujeres protestando en la marcha feminista del 8M. Imagen visible en "Protesta feminista con amplia replicación en medios internacionales", de Sonia Gerth. <https://cimacnoticias.org.mx>. Archivo, 10 de marzo 2020

En ella aparecen exclusivamente mujeres jóvenes, marchando el 8 de marzo del 2020, protestando por tercer año consecutivo, y cada vez con mayor fuerza; al centro alguien que levanta los puños, se subleva, entre gritos y consignas contra la violencia machista y la complicidad de muchos gobiernos. Se capta el gesto, la gesta, los mensajes de hartazgo y rabia. Vemos la decisión de manifestarse, tomar los espacios públicos, ser agentes de un discurso discordante que muestra rostros de mujer mexicana que no ha de callar su voz y elevará su reclamo desde la identidad de género, anclada en la performatividad. Se observa como una ola, moviéndose en unidad, acallando el silencio y mostrando su decisión de impulsar acciones colectivas. Sin embargo, la imagen, *No-toda*, puede dar a ver lo que han tenido que debatir, acordar, incluso negociar y, sobre todo, realizar una serie de acciones

para llegar al momento de la movilización, de la exposición de los cuerpos y las voluntades, conformando un cuadro diferente, combativo, en pleno movimiento y al ritmo de los pasos que van haciendo camino, desde la convicción de hacer de ese día una fecha de protesta, denuncia y clamor para que la gente observe y sienta la fuerza de la unión que se congrega como resistencia; pero además como ruptura, quiebre desde el senti-pensar de quienes no sólo han perdido el miedo, sino que se desplazan en rebeldía y solidaridad con tantas víctimas por todo el país. ¡EL FEMINISMO SOMOS TODAS! Coreaban sin cesar.

Asimismo, Didi-Huberman insiste en que la más sencilla imagen nunca es simple ni sabia, como se llega a decir, puesto que en tanto aparece no permite su captación inmediata que se agotaría en lo que se ve, y menos en lo que se dice que se ve, entonces, sería preferible no pensar radicalmente la imagen excepto más allá de la oposición insuficiente de lo visible y lo legible (Didi-Huberman, 2014). Y de ahí seguimos des-cubriendo ahora las imágenes del arte, que para el autor, por más elementales que sean ...”*saben representar la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud ...*” (Didi-Huberman, 2014: 63)

Es posible captar esa dialéctica, ahora en una imagen artística que porta una latencia y una energética, una ‘presentabilidad’ o una ‘figurabilidad’, la cual, como destello o relámpago, muestra que en esa imagen hay una dialéctica detenida. Entre el pasado y el presente, entre el monumento histórico, que sostiene más una ideología que un arte, y la alteración producto de la acción política, subversiva. Y surge esa contraposición que supera la contemplación para no encontrar un sentido, algo directamente leíble ¿cómo pensar esta imagen?



Interviniendo el Ángel, cuadro de Elisa Fabiola Aguirre, mostrando cómo la artista plasmó esa visualidad, tras la manifestación feminista del 8M 2019.

Esta segunda Contra-imagen muestra una acción hasta entonces poco conocida, realizada por mujeres en movilización en México, y que impactó tanto a la sociedad como al Estado y a los medios de comunicación. Se trató de una verdadera acción contenciosa, incluso radical, puesto que las activistas irrumpieron en uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad de México y de todo el país, el *Ángel de la Independencia*, todo un símbolo que convoca al culto y ‘respeto’ al sitio. Ante el monumento, las participantes no dudaron en tachar los emblemas, las estatuas y las representaciones, idealmente para la posteridad, manchando esa ‘pureza’ estética-histórica-ética con los colores de la sangre de las asesinadas; des-visibilizando las escenas petrificadas de la gesta independista, para decir YA BASTA, para escupir la rabia por tanta violencia y muerte feminicida. Insólita imagen, demasiadas injusticias, faltan voces de protesta, incluso de solidaridad. Las activistas cargan contra la historia oficial, ya no aceptan mitos, incluso golpean...hasta las conciencias. Alguien ha sufrido en carne propia, en su ser mismo toda la violencia de un sistema patriarcal-machista envilecido, que no protege a las mujeres ni a las niñas; sin embargo, la sublevación y las escenas rebeldes no

dejaron de ser, para algunas, desconcertantes, es decir, mirar en la pantalla las acciones muy emocionales de jóvenes sobreponiendo sus demandas, exigencias, reclamos, gritos estridentes, tal vez no sea tan digerible para cierta parte de la población mexicana.

Como *Contra-imagen*, hace cortocircuito, marca una ruptura, discontinúa una línea, señala un rompimiento: eso es muy significativo. Transgredir el orden del 'discurso oficial', y más aún de la memoria de la historia 'patria' con unas pintas directas, sin medida, cuestionadoras de la matriz patriarcal, dejan una huella en la conciencia y la politización de la población; aunque de momento puedan resultar atrevidas, incluso muy violentas; como si desde un lugar (de las mujeres) concebido como de cierto comportamiento 'aceptable', correcto, es decir, no disruptivo, surgieran unas mujeres con actitudes radicales, rompiendo, alterando, rasgando una historia prístina, que nadie se atrevía manchar.

Ahora podemos ligar a Walter Benjamín, y seguir su planteamiento - previo a la caracterización de la *imagen dialéctica*- donde la imagen, a nivel epistemológico, viene a cuestionar el predominio del sentido, incluso del Yo del sujeto<sup>3</sup> (Benjamín, 2010), ya que ella es prueba de la experiencia de un ámbito intersticial, situado entre el sueño y la vigilia, y que pone en tela de juicio la soberanía de la conciencia y su mundo de 'realidad' objetiva. La imagen y el lenguaje son los 'operadores' de una neutralización del semblante intencional del conocimiento, a la vez que apertura a un más allá del sentido y de la razón discursiva (Benjamín, 1990).

Pero la imagen también contiene una máxima concentración de tensiones, derivada del choque de fuerzas opuestas, una colisión o dislocación producida por la radicalización de las diferencias. Como segundo sesgo, marca el paso del nivel epistémico al directamente político. Esta contraposición puede verse en la Imagen 3, donde esta antinomia, que en las acciones y la imagen no tiene forma de resolución, contrasta la oposición entre una violencia 'legítima', la del estado, y una violencia 'ilegítima' de las manifestantes que se posicionan frente a las 'fuerzas del orden'. Asimismo,

---

<sup>3</sup> Como lo habrían hecho los surrealistas, en la lectura que hace Benjamín de ellos.

aparece un cierto ‘nacimiento’ de esas imágenes, con determinados ritmos y conflictos: se representa en la imagen 3.



Golpeando las conciencias, acuarela de Elisa Fabiola Aguirre, versión de la imagen aparecida con el artículo “Marcha feminista”, de Fernando Camacho, editada en la revista Proceso, con Id 440272.

Los hechos se dieron el lunes ... durante la marcha feminista en el centro de la Ciudad de México, cuando elementos femeninos de la Secretaría de Seguridad Ciudadana de la capital realizaron acordonamientos y encapsularon a las manifestantes en la esquina de las avenidas Juárez y Balderas, donde las contuvieron por más de dos horas. Se dieron enfrentamientos con los elementos policíacos, hubo gas lacrimógeno, bombas molotov y petardos, ya que varias jóvenes respondieron a la agresión.

En la imagen, el ritmo de los cuerpos que se lanzan para asestar los ‘golpes’ de las activistas, y el de los cuerpos en guardia, preparándose para el ataque y repliegue. Los conflictos entre las fuerzas policiales y las energías de mujeres jóvenes que han perdido el miedo a la confrontación, por tanto están en posibilidad de ‘arriesgar’ los cuerpos y lanzarse a las acciones radicales, que generan imágenes en crisis, ¡una imagen que critica la imagen! por ello



una imagen que cuestiona nuestras maneras de verla, justo en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Puede haber rabia, sea por pérdida, o frustración contra el sistema patriarcal; pero lo que permite ver esta imagen es que hay una potencia crítica, que tal vez no pueda separar la apariencia de lo esencial, al menos aporta para que no se confundan. Nos pone frente a la imagen como ante una doble distancia, de todas las eclosiones y todas las destrucciones: es una *contra-imagen*, con su estética disruptiva.



Lucha y memoria feminista, composición de fotografía de la Antimonumenta, obtenida de portal de Google, con permiso para creativos comunes, y fotografía de activista trabajada desde Photoshop.

Como también vemos en la Imagen 4: aquí hay una composición con tres figuras. Al frente, la feminista, ataviada para el 'combate', con el puño izquierdo en alto, su pasamontañas (zapatista?) y el grito de enojo que la trasciende, justo haciendo par con la famosa *Antimonumenta*, pieza producida por otras mujeres activistas en 2012, y defendida hasta su asentamiento en firme en el corazón de la capital de México, no sin el desagrado de las autoridades; pero sembrada a pulso para encontrar un lugar de memoria; más



no de conformidad, sino de encuentro aún en la ausencia. Creada como ofrenda; pero además barricada, contra los enemigos de las mujeres y sus causas, de sus derechos, ahora es un verdadero símbolo de la lucha feminista: para recordar, denunciar, convocar, incluso gritar el dolor y el coraje por la violencia y sus estragos. Muy importantes, los famosos 'tendederos' con fotografías, mensajes, denuncias y otros textos y consignas, alusivas a la violencia contra las mujeres, marcadamente contra los feminicidios y desapariciones. Al fondo, impávido, testigo de expresiones artísticas a nivel nacional, como fondo sensible, estético e histórico, parece 'centrar' con su silueta un arte político otro, el relacional, consecuencia de luchas y confrontaciones que tienen por principal interlocutor al Estado mexicano y la mayoría de gobiernos estatales. Que convive con las personas, y contiene relativamente tantas ansiedades; pero que marca claramente una subversión, una negación y un motivo de lucha.

La violencia contra las mujeres, y otras disidencias en México, ha llegado a tal punto que se ha convertido en un verdadero SÍNTOMA, punto de excepción que funciona como la negación interna del sistema y el orden social del que las mujeres forman parte sobresaliente. Es un flagelo social, una aberración de la igualdad, una sinrazón de lo que se ostenta como racional. Si ya se nos presentaba como una terrible falla, en apariencia incomprendida, defecto o consecuencia del crimen organizado, ahora las feministas lo exponen ante el público, buscando re-escribir la historia, dando retroactivamente a los elementos su peso simbólico, incluyéndolas en un nuevo tejido: el de la sociedad que debe convivir con SUS MUERTAS, otorgándoles también un lugar importante, incluyéndolas en nuevos tejidos, sólo esta labor puede 'decidir' retrospectivamente lo que habrán sido. ¿Apenas vamos comprendiendo el sentido del feminicidio? Aunque no deja de ser una mancha, se presenta como un hecho paradójico que no cesa en México desde hace tres décadas, es claro que desgarrar el sentido de la humanidad y el respeto a la mujer. Por eso es que como síntoma, no lo podemos simbolizar por más que lo intentemos, ya que se trata de lo traumático que siempre yerra; pero que pese a ello, siempre regresa, justo porque es del orden de lo real, de lo imposible de simbolizar; y aunque se

intente neutralizarlo, integrarlo al orden cotidiano, no es posible. De ahí que el duelo, ese intento forzado por aceptar la pérdida, sólo deje una persistencia, la que pone distancia desde la fotografía, ya que tampoco es domesticable, ni se puede disolver por medio de explicaciones, de buscar poner en palabras su significado.



Apropiándose de sus Derechos, fotografía tomada del artículo “Feministas mantienen toma de las instalaciones de la CNDH en CDMX”, de Melina Ochoa, y de la fotografía del 5 de septiembre de 2020: 11:28, fuente: <https://www.unotv.com/estados/ciudad-de-mexico/cdmx-feministas-mantienen-toma-de-la-CNDH.htm>

A partir del 3 de septiembre del 2020, colectivos de feministas que confluyeron con madres de jóvenes desaparecidas, molestas por el mal trato del personal de la institución, tomaron conjuntamente las instalaciones de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, en el centro de la Ciudad de México, a fin de exhibir las graves carencias en el apoyo a víctimas. La situación no era para menos: lo común es que no acompañen a las familiares de víctimas de violencia contra mujeres; que no se encausen las indagatorias por asesinato o desaparición con perspectiva de género; que no se activen las alertas de género ante tantos crímenes; pero que con dificultades se les

catalogue como feminicidios, con las incidiosas consecuencias de la burocratización y falta de sensibilidad para con sus deudos.

Como se registra en la Imagen 5, a través de sus acciones, las feministas señalan una gran fisura, una asimetría, un enorme desequilibrio que desmiente el universalismo de los 'derechos humanos'. Es una especie que subvierte su propio género. Esas imágenes-acción no sólo acompañan a las muertas, sino que marcan un punto de ruptura heterogéneo a un campo ideológico determinado, y al mismo tiempo convocan a que ese campo logre su clausura, su forma acabada. ¡Libertad, Igualdad! Resultan 'falsos' en tanto hay miles de casos que no pueden incluirse, ciertamente son miles, con ello se rompe la unidad, se deja al descubierto su falsedad: se trata de un universal ideológico, que únicamente puede combatirse con acciones radicales. Incluso con rebeldía social. Los rostros que se rebelan desprenden imágenes que no se detienen, continúan su viaje, sólo nos dejan un guiño que la presencia eleva por la energía de los cuerpos, haciendo cuerpo para dar lugar y perspectiva Otra, para quienes no tuvieron la opción de decidir sobre sus vidas y sus sueños, para aquellas que únicamente pueden ser recordadas en la ausencia. Esta imagen muestra un conjunto de rostros decididos, también en parte encubiertos: se han 'apropiado' de un sitio oficial, nada menos que la sede de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, en el mismo Centro Histórico de la Ciudad de México. Y agrego que, como consecuencia, las activistas lograron la firma de un Pliego Petitorio, con más de 30 puntos, en el que su titular se comprometió a emitir un conjunto de recomendaciones sustanciales a todas las instancias del Gobierno Federal y poderes constituidos, así como a los estatales y Fiscalías general y estatales. Se trata de un importante documento que exige el reconocimiento abierto y público de la gravedad de la violencia contra las mujeres en México; pero, además, incluir a las Niñas, Niños y Adolescentes (NNA) en la protección a todos sus derechos humanos, que el Estado tiene que garantizar. Así como una serie de cambios en los procedimientos, protocolos, actuaciones e incluso capacitación en materia de equidad de género, a fin de que la Comisión Nacional coadyuve efectivamente en pro de la erradicación de todas las formas de violencia contra las mujeres;

pero asimismo de las NNA, lo que implica un verdadero impulso en la defensa de sus derechos y a la vez rechazo al sistema patriarcal y machista.

### **Pre-conclusiones**

- Para el 2020, la ola del nuevo feminismo en México está mostrando parte de los cambios significativos que presenta la protesta social, destacando una organización que se va afianzando, con base en colectivas, con acciones de mayor impacto y contenido conflictivo; a la vez que se consolidan las tareas de movilización y desafío al poder político;
- Las acciones contenciosas del feminismo en México han logrado avanzar en la unificación de diversas luchas que transitaban aisladas, en alianzas solidarias y manifestaciones políticas de exigencia y denuncia ante el Estado, a la vez que llaman la atención de la sociedad, a fin de que ésta no sea indiferente frente a tanta violencia contra las mujeres;
- Por las formas y contenidos de imágenes emanadas de las mismas acciones colectivas de mujeres en lucha, es pertinente hablar de una *estética de la contra-imagen*, en referencia de aquellas imágenes que ‘golpean’ las conciencias, exponiendo otra lógica de lo que miramos, no complaciente o de conformidad, sino de discrepancia, desacuerdo, transgresión de la mirada que ahora puede interrogarnos, incluso mirarnos desde la descompostura que expresan las acciones;
- En prospectiva, se advierte que el feminismo como ‘ideología’ y ‘contra-cultura’, sigue ganando terreno en el país, como sucede a escala mundial; y las movilizaciones no dejan de clamar por la comprensión y a la acción consecuente; pero la matriz patriarcal e incluso la incompreensión de distintos sectores sociales no coadyuva a la legitimación del movimiento feminista, que al parecer no ha logrado transmitir más amplia y claramente sus demandas, estrategias y tácticas de lucha;
- Si bien el feminismo activo en México se encuentra conformando un movimiento social cohesionado y con mayor capacidad de convocatoria

para las acciones contestatarias, sí está sentando las bases para que el proceso de maduración y radicalización generen cada vez más y mejores oportunidades políticas de protesta y reivindicaciones; pero a la vez, otras alianzas menos cerradas y más orientadas no solo a fortalecer el feminismo, sino para apoyar otras luchas sociales con las que puede avanzar;

- Puede afirmarse que si bien es muy importante lo que ha logrado el feminismo en México, aún falta mucho trabajo político y de organización, con las particularidades que decidan impulsar, en la perspectiva de que pueda mantener una consistencia y ritmo importantes, no únicamente en las manifestaciones de fechas ya establecidas, ampliando y recreando los repertorios de las acciones colectivas hacia un futuro complicado.

## Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Madrid, 2009.

Beltran, Daphne. “2018, un año marcado por las resistencias feministas y de mujeres”, en *Luchadoras*, 2019. <https://luchadoras.mx>. Consultado: 17/12/2020.

Benjamín, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929), en *Obras completas*, libro II, vol.1, Abada, Madrid, 2010, pp. 297-310.

Benjamín, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus: España, 1990.

Cano, Gabriela. “El feminismo y sus olas”, en *Letras libres. Entrar a la historia*, año XX, número 239, noviembre, 2018, pp. 17-21.

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

Comunicación e Información de la Mujer (CIMAC), 2017, *cimacnoticias*, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017. <https://cimac.org.mx>. Consultado: 15 de mayo a 22 de junio 2020.

Comunicación e Información de la Mujer (CIMAC), 2020, *cimacnoticias*, 2020. <https://cimac.org.mx>. Consultado: 18 de enero a 20 de abril 2021.

Cohen, J., 1985, Strategy or identity: New Theoretical paradigms and contemporary social movements, *Social Research*, 52, 663-716.

Chavez, Helena, *Insistir en la política, Ranciere y la revuelta de la estética*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas: México, 2018.

Dalton, R. J. *El reto de los nuevos movimientos sociales*. Ed. Alfonso el Magnanim: Valencia, 1990.

Didi-Huberman, Georges. “La dialéctica de lo visual”, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial: Buenos Aires, 2014, pp.49-76.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*, Paidós Ibérica: Barcelona, 2014.

Galvan, Melisa. “2019, el año en que la ‘ola feminista’ sacudió a México. En <https://www.politica.expansion.mx/28/2019-el-ano-en-que-la-ola-feminista-sacudio-a-mexico>. 2019. Consultado: 27/09/2020.

García, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política de las imágenes”, en *Aisthesis*, no.61, 2017, pp. 1-23. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.6>.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI: México, 2010.

García, Luis Ignacio. “Una política de las imágenes: Walter Benjamín, organizador del pesimismo”, en *Escritura e Imagen*, Vol.11, 2015, pp.111-133.

Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Unwin Hyman: Biston, 2000.

Javaloy y Esteve Espelt. “La revolución del siglo: El movimiento feminista”, en *Comportamiento colectivo y movimientos sociales. Un enfoque psicosocial*, Prentice Hall: Madrid, 2001, pp. 345-376.

Johnston, H., Laraña, E. y Gusfield, J.L. “Identidades, ideología y vida cotidiana en los nuevos movimientos sociales”, en Laraña y Gusfield (eds.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, CIS: Madrid, 1994, pp.

Ké Huelga. Pliego Petitorio del Frente Nacional Ni Una Menos México, 2020,

Archivo:Users/josearanda/Desktop/

Pliego%20petitorio%20del%20Frente%20Nacional%20ni%20una%20menos %20México%20-%20Ké%20Huelga%20Radio.html.

- Klandermans, B. “New Social Movements and Resource Mobilization: The European & American approach”, *Journal of Mass Emergencies and Disasters*, 4, 1998,13-37.
- Lacan, Jacques. *El Seminario, Libro 20, Aún (1972-1973)*, Paidós: Buenos Aires, 1992.
- Offe, Claude. *Los nuevos movimientos sociales. Un reto al orden político*, Ed. Alfonso el Magnanim, Valencia, 1992.
- Pérez, Maria Elena. *¿Cómo combatir al patriarcado?*. Documento interno, s/ fuente, 2019.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible, estética y política*. Prometeo: Buenos Aires, 2014.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Capital Intelectual: Buenos Aires, 2011.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Del estante editorial: Buenos Aires, 2005.
- Rancière, Jacques. “La revolución estética y sus resultados”. *New Left Review*, núm. 14, 2002
- Roldán, Nayeli. *Mexicanas en pie de lucha. Reportajes sobre el Estado Machista y las violencias*. Grijalbo, México, 2022.
- Touraine, Alain. *La producción de la sociedad*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales-Instituto Francés de A.L.: México, 1995.
- Touraine, Alain. *Introducción a la Sociología*. Ariel: Barcelona, 1978.
- Vivas, María Luisa, 2020, “El asesinato de mujeres, La otra pandemia en México”, en *Proceso*, Edición Especial, La revolución de las mujeres, Marzo, Comunicación e Información, S.A. de C.V: México, 2020, pp. 9-12.



***Entre combativa y doliente: construcción y representación visual de los cuerpos activistas del movimiento de mujeres en el Uruguay (2005-2015)***

---

mgiaimo@ucu.edu.uy

**por Mariangela Giaimo**

Profesora de Alta Dedicación, Dpto de Humanidades y Comunicación, Facultad de Derecho y Ciencias Humanas, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo (Uruguay)

**Resumen**

El presente trabajo aborda la visualidad, en el fotoperiodismo, de los cuerpos de las activistas del movimiento de mujeres a favor de los derechos de género durante los dos primeros gobiernos de izquierda de Uruguay (2005-2015). Desde los estudios visuales y de comunicación, y con una metodología propia de análisis visual, se identifican figuras visuales que construyen imaginarios de la protesta social. La indignación y el luto son fundamentalmente los significados que circulan en las imágenes, aunque aparecen algunos casos que problematizan la identidad de género, la cultura popular y el desnudo.

**Palabras clave:** imágenes, género, medios de comunicación, activismo

*Between combative and suffering: construction and visual representation  
Photojournalistic images of the activists of the women's movement in Uruguay  
(2005-2015)*

**Abstract**

This work addressed the visibility of the bodies of the activists of the women's movement in favor of gender rights in photojournalism during the first two leftist governments in Uruguay (2005-2015). From visual and communication studies, and with its own methodology of visual analysis, visual figures were identified that construct imaginaries of social protest. Indignation and mourning are fundamentally the meanings that circulate in the images, although some cases appear that problematize gender identity, popular culture and the nude.

**Keywords:** images, gender, media, activism

## 1. Introducción

Este estudio analiza la representación visual de la corporalidad de las activistas en las imágenes fotoperiodísticas durante las acciones de reivindicación del movimiento de mujeres en la coyuntura política y social en momentos en que el Estado uruguayo retoma y negocia los pedidos de los colectivos del movimiento de mujeres en ampliación de la ciudadanía (Villegas Plá, 2016).

El recorte temporal corresponde entonces al periodo de los dos primeros gobiernos de izquierda en Uruguay (2005-2015), durante los cuales se implanta una política nacional de igualdad de género. Con el primer gobierno de izquierda, se implementó la primera agenda de igualdad de género en materia de políticas públicas. Esta se vio acompañada de la creación de un Ministerio de Desarrollo Social (Mides) y se refundó el Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres). Estas políticas en torno a eliminar la desigualdad de género comienzan en la década de 1990, con el gobierno de izquierda en la Intendencia de Montevideo, que fue un “laboratorio” de lo que podrían llegar a ser las políticas de igualdad y los derechos en un futuro gobierno nacional del Frente Amplio (Rodríguez Gustá, 2012: 2).

De esta manera, este artículo retoma la representación visual de la protesta antes de 2017, año en que en Uruguay las movilizaciones del movimiento de mujeres, en especial las marchas por el Día de la Mujer del 8 de marzo, empiezan a ser multitudinarias. La conexión entre países, la instalación de temas en la agenda mediática, el surgimiento de nuevos grupos de feminismos jóvenes en el país, la utilización de medios de comunicación virtuales para instalar la temática del feminismo -el movimiento [#Niunamenos](#), el movimiento *metoo* en torno al caso de Harvey Weinstein, o hasta la apropiación del feminismo, quizás desde una actitud de moda- fueron un empuje para que las marchas en Uruguay aglutinaran a más personas, incluyendo algunos hombres y niños que no se consideran feministas.

En el contexto latinoamericano y uruguayo, durante los años posteriores al 2000, las movilizaciones LGTBTI fueron multitudinarias, aunque marcadas por una serie de tensiones institucionales y sociales. Algunos de sus ejes de

lucha fueron la asimilación homonormativa, el reconocimiento de los derechos por parte del Estado, y la posible pérdida de la autonomía del movimiento de la diversidad (Gómez y Gutiérrez, 2021: 26). En tanto, en el marco del movimiento feminista (y de mujeres) en Uruguay, el lesbianismo o las prácticas no heteronormativas -identidades y orientaciones de género diversas- estuvieron excluidas del foco de atención de las organizaciones sociales ya que la sexualidad era un tema entendido como europeizante y reformista (Sempol, 2013).

En este estudio, se busca comprender la representación visual de la acción política del movimiento de mujeres; es decir, analizar las imágenes y la visualidad que conforman, entendiéndola como una visión socializada, como una relación conciliada entre el sujeto y lo real mediado por discursos e intereses (Walker y Chaplin, 2002: 39). Así, se indaga acerca de las posibilidades de imaginar cómo es el “cuerpo” que se desprende de la concepción de las mujeres activistas que conforman y nutren tanto la imaginación (Didi-Huberman, 2007) como los imaginarios sociales (Abril, 1997). Estos cuerpos no son puramente emancipatorios o disciplinadores, sino que se conforman como un espacio de disputas y negociaciones simbólicas (Appadurai, 2001).

Nos focalizamos en la representación de la corporalidad, como una manera de revisar las militancias de reivindicación de derechos de un movimiento que ha tenido, además, al cuerpo, como eje central; ya sea entendiéndolo como sujeto de derecho en relación con los derechos sexuales y reproductivos (Sabsay, 2011), civiles, de representación política, laborales, entre otros. También se enfoca la deconstrucción de las identidades de género y de la orientación sexual, así como el cuestionamiento del mandato de la heterosexualidad obligatoria, en especial con el llamado feminismo de la

tercera ola<sup>4</sup>. En relación con el género y la orientación sexual, las entendemos como categorías que desafían a la heteronormatividad como un régimen social y político donde el sexo anatómico, el deseo heterosexual y una identidad de género se construyen como una consecuencia natural (Butler, 1993).

Es así como el activismo realiza un despliegue de acciones de reivindicación difundidas por los medios de comunicación y cuyas imágenes se presentan como cristalizadoras de sentidos sociales sobre la activista social. De esta manera, nos preguntamos: ¿Cómo son los cuerpos representados visualmente desde su apariencia corporal? ¿Qué posibles sentidos sobre el cuerpo activista surgen con la producción visual periodística que conforma la visualidad de una sociedad?

Para responder estas preguntas, en primer lugar, se generó un corpus de imágenes de artículos periodísticos -un repertorio visual- del período de estudio entre 2005-2015. Luego, se establecieron ciertas categorías para la clasificación de las imágenes y, finalmente, se seleccionó un grupo que condensa las principales representaciones de las figuras de las luchadoras y algunas excepciones que se analizan de manera particular.

---

<sup>4</sup> En el feminismo se habla de diversas olas para categorizarlo. El de la llamada “primera ola” es aquel que se corresponde a la lucha de las sufragistas y los derechos de las mujeres en el siglo XIX. El de la “segunda ola” es aquel que surge a mitad del siglo XX reclamando la igualdad de la mujer en más derechos, en especial en aquellos vinculados a lo personal como político. En ese período es cuando se logra los derechos sexuales y reproductivos, así como se evidencia la violencia de género. A su vez, “la tercera ola” es aquella que surge en Estados Unidos en la década de los noventa como respuesta a la esencialización, la naturalización y la homologación de experiencias “femeninas”, lo que incluye entonces el énfasis a la diversidad y las distinciones de clase, etnia, orientación sexual, entre otras categorías (Biswas, 2004).

## **2. Marco Teórico**

### **2.1 Abordaje de la imagen y el cuerpo**

Si bien en Uruguay existen investigaciones desde las Ciencias Sociales sobre el cuerpo, éstas no se han desarrollado desde la corporalidad y su representación en los medios de comunicación. Cabe destacar entonces que, como antecedente de este trabajo, retomamos el análisis y la investigación sobre género -que también incluye “raza” y clase- en diversas imágenes de circulación pública en Argentina, en las cuales se analiza el activismo de mujeres en ese país (Caggiano, 2012).

Para nuestra investigación, elegimos un marco de estudio multidisciplinario, proveniente de estudios visuales y la comunicación para abordar la visualidad. En este caso, tomamos la imagen mediática como unidad de análisis, ya que opera desde procesos de semantización/ contextualización que los medios de comunicación hacen de acontecimientos sociales (Verón, 1985), en este caso, de las protestas sociales. En particular, nos centramos en la imagen fotográfica porque tradicionalmente cumple una función de testimonio de momentos del acontecer (Shaeffer, 1990) como huella de lo real, y como garantía de verdad (Sánchez, 1997). Esta conceptualización entra en crisis cuando introducimos la perspectiva de la mediación, o negociación compleja, que desestructura la idea de comunicación directa, inmediata y cercana (Martín Barbero, 2008: 25) de las imágenes. Es decir, éstas son un proceso de prácticas -de lo que se muestra, lo que se representa, y la mirada- que implica siempre una transformación de lo real. Además, las imágenes -en los medios en particular- forman parte de una trama de relaciones con elementos gráficos o textuales con los que se encuentra en disputa de sentido (Triquell, 2015: 126). Entonces, en particular para este análisis, la entendemos como un signo verbovisual -que incluye la escritura- y que, junto con los títulos, colgados, subtítulos y pie de fotos, conforma un conjunto mínimo de conocimiento informativo para el espectador (Vilches, 1987: 77).

En relación al vínculo del cuerpo con la imagen, la fotografía -además de tener una conexión fuerte con la construcción de lo real- también se

relaciona, desde sus inicios, con maneras de controlar, normalizar y erotizar los cuerpos. Desde el origen del ser humano, éste elaboró imágenes sobre sí mismo, y la historia de la representación humana ha sido también la historia de la representación del cuerpo (Belting, 2007: 111), de mostrarlo y de verlo. Durante el siglo XX, se ha realizado principalmente a través del arte y de la fotografía, el medio de comunicación visual primordial. En la representación, entonces, se encuentra el triángulo persona-cuerpo-imagen, que implica posiciones y relaciones de poder (Belting, 2007: 112).

En las imágenes sobre las actividades del movimiento de mujeres, y para contestar nuestras preguntas, nos centramos justamente en la representación de la acción del cuerpo -los gestos que realiza- como parte del despliegue de reivindicación y protesta, así como en la apariencia personal. En particular, es la apariencia lo que tiende a dividir los cuerpos en diversas categorías tales como la clase social, o roles sociales, así como en los marcos de femenino y masculino con una lógica binaria y desde la matriz heterosexual. En el presente estudio, nos referimos, en especial, a las formas de vestir y la superficie del cuerpo que es visible para los demás, tal como el maquillaje, el peinado, y las alteraciones en las superficies de la piel como los tatuajes, *piercings* u otras (Giddens, 1991: 128) de los cuerpos de los activistas. Además, las propias imágenes se presentan como un dispositivo que incluye la interacción compleja de actores y prácticas en la formación de identidades y género (De Lauretis, 1989; Foucault, 1990; Colaizzi, 2001).

## **2.2 Breve introducción al movimiento de mujeres en Uruguay**

En Uruguay, ya a principios del siglo XX, obreras y sufragistas fueron dos corrientes que pusieron en escena la cuestión del voto y “el salario igual para igual trabajo” (Sapriza, 2011). En 1913, se obtuvo el derecho al divorcio por sola voluntad de la mujer; y en 1938, las mujeres votaron por primera vez en Uruguay. Las mujeres fueron ampliando su ciudadanía y, tras la salida de la última dictadura cívico-militar (1973-1985), el movimiento feminista se nutrió de mujeres de diversos sectores políticos y varias generaciones, en especial, de mujeres que venían de la izquierda política.

En esa época, los temas de agenda del movimiento fueron: la defensa de los derechos humanos -con énfasis en la denuncia de lo que se denominaba violencia doméstica-, la promoción de los derechos sexuales, y la representación política y sindical (Sapriza, 2018). También se empezó a discutir acerca del espacio doméstico, la familia, la pareja, la reproducción y la sexualidad, sin reflexionar en profundidad sobre la diversidad sexual (De Giorgi, 2015: 33). El feminismo de segunda ola uruguayo denunció el carácter patriarcal del Estado y pidió reivindicación en ámbitos de participación política de las mujeres, depositando en la política grandes expectativas de cambio, con un importante esfuerzo por articular los temas de género con una izquierda centrada únicamente en la desigualdad de clase (De Giorgi, 2017). En este sentido, se utilizó el razonamiento lógico, es decir, relacionar la violencia de género con la violación de derechos humanos, operación que han reiterado varios movimientos feministas en su afán por ampliar el reconocimiento de los derechos de las mujeres como derechos humanos (Jelin, 2009). Desde entonces, y hasta el presente, los reclamos hacen foco en los derechos sexuales y reproductivos, la representación política, los derechos laborales y la lucha contra la violencia de género.

Algunos de los colectivos más importantes del movimiento feminista son: Cotidiano Mujer; Mujer y Salud (MYSU); Misangas; Minervas; EFD; Mujeres en el Horno; Intersocial Feminista -que reúne a una veintena de colectivos-; la Coordinadora de Feminismos, entre otros. En 2014, surge la Coordinadora, que se vincula con las nuevas expresiones de despliegue en el espacio público del feminismo (Cucchi, 2020: 19) así como con colectivos que comenzaron a afianzar prácticas artivistas de otros colectivos, tales como “La caída de las campanas” -una propuesta de arte sonoro, performance, y site-specific- y “Diez de cada Diez” integrado por actrices y performers, dirigidas por Valeria Píriz.<sup>5</sup>

Los colectivos son muy distintos entre sí, tanto en sus reivindicaciones como en sus prácticas y sus pertenencias institucionales, por lo que resulta difícil referirse al movimiento feminista uruguayo como una entidad

---

<sup>5</sup> En Uruguay, actualmente, se desarrollan prácticas de artivismo feminista. Para desarrollar, se recomienda: Vidal, Yanina. *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 9M*. Estuario: Montevideo, 2020.

homogénea. En este trabajo, nos referimos al colectivo en singular, para diferenciarlo de otras organizaciones de mujeres que no son feministas pero que comparten reclamos del movimiento. Tal es el caso de la organización Mujeres de Negro, un grupo de víctimas de violencia de género que cada 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, moviliza mujeres en las calles. Por esta razón, nos referimos al movimiento de mujeres en un sentido amplio, que, además de incluir al colectivo feminista, abarca los de mujeres con reclamos del feminismo aunque no se auto adscriban como tales.

### **3. Diseño Metodológico**

El diseño metodológico tuvo dos instancias: durante la primera, se llevó a cabo el relevamiento<sup>6</sup> de las imágenes para la construcción de un corpus de 462 fotografías. Dentro del corte temporal, definimos recolectar imágenes en torno a algunos momentos coyunturales: las fechas de aprobación de leyes en pro de los derechos sexuales y reproductivos<sup>7</sup>; las fechas institucionalizadas nacional o internacionalmente de la agenda de los derechos sexuales, y finalmente, las fechas de agenda noticiosa mediática por actividades del movimiento o por acontecimientos puntuales. Se entiende por institucionalización, la apropiación de acciones, temáticas o propuestas del movimiento social nacional, o de agentes internacionales, por parte del gobierno nacional o departamental. En este sentido, el primer momento posee también procesos de institucionalización en la medida que las leyes son el resultado de negociaciones por parte del movimiento social para que actores institucionales realicen cambios en sus marcos de interpretación, así como en las normas que rigen las conductas de las personas.

Las imágenes fueron seleccionadas desde diversos medios de comunicación (papel y *on-line*) pertenecientes a diferentes líneas editoriales.

---

<sup>6</sup> Parte del trabajo de campo se realizó dentro del Proyecto de Investigación llamado “Representación, corporalidad y género en el Uruguay” del Departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica de Uruguay.

<sup>7</sup> En este trabajo, no se incluyó la Ley N° 18.476, llamada “Ley de cuotas” (2009) ya que se trata de una ley que promueve los derechos políticos.



En lo que respecta a medios digitales, se seleccionaron *El País.com* y *Montevideo Portal*; entre los medios de prensa escrita en papel, *La Diaria*, *La República*, y el suplemento *La República de las Mujeres* (suplemento feminista del mismo medio). *El País.com* es la versión digital del diario más antiguo y conservador de Uruguay, en tanto *Montevideo Portal* es un portal web entre los más visitados del país. A su vez, *La República* y *La Diaria* se adscriben como medios de izquierda: el primero se considera oficialista, mientras que el segundo es una propuesta que no se identifica con el gobierno. Por otra parte, *La República de las Mujeres* es el único suplemento feminista de difusión pública del país que se adosa una vez por mes a *La República*.

En cuanto a la recolección de las notas periodísticas, se tomaron dos criterios. El primero supuso concentrarse en los artículos periodísticos y su correspondencia a los momentos coyunturales definidos en el diseño metodológico. El segundo, a su vez, abarcar artículos periodísticos pertenecientes a múltiples géneros noticiosos. De esta manera, se recogieron noticias de todas las secciones del medio y de diversos formatos, desde editoriales hasta notas humorísticas. La decisión se justifica en que, aunque la noticia no haga referencia a los movimientos, igualmente puede exhibir imágenes de cuerpos activistas. En particular, se tomaron intervalos de tres días antes y tres días después de la fecha incluida en la selección. Con respecto a la imagen, se tomó cada una -también en el caso de la galería de imagen *on line*- como una unidad en sí misma.

En una segunda instancia del diseño metodológico, generamos una matriz de análisis en la que se registró la presencia visual de cuerpos en las imágenes. Luego, se dividieron las unidades a partir del reconocimiento de los cuerpos según la identidad de género -teniendo en cuenta la apariencia visual como masculino, femenino, trans y "otros"- y las acciones representadas. Del repertorio total, en la mitad de las imágenes se reconoce la presencia central única de cuerpos femeninos, y es de éstas últimas que tomamos las unidades de análisis para estudiar en este artículo.

En relación con el reconocimiento visual de esos cuerpos según la identidad de género surgió la siguiente problemática: existen cuerpos trans cuya apariencia visible no clasifica o marca a su cuerpo como tal. Es así como

se optó por identificar un cuerpo trans cuando la propia persona lo hacía dentro de la imagen -a partir de elementos visuales como carteles, por ejemplo, que marcan la condición de identidad de género-; si lo hacía la nota periodística en el título, colgado, subtítulo, pie de imagen, o nota; o si se reconocía a una persona como públicamente identificada de esa manera. A su vez, la categoría “otros” se utilizó para identificar los cuerpos que realizan otro tipo de transformación de la apariencia corporal que remiten a lógicas más espectaculares -por ejemplo, a través de desplazamientos paródicos- como las prácticas del *drag-queen*, que suponen una caracterización de *showwoman* o *showman*, o aquellas apariencias que no remiten a identidades de género socialmente aceptadas desde lo binario.

Cabe destacar que, a nivel formal, se evitó realizar una identificación y cuantificación de las figuras corporales representadas en las imágenes por productor de las mismas -medios de comunicación-. Esta decisión se debe a que entendemos que la representación de los cuerpos activistas excede a un sistema de localizaciones de agentes, instituciones, o productos acabados o cerrados totalmente disruptivos (Caggiano, 2012).

#### **4. Análisis de Resultados**

El análisis de las imágenes con cuerpos femeninos activistas nos permitió identificar, principalmente, dos tipos de representaciones de figuras de luchadoras dentro del movimiento de mujeres. Así, entendemos la figura de la luchadora combativa como aquel cuerpo femenino<sup>8</sup> representado en un contexto de espacio público y que posee un gesto corporal codificado como reivindicativo. Ese gesto de lucha se asocia a una acción: generalmente, se corporiza a través del brazo y la mano, y se asemeja a un puño cerrado. También se codifica con una emoción, la indignación; y con una acción, el combate.

Por otra parte, encontramos un diálogo visual con imágenes pertenecientes a otros movimientos y activistas sociales: la representación del

---

<sup>8</sup> En este caso, no entramos en la discusión acerca de la inclusión, o no, de hombres como activistas en el movimiento de mujeres en general.

puño en alto. Esta acción connota fuerza, desafío o resistencia. El puño en alto se popularizó a partir de la Guerra Civil española, al utilizarse como saludo entre los republicanos -como saludo anti-fascista o del Frente Popular-. Este gesto se constituyó como símbolo gráfico de lucha del movimiento social y fue popularizado, en 1948, por el Taller de Gráfica Popular de México. En 1968, se comenzó a reproducir en las protestas de mayo en Francia, y luego fue retomada por otras luchas en relación con el movimiento social.

A continuación, planteamos la otra figura más encontrada dentro del relevamiento de imágenes: la luchadora doliente. Ésta es reconocible como un cuerpo femenino representado en un contexto de espacio público con vestimenta de color negro, y que principalmente se asocia a acciones como caminar en conjunto con otras personas como elemento vinculado a la protesta. El color negro se asocia al luto, tiene una vinculación estrecha con “el vivir en carne propia” o ser “víctima directa” que forma parte de una construcción de sentido que vincula a esos cuerpos con la víctima (Jelin, 2002).

#### 4.1 La luchadora combativa: el brazo en alto

La siguiente fotografía (imagen 1) condensa la figura de la luchadora combativa del colectivo feminista. La imagen forma parte del grupo que se publicó en relación con la manifestación convocada por el movimiento feminista contra el veto a la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (n°18.987) por parte del presidente Tabaré Vázquez. La mencionada Ley tuvo su primera aprobación el 13 de noviembre de 2008. Vázquez vetó el capítulo de la



La Diaria, 17-11-2008

Pie de imagen: Concentración contra el veto presidencial, el viernes, en la Plaza Libertad.

Foto: Fernando Morán

Colgado: Partidos analizan qué hacer con la decisión de Vázquez

Título: En el nombre del veto

despenalización del aborto por entender que él debía proteger la vida y la maternidad<sup>9</sup>.

En este caso, se fotografía un cuerpo en un espacio público con su gestualidad en pose reivindicativa, mostrando un cartel a favor de la Ley. Es una imagen que se centra en el rostro de la mujer y en su cartel<sup>10</sup>. El texto del título de la nota es “En el nombre del veto”, y juega con el inicio de la oración del padre nuestro, denunciando la relación estrecha entre el presidente Tabaré Vázquez y la Iglesia Católica que se oponen al aborto. Durante 2018 en Argentina se discutió el Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Para la ocasión, desde el movimiento feminista se realizaron intervenciones artísticas que devinieron en los llamados “pañuelazos” o “marea verde” aplicando estrategias creativas y configuraciones estéticas singulares (Presman, 2020). En el caso de Uruguay, esta discusión se produjo con anterioridad (2008), por lo que las imágenes a favor del aborto de las manifestaciones uruguayas carecen de esta implicancia visual transnacional, aunque el pañuelo verde fue retomado y reapropiado por las feministas locales como elemento de identificación latinoamericana en las manifestaciones posteriores .

Hay una imagen del repertorio -que también se enmarca temporalmente en una actividad a favor del aborto legal- que propone una variación luchadora combativa con vinculación a lo político partidario: se ve una activista maquillada con los colores del Frente Amplio<sup>11</sup> y con una bandera de los mismos colores sobre sus hombros. Como ya se explicó, en la salida de la

---

<sup>9</sup> La ley de Defensa del Derecho a la Salud Sexual y Reproductiva (n°18.426) se aprueba en setiembre de 2012, luego de que la acción del movimiento feminista constituyera el tema como un ítem de agenda legislativa. Sin embargo, el aborto legal a mujeres se consigna bajo una serie de condiciones que el movimiento objeta como paternalista. En 2013, se realizó una consulta popular a partir del movimiento ProVida para habilitar un referéndum para derogar en su totalidad la Ley, pero no se llegó al número necesario de votos.

<sup>10</sup> El movimiento feminista “Las Manitos” se constituyó en un símbolo de la lucha a favor de la despenalización del aborto. La manito es un cartel realizado por el movimiento feminista que posee la inscripción “Voto a favor”, de un lado, y del otro, “Aborto Legal Uruguay”.

<sup>11</sup> Es una fuerza política uruguaya, con autodefinición progresista, ubicada a la izquierda del espectro político. Fundada en 1971, hoy es una coalición de varios partidos políticos de izquierda.

dictadura uruguaya, el movimiento feminista en Uruguay se nutrió de mujeres de diversos sectores políticos y de distintas generaciones.



Imagen 2. La República de las Mujeres, 16-11-2014  
Sin pie de imagen  
Colgado: Encuentro de feminismos en Montevideo  
Título: Diversidad en movimiento

La luchadora combativa posee otras variaciones, como la fotografía (imagen 2) publicada en el momento que comienza a desarrollarse un cambio en el movimiento feminista uruguayo contemporáneo (Grabino y Menéndez, 2014) con la generación de nuevos colectivos con activistas jóvenes. La imagen es un registro del Primer Encuentro de Feminismos que, justamente, se centró en feministas auto convocadas, de nuevos colectivos y de organizaciones con historia; es decir, desde feministas independientes, a institucionalizadas. Se observan mujeres en un espacio al aire libre, algunas levantan su brazo con el puño cerrado; algunas sonrían; otras tienen la boca abierta como si estuvieran gritando. En el centro de la imagen, se ve un cartel que anuncia el Encuentro. En este caso, las activistas están en un contexto de espacio público, y se encuentran en una disposición de pose, mirando hacia la cámara<sup>12</sup>, pero continúa la presencia de la luchadora en este momento de cambio del movimiento feminista en Uruguay.

#### 4.2 La luchadora doliente: el luto

A continuación, plantearemos la figura de la luchadora doliente, encontrada, principalmente, en imágenes en relación con la marcha del Día Internacional en

---

<sup>12</sup> Esto no quiere decir que el resto de las imágenes no sean posadas, sino que, en ésta, se reconoce la pose hacia la cámara fotográfica.

Contra de la Violencia hacia la Mujer<sup>13</sup>. Cada 25 de noviembre, el colectivo Mujeres de Negro realiza actividades para recordar a las víctimas de violencia de género; estas actividades incluyen una marcha, pero también pueden implicar otras formas de visibilización en el espacio público.



Imagen 3. El País.com, 27-11-2012

Sin pie de imagen

Colgado: Violencia doméstica

Título: Cada 31 minutos una mujer se ve en riesgo de muerte con su pareja

La fotografía que destacamos para describirla (imagen 3) corresponde a la marcha de Mujeres de Negro del año 2012. Presenta la avenida 18 de julio de Montevideo, calle principal de esta capital, donde acontecen

---

<sup>13</sup> Uruguay firmó la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer y la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer, incorporada en la Constitución del país. En 2017, se aprobó una ley que garantiza la vida libre de violencia para todas las mujeres de cualquier condición e incluye también a las mujeres trans. En esta ley se considera femicidio dar muerte a una mujer por motivo de odio, desprecio o menosprecio.

reivindicaciones sociales y celebraciones populares<sup>14</sup>. Se puede identificar tres filas de personas vestidas de negro, y una de estas filas está conducida por un hombre -cabe aclarar que en este colectivo no se excluye a los hombres-. Las filas recorren la línea de fuga de la imagen, generando profundidad espacialidad, para terminar en la base del monumento de la Plaza Libertad. El título y el colgado hacen referencia a la urgencia del reclamo por las muertes por violencia de género<sup>15</sup>.

En primer lugar, la imagen muestra que la representación de la acción de los cuerpos -disciplinados y ordenados- es otra con respecto a la figura de la luchadora combativa: caminar y marchar. Estas son representaciones de acciones que se asocian a actividades relativas a la lucha y al movimiento social, en especial, con referencia a la violación de derechos durante la dictadura (1973-1985). En Uruguay, la “Marcha del Silencio” es un reclamo de verdad y justicia por los detenidos desaparecidos, es decir, un claro ejemplo de la marcha como acción política<sup>16</sup>. De esta manera, desde el ámbito de los movimientos sociales, y en especial el de derechos humanos, la marcha o caminata es una acción reconocida como protesta y lucha.

---

<sup>14</sup> La avenida 18 de julio es el espacio de celebración de las victorias obtenidas por la selección uruguaya de fútbol, alberga el desfile inaugural del Carnaval y las diversas marchas reivindicativas del movimiento social. Por allí también circula, cada 20 de mayo, la multitudinaria Marcha del Silencio por los desaparecidos durante la dictadura uruguaya, organizada por Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, así como la Marcha Nacional por la Vida y otras como las del No a la Privatización del Agua y No a la Ley de Riego, etc. Con respecto a las luchas sociales, los otros espacios públicos que hacen referencia al gobierno: la Plaza Independencia, bordeada por la Torre Ejecutiva; la Plaza de Cagancha por el Poder Judicial; la Intendencia de Montevideo; el Parlamento Nacional, también son lugares de manifestaciones de sectores con reivindicaciones de carácter departamental o nacional.

<sup>15</sup> La violencia doméstica es el delito más frecuente luego del hurto. En 2018, según datos del Ministerio del Interior, se produjeron 31 casos de femicidios. 2019 cerró con una declaración de emergencia nacional por violencia de género y con 25 mujeres asesinadas por ese tipo de agresión.

<sup>16</sup> Se empezó a realizar el 20 de mayo de 1996, al cumplirse veinte años del asesinato de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, legisladores uruguayos asesinados en Buenos Aires, en 1976, en el marco del Plan Cóndor. La marcha comienza en la Plaza de los Detenidos Desaparecidos y termina en la Plaza Cagancha. Es una “suerte de peregrinación silenciosa desarrollada en la principal avenida montevideana (18 de julio), se ha transformado en una ocasión emblemática para un sector de la sociedad que acompaña el itinerario de recordación y denuncia contribuyendo a su consolidación como «vehículo de memoria» sobre el terrorismo de Estado” (Broquetas, 2008: 226).

En segundo término, podemos mencionar que otra de las características que cambia -en relación con la luchadora combativa- es el peso visual de la apariencia de los cuerpos, en especial, por el color negro de la vestimenta como metáfora del luto o el sufrimiento personal. Pero entonces, ¿es posible que la representación de una luchadora contenga signos visuales que se relacionan a la figura de la víctima? Adherimos a la propuesta de Didi-Huberman, que explica que los gestos de lamentación pueden ser una emoción que da lugar a la cólera política (Didi-Huberman, 2013). Si bien las imágenes sobre la marcha de las Mujeres de Negro no muestran llanto o lamentación, el luto connota tristeza.

Pero, tanto la luchadora combativa como la doliente no permanecen estancas en relación con los colectivos a los que se adscriben. Existen algunos casos en que los medios operan desde las lógicas de reapropiación -resignificación y re-semantización- de sus imágenes de archivo y proponen imágenes de la luchadora doliente dentro de fechas del colectivo feminista. De esta manera, las figuras atraviesan la adscripción de los colectivos y pueden también estar representando un acontecimiento que no es el que corresponde a la noticia en que aparece.

#### **4.3 Excepciones: la luchadora entre el candombe, el desnudo y la pintada**

La activista del movimiento de mujeres también se representa con acciones de protesta -en especial, de colectivos feministas- a través del candombe, tocando el tambor o danzando. El candombe ha pasado de ser música racial -asociada a los afrodescendientes uruguayos- para conformarse como música popular y, luego, consolidarse como un elemento más de la narrativa nacional que identifica a Uruguay a nivel internacional como rasgo identitario. Así, esta luchadora es mostrada asociada a lo nacional y popular y, en especial, a prácticas generalmente masculinas, como las cuerdas de tambores (Brena,



2015), aunque actualmente existen comparsas donde son todas mujeres las que cargan con banderas<sup>17</sup>.

Otras figuras de cuerpos activistas se encuentran en las imágenes publicadas en la fecha de la finalización de la campaña de sensibilización ciudadana “Mujeres por la Ciudad”, llevada a cabo en Montevideo y generada por el programa regional “Ciudades sin violencia hacia a las mujeres. Ciudades seguras para todos y todas” de ONU Mujeres<sup>18</sup>. El discurso feminista también discute sobre la dificultad de las mujeres para habitar un sitio que muchas veces se constituye en un espacio de hostigamiento verbal, de invasión del cuerpo, de acoso y de violación<sup>19</sup>. Proclamas como “Reivindicar la calle”, “Recuperar la noche” y “Poner el cuerpo” son propias del reclamo de la libertad de las mujeres al libre acceso a la ciudad tanto en horas del día como durante la noche (Bondi y Domosh, 1998). Se publican imágenes en las que se identifican mujeres contentas, con sonrisas, pintando o “blanqueando” siluetas

---

<sup>17</sup> Para profundizar sobre disidencias sexuales y comparsas se recomienda: Calvo Núñez, Maia; Álvarez, Carlos; Ojeda, Noelia y Ramírez Abella, Beatriz. *Comparsas y diversidad sexual. Algunas escenas posibles*. Ministerio de Desarrollo Social (Mides). Montevideo, 2019. Disponible en: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/sites/ministerio-desarrollosocial/files/documentos/publicaciones/LibroComparsasyDiversidadSexual.pdf> (14/4/2020).

<sup>18</sup> Durante dos semanas, las siluetas, construidas en madera y de una altura que no alcanza los dos metros, estuvieron colocadas en diez puntos diferentes de Montevideo. Una experiencia idéntica se desarrolló, en el mismo marco, en el Departamento de Maldonado. Tres días antes de cumplirse la etapa final del proyecto, las siluetas fueron recogidas y reubicadas en la explanada de la Intendencia para ser “restauradas” por artistas. Fuente: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/4/coloreando-los-moretones/>

<sup>19</sup> En el urbanismo actual, junto a políticas de seguridad ciudadana, se desarrollan cada vez más espacios controlados y cerrados. En Uruguay, los espacios públicos cerrados se ubican principalmente en el departamento de Canelones, con la creación de barrios cerrados. En la Ciudad de Montevideo, se han implementado, durante el tercer período de gobierno nacional del Frente Amplio (2015-2019), dispositivos de visualización del espacio público como respuesta a las demandas de ciertos sectores sociales sobre la violencia en general. A nivel departamental, en el mismo período, se hizo un diagnóstico, un plan de trabajo y una campaña: “Montevideo, ciudad libre de acoso”, para pensar y actuar institucionalmente en la ciudad con una perspectiva de género. Disponible en: <http://www.montevideo.gub.uy/noticias/genero/montevideo-libre-de-acoso-0> Se puede ver el video que ha circulado especialmente en redes sociales.

que se habían instalado dos semanas antes en diez puntos diferentes de Montevideo<sup>20</sup>.

Otra representación de la luchadora la constituyen las imágenes que registran mujeres militantes desnudas. Una de las imágenes que entra dentro de esta categoría es la que se refiere a la protesta realizada por MYSU -una organización no gubernamental feminista que trabaja por los derechos de la salud y sexuales- con la técnica *body-painting* en la fecha de la aprobación, en 2012, de la Ley de Interrupción del embarazo. El desnudo público como categoría social y política, y como transgresión legal o moral es una invención reciente (Preciado, 2010: 75). La imagen de un desnudo puede evidenciar varias disputas de sentido: por un lado, puede ser una representación en contra de la limitación de la libertad del derecho de las mujeres sobre su cuerpo, pero también es la representación del cuerpo de la mujer como objeto para la mirada masculina. Este último tema también ha sido una preocupación del movimiento feminista y de mujeres -a nivel internacional- en especial en debates acerca de la imagen, la mirada, el sujeto y el objeto (Sabsay, 2009) pero que aún no se desarrolla a nivel nacional.

Dentro del repertorio de las imágenes, hay una fecha en particular en la que encontramos un caso de cuerpos desnudos a destacar ya que no corresponde a las figuras principales, como en el anterior. Pertenece a la noticia de la Marcha de las Putas, en el contexto del feminismo contemporáneo. La Marcha de las Putas -conocida como *SlutWalk*- es una movilización callejera en protesta contra las agresiones sexuales a las mujeres en la vía pública y tiene el mismo propósito de la campaña “Mujeres por la Ciudad” a favor de la libre circulación de las mujeres en el espacio público. La *SlutWalk* comenzó en 2011 en Canadá, y en Uruguay se realizó por primera vez en 2013, variando los lugares de la marcha. El término “puta” se utiliza resignificándolo desde el orgullo y con marchas que incluyen transformar la apariencia para apropiarse del cuerpo: vestirse y acicalarse de la manera que

---

<sup>20</sup> Una experiencia idéntica se desarrolló, en el mismo marco, en el Departamento de Maldonado. Tres días antes de cumplirse la etapa final del proyecto, las siluetas fueron recogidas y reubicadas en la explanada de la Intendencia para ser “restauradas” por artistas. Fuente: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/4/coloreando-los-moretones/>

la participante desee, usualmente, con vestimentas que dejan al descubierto muchas zonas corporales.



Imagen 4. Montevideo Portal, 8-12-2014

Sin pie de imagen

Foto: Adhoc/Nicolás Celaya

Colgado: Nueva edición de la marcha de las putas

Esa fotografía (imagen 4) muestra cuerpos desnudos: tres mujeres que se encuentran ataviadas solamente con ropa interior inferior, caminando y exhibiendo sus pechos pintados. Las tres llevan el rostro pintado -con la misma técnica- y sonríen; la joven que lidera la imagen sostiene una prenda de vestir en su brazo levantado que, metafóricamente, propone como una bandera. Se representa una luchadora: los cuerpos están en el espacio público, en una reivindicación -el título lo confirma, “Marchamos”- y una de las mujeres sostiene un elemento, pero los rostros son de alegría y de festejo.

#### 4. 4 La problematización de la identidad y la orientación sexual

En todo el repertorio visual se encontró solo dos casos en que la imagen pone en discusión la construcción desde la identidad de género y la orientación sexual por fuera de lo heterosexual y del binomio hombre/mujer. El primero, con una serie de fotografías del 2013 pertenecientes a una fecha representativa dentro del movimiento feminista como lo es el Día contra la Violencia hacia la Mujer, se problematiza la representación de la condición de víctima. Pertenecen a una nota llamada “Historias de vida” que informa sobre la presentación de un documental fotográfico sobre la violencia de género. La galería de imágenes ofrece estas figuras de mujeres sosteniendo carteles, cada uno de los cuales hace referencia a diferentes formas de violencia de género.

En la primera (imagen 5), el texto escrito adquiere mayor importancia visual; igualmente, se puede identificar a la persona en la costa de la Ciudad de Montevideo.

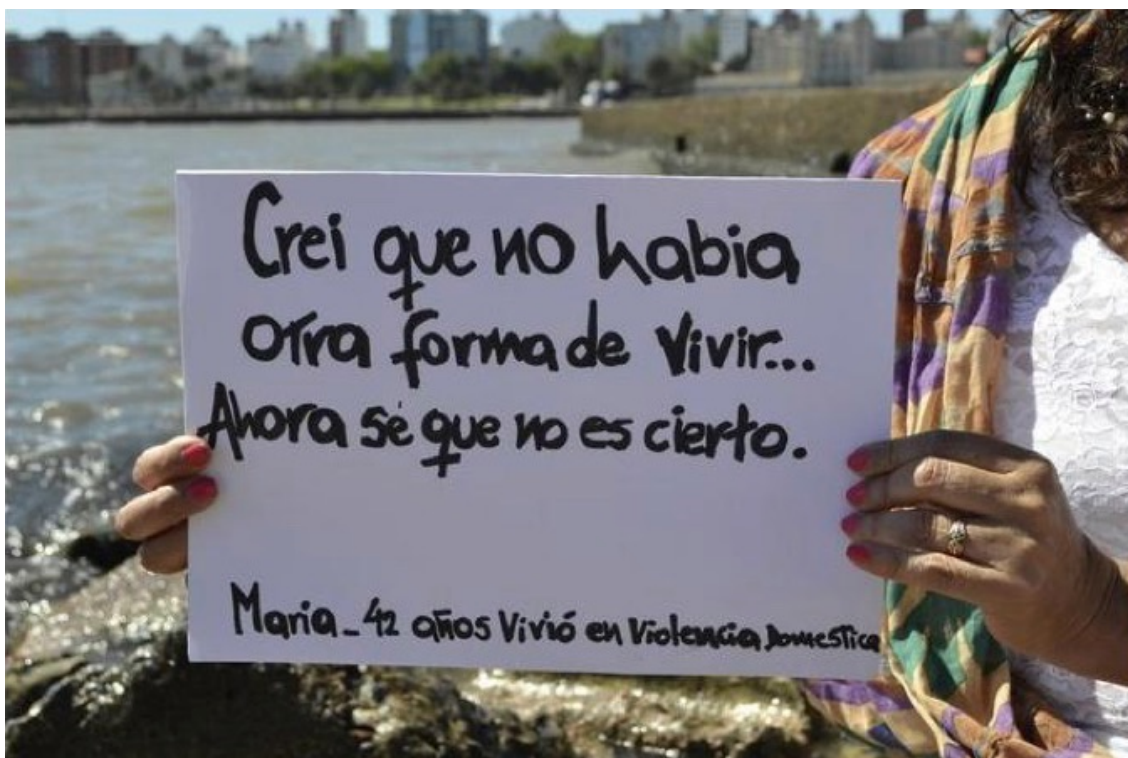


Imagen 5. El País.com, 08-12-2014  
Sin pie de imagen  
Foto: Archivo/Nicolás Celaya  
Colgado: Nueva edición de la marcha de las putas



En la segunda (imagen 6), una mujer sostiene un cartel con gestos delicados, que, además de texto, posee una imagen: una víctima mortal de violencia de género.



Imágenes 6, 7 y 8. Montevideo Portal, 23-11-2013  
Colgado: Documental fotográfico contra la violencia de género  
Título: Historias de vida  
Presentadas en orden de aparición en la galería de imágenes

En la tercera (imagen 7), una mujer con la mirada baja sostiene un cartel que dice: “Él me decía ‘es nuestro secreto’. Ser una chica trans no es un género más. Todas somos mujeres”. De esta manera, el texto escrito ancla el sentido del cuerpo y lo marca: es un cuerpo femenino trans. En este caso particular, el texto de la noticia hace referencia a las mujeres que participaron del reclamo, pero sin detallar la condición de mujer trans de ninguna participante. El único que marca al cuerpo es el texto del cartel, evidenciando la condición trans que la apariencia corporal no muestra. La representación es la de una persona que fue víctima -baja su mirada- y que ahora reivindica también su condición de mujer golpeada. En tanto, su condición de mujer trans queda invisibilizada, o desmarcada -lo que se llama *passing*- en su



aparición. La imagen, al formar parte de un conjunto con las otras dos, hace de la condición trans un elemento más, pero no lo convierte en una reivindicación puntual de las mujeres trans.

En estas imágenes está presente la disputa por el sentido: se muestran como víctimas, principalmente, debido al texto escrito que da cuenta de la presencia de violencia, pero, al mismo tiempo, visibilizan la agresión en un espacio público, tanto en el que están los cuerpos como en la representación pública de las imágenes y, de esta manera, “protestan” y se suman a la reivindicación de la lucha contra la violencia.



En el segundo caso de problematización, se observa una fotografía (imagen 8) perteneciente a la Marcha de las Putas de 2014 y también muestra un desnudo, una espalda escrita. Así, la contextura corporal se propone como soporte de la escritura, en este caso, con palabras ofensivas hacia el cuerpo de las mujeres. El objetivo es que, escribiendo esos insultos, se genere una reapropiación desde el orgullo. Los adjetivos “puta, lesbiana, abortera, menstruante” son características que pueden hacer a la identidad de la mujer, en tanto, el adjetivo “lesbiana”, es una de las pocas imágenes que los medios de comunicación ofrecen sobre el movimiento de mujeres que pone a discutir la orientación de género, en este caso, por fuera de la heterosexualidad. Esta ausencia de imágenes sobre la condición lésbica y feminismos coincide con una falta de debate dentro del movimiento feminista y de mujeres así como también en la arena pública y mediática.<sup>21</sup>

#### **4.5 Estética y sentidos de la corporalidad**

Este hallazgo de representaciones de figuras de luchadoras en las imágenes -doliente, combativa y las excepciones- pueden relacionarse y

---

<sup>21</sup> Con respecto a las estrategias de visualidad de intervenciones feministas argentinas y sus interferencias lésbicas, así como sus desbordes en el campo artístico se recomienda la investigación de Gutierrez (2022).

corresponderse con la propuesta de la constitución de tres estéticas-en-la-calle (Scribano y Cabral, 2009): estética luctuosa, guerrera y una deseante, que delinean narrativas de escenificación de la protesta social. La figura luctuosa se define como el cuerpo que aparece en el espacio público para remitir al lugar de la víctima de violencia de género y a las expresiones dolientes -sufrimiento, angustia, duelo-. La guerrera, a su vez, se muestra desde la acción de los cuerpos en un sentido combativo, apareciendo así un llamamiento a la lucha para resignificar la indignación y dolor. En tanto, la deseante se identifica por representaciones corporales que se asocian a lo festivo en el espacio público apropiado.

Estas estéticas corporales -y en este caso su mediación visual y mediática- son atravesadas por formas de inscripción de la corporalidad (Bertolaccini, 2020: 22) que dan pistas acerca de posibles sentidos sobre el cuerpo activista surgidas de la producción visual periodística. Estas formas corporales pueden i) redefinir formas y ejercicios de aparición del cuerpo como soporte político; ii) ser lugar y territorio de marcas de la memoria, la violencia y los mecanismos de opresión; iii) terreno de la aparición de una desobediencia, indocilidad o espacio de experimentación de desafío a las normas; iv) soporte estético de significados de la protesta -de intervenciones artísticas o de otra índole- y v) así como una disposición afectiva en que se centran los afectos y la estructura de lo sensible (Bertolaccini, 2020: 23-27). Estos acercamientos a la corporalidad se intersectan en las imágenes del repertorio visual analizado y se entretajan en las representaciones del cuerpo activista que excede a un solo sentido corporal.

En particular, en estas imágenes encontramos representaciones de corporalidad activista con prácticas corporales -la utilización de cartelera, vestimenta, pintura en el cuerpo, y desnudez- que ponen en tensión el cuerpo como soporte estético y su vinculación con el arte. Estas representaciones corporales se enmarcan en la discusión acerca de considerar el movimiento feminista en particular como una vanguardia del arte contemporáneo (Longoni, 2009).



## 5. Conclusiones

A la luz de lo aquí desarrollado, encontramos, principalmente, dos formas de representar el cuerpo activista del movimiento de mujeres en Uruguay: una, la combativa, que se asocia en apariencia y acción a la indignación y el combate; y la otra, la doliente, que remite al duelo y el luto. Esta última, en especial, hace referencia a un colectivo no feminista, pero cuya representación visual se asocia a las acciones del movimiento de derechos humanos con conexión con la izquierda uruguaya. En consecuencia, estas imágenes se alinean con la representación y la carga simbólica de la impunidad y de los desaparecidos de la última dictadura.

Sin embargo, los medios de comunicación a veces operan incluyendo las imágenes de Mujeres de Negro como del colectivo feminista, entrelazando entonces las figuras que proponen en el universo del feminismo. Esto sucede porque las prácticas de producción de noticias posibilitan la publicación de imágenes de ciertos reclamos de colectivos en el contexto noticioso de otro - por ejemplo, con la posibilidad que ofrece la edición a partir del archivo fotográfico- por lo que las figuras de las luchadoras cruzan las fronteras de los grupos o colectivos concretos del movimiento de mujeres. En esta circulación de figuras de luchadoras, el texto escrito que acompaña las imágenes -título, pie de imagen y colgado- se vuelve potente para ayudar al traslado de sentido.

Así, hay otras formas de representar el cuerpo activista que se presentan más como excepciones, ya sea desde prácticas en relación con la cultura popular y nacional o desde prácticas artísticas. Además, estas representaciones construyen figuras de luchadoras que se asocian a la celebración y también al disfrute. Esto sucede especialmente con las imágenes que muestran activistas pintando durante una actividad feminista en el espacio público, o con las que caminan desnudas, riéndose. Estas últimas forman parte de una deconstrucción del género y la identidad sexual, en ese caso, de la forma de ser mujer en relación con su sexualidad, mientras que solo una imagen da cuenta de la construcción de la identidad de género en cuerpos trans. De esta manera, este repertorio con escasas imágenes de esta problematización concuerda con la falta de reivindicación del cuerpo, en los

discursos del movimiento, en relación con la deconstrucción de las identidades de género y de la orientación sexual.

### **Referencias bibliográficas**

Abril, Gonzalo. *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*. Cátedra: Madrid, 1997.

Abril, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis: Madrid, 2007.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce. Fondo de Cultura Económica: Montevideo, 2001.

Barthes, Roland. *La torre Eiffel. Textos sobre imagen*. Paidós: Buenos Aires, 1997.

Bertolaccini, Luciana. “Política de las corporalidades: placer, dolor y memoria en protestas sociales feministas de Rosario (2015-2017)”, en: *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales*, 2020, N. 9. pp 8-31

Biswas, Andrea. “La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”, en: *Casa abierta al tiempo*, 2004, pp. 65-70. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/sep2004/biswas.pdf> (4/10/2020).

Bondi, Liz y Domosh, Mona. “On the Contours of Public Space: A Tale of Three Women”, en: *Antipode*, vol. 30, n°3, 1998, pp. 270-289. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/1467-8330.00078> (20/3/2020).

Brena, Valentina. “Fenómenos subyacentes del candombe afrouruguayo”, en: *Anuario de Antropología Social y Cultural del Uruguay*, vol. 13, 2015, pp. 51-64. Disponible en: <http://www.scielo.edu.uy/pdf/asocu/v13/v13a04.pdf> (22/3/2020).

Broquetas, Magdalena. “Memoria del terrorismo de estado en la ciudad de Montevideo (Uruguay)”, en: *Studia Historica. Historia Contemporánea* 25(0), 2008, pp. 223-238. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/41058321\\_Memoria\\_del\\_terrorismo\\_de\\_Estado\\_en\\_la\\_ciudad\\_de\\_Montevideo\\_Uruguay](https://www.researchgate.net/publication/41058321_Memoria_del_terrorismo_de_Estado_en_la_ciudad_de_Montevideo_Uruguay) (15/4/2020).

Butler, Judith. (1993). *Cuerpos que importan*. Paidós: Barcelona, 1993.

Caggiano, Sergio. *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Editorial Miño y Dávila: Buenos Aires, 2012.

Calvo Núñez, Maia; Alvarez, Carlos; Ojeda, Noelia y Ramírez Abella, Beatriz. *Comparsas y diversidad sexual. Algunas escenas posibles*. Ministerio de Desarrollo Social (Mides). Montevideo, 2019. Disponible en: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/sites/ministerio-desarrollosocial/files/documentos/publicaciones/LibroComparsasyDiversidadSexual.pdf> (14/4/2020).

Colaizzi, Giulia. "Cine/Tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo", en Mattalía, Sonia y Girona, Nuria (Eds.). *Aún más allá, mujeres y discursos*. Excultura: Caracas, 2001, pp. 191-201.

Cucchi, Belén. "Puños violetas: movimiento feminista en el Uruguay del siglo XXI. El caso de la Coordinadora de Feminismos del Uruguay". (Trabajo de tesis para obtener la Licenciatura en Sociología, Universidad de la República, Montevideo, 2020).

De Giorgi, Ana. "Feministas, sí, pero de izquierda", en *La Diaria feminista*, 9 de marzo de 2017. Disponible en: <https://feminismos.ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/feministas-si-pero-de-izquierda/> (21/3/2020).

De Giorgi, Ana. *A la calle con la cacerola. El encuentro entre la izquierda y el feminismo en los ochentas*. 2015. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20150730114605/InformedeGiorgi.pdf> (22/3/2020)

De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género", en: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press: London, 1989, pp.1-30. Disponible en: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf) (10/11/2018).

Didi-Huberman, Georges. "Cuando las imágenes tocan lo real", en Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier, (Eds.). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 2007, pp. 9-36.

Didi-Huberman, Georges. "Las imágenes son un espacio de lucha", en: *Fuera de lugar, Conversaciones entre crisis y transformación*. 2013. Disponible en:

<https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> (23/4/2020).

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Paidós: Barcelona, 1990.

Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad contemporánea*. Península: Barcelona, 1991.

Gómez, J. Ariel y Gutiérrez, Laura. “La opacidad (in)traducible. Desobediencias sexuales y prácticas estético-políticas desde el sur”, en: *Revista de Estudios y Políticas de Género*. N.5, 2021, pp. 21-45.

Grabino, Valeria y Menéndez, Mariana. “Como cuentas de collar. Colectivos de mujeres y feminismos en Uruguay”, en: *Contrapunto*, n°5, 2014, pp. 23-43. Disponible en: [http://www.extension.udelar.edu.uy/wpcontent/uploads/2016/12/06\\_Contrapunto\\_numero\\_5\\_Feminismos\\_laluchadentrodelalucha\\_final.pdf](http://www.extension.udelar.edu.uy/wpcontent/uploads/2016/12/06_Contrapunto_numero_5_Feminismos_laluchadentrodelalucha_final.pdf) (16/7/2020).

Gutierrez, María Laura. *Imágenes de lo posible Una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina (1986-2013)*. Asentamiento Fernseh. Córdoba. 2020

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI: Madrid, 2002.

Jelin, Elizabeth. “¿Ante, de, en, y? Mujeres, derechos humanos”, en: *América Latina hoy*, n°9, 1994, pp. 7-23. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/2305> (23/3/2020).

Longoni, Ana. “*Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López*”, en: *Errata*, N° 0, 2009. pp. 16- 35.

Martín Barbero, Jesús. “Diversidad en Convergencia”. Ponencia presentada en el Seminario Internacional sobre Diversidad Cultural por iniciativa del Ministerio de Cultura de Brasil. Brasilia, 2008.

Preciado, Paul. *Pornotopías. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Anagrama: Barcelona, 2010.

Presman, Clara. “Pañuelazos por el aborto legal, seguro y gratuito: Estética y política: análisis del activismo feminista en la Argentina durante 2018.”, en: *Con X*, (6), 2020. pp. 2-19. <https://doi.org/10.24215/24690333e033>

- Rodríguez Gustá, Ana. *Una evaluación conceptual del 2do plan de igualdad de oportunidades y derechos de la Intendencia Departamental de Montevideo*. Imm. Montevideo (a publicarse), 2012.
- Sánchez Videla, Rosario. “La verdad en imágenes”, en: *Prisma, Universidad Católica*, n°9, 1997, pp. 58-70.
- Sabsay, Leticia. *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Paidós: Buenos Aires, 2011.
- Sabsay, Leticia. *Las normas del deseo. Imaginario sexual y comunicación*. Cátedra: Madrid, 2009.
- Sapriza, Graciela. “Giros del futuro. Sorpresas del pasado. Los colectivos de las mujeres y la lucha por el espacio público”, en: Celiberti, Lilián (Ed.), *Notas para la memoria feminista. Uruguay 1983-1995*. Cotidiano Mujer: Montevideo, 2018, pp. 47-85.
- Sapriza, Graciela. “Construcción de un siglo: protagonismo de las mujeres uruguayas”, en: *Las Américas Uruguay*. Sociedad Estatal de Acción Cultural: Madrid, 2011, pp. 73-87.
- Sempol, D. (2013): *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984-2013)*. Debate. Montevideo.
- Schaeffer, Jean Marie. *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Cátedra: Madrid, 1990.
- Scribano, A. y Cabral, X. “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas”, en: *Convergencia*, 16, n°51, 2009, pp. 129-155.
- Triquell, Agustina. “Hacer (lo) visible la imagen fotográfica en la investigación social”, en: *Reflexiones*, vol. 94, n°2, 2015, pp. 121-132. Disponible en: <http://www.redalyc.org:9081/home.oa?cid=911778> (15/11/2019).
- Verón, Eliseo. *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP: Paris, 1985.
- Vidal, Yanina. *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 9M*. Estuario: Montevideo, 2020.
- Vilches, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Paidós: Barcelona, 1987.
- Villegas Plá, Belén. “La ‘Suiza de América’: bases y traducciones discursivas en la implementación de la nueva agenda de derechos en Uruguay”, en:

*Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, nº16, 2016. Disponible en: <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/255201> (9/9/2015).

## ***Poner el cuerpo para hacernos ver: activismos feministas y visualidades en Mar del Plata***

---

meliberardi8@gmail.com

**por Melisa Berardi**

Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades, Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET (Argentina)

### **Resumen**

El presente artículo examinó las acciones corporeizadas, sus sentidos y significados en la intervención pública, entendiéndolas como prácticas que implican una visualidad. En el marco de una metodología cualitativa utilizamos la técnica de indagación de entrevistas en profundidad y de análisis de archivo de material audiovisual. Identificamos una articulación entre los diversos modos en que activistas feministas conciben las intervenciones en el espacio público, y en las interpretaciones que realizan en torno de la corporalidad. Asimismo, observamos que estas reflexiones se encuentran atravesadas de manera significativa por el escenario particular de pandemia en el que se desarrolló este trabajo.

**Palabras clave:** activistas feministas, acciones corporeizadas, espacio público, visualidades

*Placing the body to be seen: feminist activisms and visualities in Mar del Plata*

### **Abstract**

This article examined embodiment actions, its senses and meaning at public interventions, considered it as visual practices. In the framework of a qualitative methodology we used the in-depth interviews enquiry technique and audiovisual file analysis. We identify an articulation between the various manners in which feminist activists conceive public spaces interventions, and the ways they interpret the body. We also note that these reflections are significantly cut through by the pandemic particular scene in which one this investigation was developed.

**Keywords:** feminist activists, embodiment actions, public space, visualities

## **1.Introducción**

Los estudios de género y los estudios visuales se han influenciado mutuamente, y es posible afirmar que las fronteras entre uno y otro permanecen difusas (Torricella, 2018). Autoras han planteado que la construcción misma del género es una representación (De Lauretis, 1987) o, incluso, que la visualidad es una de las formas centrales en las que el género se configura (Jones, 2003). En este sentido, múltiples trabajos han construido puentes entre los estudios visuales y las prácticas feministas en el espacio público. Se ha trabajado sobre la estética de la protesta social del movimiento feminista en Rosario, haciendo foco en las dimensiones corporales y performativas (Bertolaccini, 2020). También, se investigó la intervención performática de la colectiva Las Amandas en el #8M para pensar la acción colectiva en el espacio urbano (López, 2019). En la Ciudad de Buenos Aires, se han examinado las intervenciones estéticas desplegadas por concentraciones feministas, haciendo foco en las articulaciones que producen esas manifestaciones entre la política, la estética y los medios de comunicación (Vázquez, 2019). Además, se investigaron experiencias de jóvenes activistas, para visibilizar y comprender la acción colectiva y política, incorporando entre las variables de análisis las lecturas que hacen las jóvenes del feminismo, la importancia de la experiencia generacional y la construcción de la identidad feminista (Larrondo & Ponce Lara, 2019).

La cultura visual no se reduce a las imágenes, ya que éstas no agotan todas las posibilidades de la visualidad, sino que incluye todas las prácticas de ver y mostrar; por lo tanto, los estudios visuales no se limitan a abordar la construcción social de la visión, sino que reflexionan en torno a la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003). Como plantea Mieke Bal (2005), los actos de visión, en tanto prácticas corporales e interacciones, son los que constituyen a los objetos de estudio. Así, el análisis visual se centra no necesariamente en objetos sino en eventos de visión. Esta autora retoma aquello planteado por Erving Goffman (1981) para pensar la vida cotidiana como escenas que implican una visualización, y comprender así la apariencia de las personas como un objeto plausible de ser abordado en el marco de un



análisis visual. Es aquí donde nos situamos para reflexionar en torno de las acciones corporeizadas, sus sentidos y significados en la intervención pública (Butler, 2019) ya que las entendemos como prácticas que implican una visualidad. Con *acciones corporeizadas* hacemos referencia a las acciones que desarrollan los cuerpos cuando se reúnen en el espacio público, los sentidos y significados que expresan. Cuando lo hacen, ejercen el derecho a la aparición (Butler, 2019) y, por lo tanto, a la visibilización.

En el marco del contexto particular de pandemia comenzaron a desarticularse, en términos de Martín-Barbero, los espacios tradicionales de encuentros colectivos, lo que conllevó una desurbanización de la vida cotidiana. Sin embargo, esto fue compensado en múltiples aspectos con amplias redes electrónicas que devolvieron la ciudad y les permitieron a diversos grupos sociales llevar a cabo relocalizaciones (Martín-Barbero, 1996). Clases virtuales, teletrabajo, videollamadas, e incluso nuevas modalidades de entretenimiento comenzaron a atravesar la vida de las personas. Asimismo, aquello planteado por el autor mencionado se vuelve actual y acertado, esto es, la idea de que estar en casa no necesariamente es sinónimo de ausentarse del mundo, sino que puede implicar nuevos modos de hacer política. En este sentido, el espacio mediático –en este caso específicamente virtual– forma parte del espacio social, y, a su vez, de sus vínculos con el espacio físico.

Es posible identificar una apropiación feminista de las tecnologías de información y comunicación desde finales de los años 90, e incluso existieron momentos en que los activismos *online* se intensificaron a nivel global y también local en los últimos años con, por ejemplo, la convocatoria del Ni Una Menos<sup>22</sup> (Laudano, 2017). Esto sucedió a su vez en el contexto de pandemia, ya que los activismos feministas, a lo largo del país en general y en Mar del Plata en particular, impulsaron modalidades de visibilización y comunicación.

---

<sup>22</sup> El primer Ni Una Menos en Argentina se produjo en el año 2015, y movilizaron alrededor de 400 mil personas en más de 200 localidades. Si bien ya existían sectores que movilizaban y luchaban para reclamar justicia y visibilizar las violencias de género, esta convocatoria en particular fue en gran medida mediática. Se potenció a partir de una iniciativa que empezó con el tuit de una periodista indignada a partir del caso de femicidio de una niña de 14 años, de Chiara Páez, en el que “¿No vamos a hacer nada? Nos están matando”. A partir de ahí se convocó con una fecha y lugar precisos para movilizar. Esto se convirtió en un hashtag, el hashtag #NiUnaMenos que rápidamente circuló por Facebook y se replicó en medios tradicionales, medios digitales, la radio y la televisión.

Se desarrollaron charlas, encuentros, exposiciones y talleres realizados a través de *Zoom*, *Meet*, y demás plataformas virtuales, no solo en torno de la agenda feminista<sup>23</sup>, sino de temáticas y problemáticas en general, así como para difundir información<sup>24</sup>. Las organizaciones políticas, a través de sus perfiles de redes sociales ya existentes, reforzaron otras acciones que realizaban en momentos previos a la pandemia, como la elaboración y difusión de *flyers* de fechas particulares, conmemoraciones y pedidos de justicia, y la llamada a compartir determinadas imágenes o redactar ciertos tweets con la utilización de *hashtags*. A esto se le sumó la utilización casi pedagógica de los perfiles personales de comunicadoras feministas que, a partir del intercambio con seguidoras y seguidores, respondían preguntas, desarrollaban explicaciones en torno de algunas temáticas vinculadas al género e incluso hacían vivos en los que esto podía suceder de manera sincrónica.

En este sentido, consideramos que recuperar el contexto particular de pandemia en el que nos encontramos se torna central debido a que es el marco a partir del cual las entrevistadas reflexionan acerca de las intervenciones callejeras y los eventos feministas en el espacio público. Este escenario, si bien no constituye un tópico que indagamos de manera específica, atraviesa significativamente las narrativas de las activistas. De este modo, en este artículo nos proponemos reflexionar en torno de las acciones corporeizadas que se desarrollan en Mar del Plata en el marco de intervenciones públicas feministas, a partir del análisis de cinco entrevistas realizadas a activistas que residen en la ciudad. No desarrollamos en el marco de este trabajo análisis de imágenes y demás elementos icónicos, ya que pensamos a la visualidad de una manera más amplia: como prácticas que se vinculan a los modos de ver y ser visto, y con los sentidos que se construyen allí (Dussel, 2009). La visión opera como mediadora de las relaciones sociales, por ello no puede reducirse a los signos (Mitchell, 2003; Guasch 2006). Nos interesan especialmente las narrativas de las activistas, ya que entendemos

---

<sup>23</sup> Con “agenda feminista” hacemos referencia al calendario de fechas conmemorativas, tales como el 3/6 (Ni Una Menos), 8/3 (Paro Internacional de Mujeres), 25/11 (Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las mujeres), etc.

<sup>24</sup> En el marco de la pandemia se difundió principalmente la línea 144 para denuncias de violencia de género.

que los sentidos que le otorgan a la corporalidad se vincula con los modos en que conciben las intervenciones en el espacio público físico y virtual y la militancia.

Las personas que entrevistamos tienen entre 21 y 25 años, se trata de cuatro mujeres cis (dos de ellas heterosexuales, una bisexual y otra pansexual) y una lesbiana. Todas estudian en la Universidad Nacional de Mar del Plata, trabajan y participan activamente de organizaciones políticas de distinta índole en la ciudad. Algunas desarrollan un activismo estrictamente feminista en espacios locales, mientras que las demás forman parte de movimientos más amplios de alcance nacional. Si bien algunas ya participaban de actividades de militancia y de sectores político-partidarios con anterioridad, todas identifican la primera convocatoria del Ni una Menos en el año 2015<sup>25</sup> y el caso de Lucía Pérez<sup>26</sup> en 2016 como momentos o incluso hitos que marcaron los inicios de sus procesos de devenir feministas.

El texto se organiza de la siguiente manera. En el primer apartado analizamos, a partir de los relatos de las entrevistadas, el espacio público físico como espacio fundamental para visibilizar. Asimismo, nos enfocamos en los sentidos y significados que ellas le otorgan a la corporalidad, bajo el entendimiento de que estos se vinculan a los modos en que conciben las intervenciones callejeras. En un segundo apartado, recuperamos los modos en que las activistas conciben las redes sociales, y analizamos un video publicado en *Instagram* en el que se desarrolla una performance realizada en el año 2019 en Mar del Plata en el marco de la convocatoria de Ni Una Menos. Tanto en el primero como en el segundo apartado, las tensiones que existen

---

<sup>25</sup> Es importante aclarar que han acontecido múltiples intervenciones feministas en Mar del Plata y en el resto del país previas al año 2015. Realizamos este corte temporal debido a que es a partir de esa fecha que comienzan los procesos de “devenir” feministas de las personas que entrevistamos, así como también identificamos un gran auge de investigaciones y trabajos sobre activismos jóvenes post convocatoria #NiUnaMenos.

<sup>26</sup> El caso de Lucía Pérez fue un caso judicial de alto impacto mediático y social que sucedió en Mar del Plata en octubre de 2016. Según está establecido, Matías Gabriel Farías (de 23 años) quedó a solas con Lucía Pérez Montero (de 16 años), a quien le había dado cocaína y marihuana para consumir, en una habitación del domicilio en el que él vivía. Según la fiscalía, Farías violó a Lucía Pérez, lo que generó *una serie de lesiones vitales* que provocaron su deceso. Según la abogada defensora, no hubo abuso sexual seguido de muerte, sino *una relación consentida entre dos jóvenes que se gustaban y la causa más probable de la muerte fue una asfixia tóxica*. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Caso\\_de\\_Luc%C3%ADa\\_P%C3%A9rez](https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_de_Luc%C3%ADa_P%C3%A9rez)

entre el espacio público físico y el espacio virtual u *online* para las entrevistadas atraviesan los abordajes. En un tercer apartado, nos centramos en las reflexiones de las activistas acerca de las corporalidades que se tornan visibles -y las que no- en las intervenciones callejeras y el lugar que le otorgan al cuerpo en las acciones políticas feministas; para ello hacemos foco en la noción de políticas de identidad. Finalmente, presentamos las reflexiones que el trabajo de investigación nos permitió formular.

## **2.Poner el cuerpo en las calles**

Históricamente las personas han tomado las calles y se han reunido en el espacio público en búsqueda de formas de reunión y asociación. En este sentido, se ha pensado al espacio como la construcción misma de lo social, ya que se definen allí estas dinámicas de expresión de malestar. Estos lugares de aparición se vuelven un modo de acción en el que los cuerpos reunidos activan reclamos (Chávez Mac Gregor, 2015). Asimismo, es posible rastrear en nuestro país distintas instancias de intervención en el espacio público que le han otorgado una gran importancia a la dimensión visual y estética, como es el caso de HIJOS. Esta organización ha generado nuevas formas de expresión vinculadas a los modos de narrar la memoria y la identidad (Durán, 2006); el uso de fotografías de desaparecidos, el siluetazo<sup>27</sup> y los escraches a genocidas<sup>28</sup> se constituyen como performances que transforman el espacio público a través de hacer visible lo invisible con prácticas de producción colectiva y lenguajes alternativos (Durán, 2016).

Para pensar la articulación entre el espacio público y la visualidad incorporamos un fragmento del relato de Sol:

---

<sup>27</sup> Se denomina siluetazo a los dibujos de siluetas homogéneas en intervenciones realizadas en el marco de reclamos por memoria, verdad y justicia en Argentina.

<sup>28</sup> A partir de la consigna “Si no hay justicia, hay escrache” se realizan en los barrios en donde residen genocidas intervenciones públicas mediante recursos visuales y sonoros como banderas y carteles.

Para mí no existe otro espacio como la calle. Para...poder manifestarnos, o como para poder hacernos ver. Así que sí, o sea esto, ahora también la pandemia puso re de manifiesto esto ¿no?, como ¿qué hacemos? ¿Es lo mismo un banderazo virtual o un video por Instagram que salir a movilizar? [...] ¿es lo mismo digamos, ser mil...ser un millón en la calle, y estar todos los cuerpos juntos en la calle, que no sé, tener un millón de visitas en un video de YouTube? Y no, no es lo mismo. (Conversación con Sol, 2 de marzo de 2021)

Sol tiene 24 años, estudia en la Facultad de Humanidades, trabaja principalmente durante las temporadas de verano, y a veces hace changas durante el año para solventar los gastos que implica estudiar. Forma parte de una organización de alcance nacional con una gran trayectoria en Argentina desde que tiene 17 años, y actualmente también milita en la Universidad. Nunca participó orgánicamente en el frente de mujeres de su organización, debido a que entiende que su tarea es transversalizar esta perspectiva en el espacio particular que ocupa. Cree que no es posible pensarse como militante sin pensarse como feminista y como lesbiana. Sol considera que Mar del Plata es una ciudad conservadora y por eso destaca la capacidad de organización y movilización que los feminismos poseen aquí, con una masividad que no identifica en otros sectores.

La entrevistada reflexiona sobre las posibilidades de movilizar sin el cuerpo ahí en el contexto pandémico, y hace referencia a diversas acciones digitales desarrolladas como banderazos o transmisiones en vivo por plataformas como *YouTube*. Para Sol, es necesario estar en la calle porque se trata de una acción que permite recuperar nuestra historia y hacerla expresión, permite volverla lucha y visibilizarla. En esta línea, el fragmento que incorporamos nos permite advertir que la activista hace referencia a la calle como un espacio que es fundamental para hacerse ver. Los cuerpos ahí se tornan visibles de un modo que no es posible en instancias de activismo *online*, ya que en estas últimas se pierde la materialidad del cuerpo. En efecto, para la activista, la presencia de los cuerpos –y no de usuarios de redes sociales o plataformas– resulta irremplazable. En esta línea, recuperar los sentidos que la entrevistada le otorga a la presencia en la calle, la potencia que

eso posee para ella y la relevancia de compartir allí, nos permite pensar en una concepción del cuerpo como materia.

De acuerdo con Judith Butler (2019), el ejercicio performativo de la aparición en el espacio público implica también una demanda más amplia, ya que se trata de cuerpos que solicitan reconocimiento y valoración. La calle es, de acuerdo a De Certeau (1996), un espacio practicado, inventado, creado por aquellos que lo intervienen a través de prácticas significantes. En este sentido, estas prácticas de intervención feminista, que incluyen desde torsos desnudos y escritos, glitter, canto y baile, hasta representaciones corporeizadas de femicidios y muerte, significan la calle como escenario en el que despliegan sus planteos y crean las condiciones para elaborar su visibilidad público-política (Vázquez, 2019).

Agustina también reflexiona sobre el lugar del cuerpo en los activismos feministas:

*Yo creo que poner el cuerpo, para el feminismo, es todo. Es poner el cuerpo y poner un cuerpo que durante muchos años estaba invisibilizado. Poner un cuerpo que está pensado para lo privado. Entonces poner el cuerpo en la calle no es estar, no, es político, eso, es una posición política, feminista, social. Entonces es muy simbólico. (Conversación con Agustina, 12 de diciembre de 2020)*

Agustina tiene 25 años, trabaja y estudia en la Facultad de Humanidades. Se acercó en el año 2015 al frente feminista de una organización nacional, cuando empezó la Universidad, pero hace hincapié en que durante toda su vida en su casa se habló de política, principalmente debido a que posee familiares cercanos desaparecidos en la última dictadura cívico militar. Si bien lo que arraigó su militancia política en la organización son los talleres y demás actividades que realiza en un barrio de la ciudad, Agustina cree que los eventos callejeros de la agenda feminista son muy atractivos y constituyen espacios de festejo y celebración, y permiten demostrar y hacer visible la fortaleza del movimiento.

El cuerpo ha ocupado un lugar central en el pensamiento y la teoría feminista, así como en los diversos activismos que se han desplegado a lo largo de la historia. Tal como lo ha planteado Laura Masson (2007), la consideración de los cuerpos como políticos, y la atribución de significados a los mismos, permite que las activistas lo conciben como un espacio de disputas y de sentidos. Ellas reflexionan en torno del cuerpo, y lo constituyen como tema de análisis, así como espacio o lugar desde el cual enfrentar las desigualdades (Masson, 2007). En este sentido, Agustina insiste en la importancia de poner el cuerpo en el espacio público, en estar ahí, y apropiarse de las calles. Pero también hace hincapié en su relato, por un lado, en que la acción política feminista no debe reducirse a ello ni finalizar allí. Para ella es muy importante formarse, debatir y disputar también otros espacios de poder. Por el otro, reflexiona en torno de aquellos cuerpos que no pueden participar en esos eventos en la misma medida, como entiende que puede suceder con los feminismos disca y los sectores populares.

Asimismo, podemos identificar en el fragmento que incluimos “la relación de objetividad con el propio cuerpo” (Masson, 2007: 58). Del relato se desprende la representación del cuerpo como cuerpo-cosa, como lo tangible, aquello que se construye a partir de lo que se ve y de lo que se nombra. Nuevamente, el cuerpo como materia. Esta concepción se vincula también a lo planteado por Bryan Turner (1984) en relación con la posibilidad de experimentarlo como algo que los seres humanos tenemos. La percepción del cuerpo como aquello que resulta ajeno a uno mismo; un cuerpo que no se es, sino que se posee. También, que opera como una especie de instrumento, de herramienta, y que se utiliza y se pone para hacer política.

Partimos de la consideración de que los sentidos y significados que las activistas le otorgan a la corporalidad se vinculan con los modos en que conciben la militancia feminista y las intervenciones en el espacio público. Si hacemos foco en esta segunda cuestión es posible advertir a partir del fragmento de la entrevista que poner un cuerpo en la calle es simbólico y es político porque implica una visualidad que históricamente fue negada. Como lo han explicitado autoras clásicas, la esfera pública era considerada como el espacio en el que los varones desarrollaban actividades reconocidas y

valoradas socialmente, mientras que lo privado se constituyó como el ámbito femenino, vinculado a lo menos importante. Así, esta adscripción a la esfera privada operó como uno de los principales modos de sujeción de las mujeres, ya que implicó la asociación de sus cuerpos a un sitio determinado con limitaciones preestablecidas (de Beauvoir, 1999; Wittig, 2006; Molina Petit, 1994).

En esta línea, tener un cuerpo femenino fue motivo de reflexión para Juana:

*Me parece que mi cuerpo es mío, por supuesto... ¿la sociedad deja que tu cuerpo sea tuyo? La verdad que no [...] Siempre es un objeto de consumo el cuerpo, y sobre todo es un objeto de consumo para el hombre. (Conversación con Juana, 27 de noviembre de 2020).*

Juana tiene 22 años, trabaja y estudia en la Facultad de Psicología. Cuando estaba en la secundaria comenzó a participar de eventos feministas, pero cuando ingresó en la Universidad, y, en paralelo, inició terapia, comenzó a identificar estereotipos y desigualdades de género, a interesarse por la literatura feminista, y a participar de forma más activa en una organización de su facultad. Juana anhela asistir nuevamente a eventos masivos como los Encuentros Nacionales de Mujeres, las marchas y las manifestaciones, porque cree que cumplen una función clave en términos de fomentar una ilusión grupal y de hacerte sentir parte de algo, aunque también hace hincapié en que las condiciones para manifestar no son iguales para todos, con o sin pandemia. Con respecto a esto último, resalta que tuvo grandes dificultades para participar de acciones colectivas digitales en este contexto, ya que no posee internet en su casa.

Juana sostiene que su proceso de devenir feminista fue lo que le permitió aceptar su cuerpo tal cual es, y a sentirse más cómoda con su imagen. Cuestiona que no se acepte y naturalice la desnudez en los cuerpos femeninos, como sí cree que sucede con los cuerpos masculinos. Identificamos en su relato referencias a situaciones de vulnerabilidad que considera que atraviesa como mujer por su cuerpo: cuerpo que entiende



sexualizado, pensado para el consumo de otros y susceptible de ser violentado. En términos de Nina Power (2010), como un recurso, función o mercancía.

Por ello, para las entrevistadas, la visibilidad que se logra al aparecer, intervenir y apropiarse del espacio público se acentúa aún más cuando se desafían con el cuerpo estándares que son interpretados por las activistas como esencialmente patriarcales. En esta línea, los torsos desnudos forman parte de los procesos de expresión creativa, artística y performática en las intervenciones callejeras, pero también se constituyen como actos de liberación, reivindicación y transgresión. Así, hacer visibles los cuerpos, particularmente los pechos y los pezones, en situaciones que se alejan de una lógica de mercado como puede ser el modelaje o la pornografía, cuestionar a su vez los modelos hegemónicos de belleza, en el espacio público, y aún más, frente a instituciones policiales y religiosas, representa para las activistas los principios de libertad y de igualdad.

A través de la exposición y persistencia de los actos corporales en el espacio público, las activistas hablan y significan. Se exponen, se hacen visibles, corporeizando demandas por vidas más vivibles (Butler, 2019): “vivas, libres y desendeudadas nos queremos”, “cuando vuelva a mi casa quiero ser libre, no valiente” son algunas de las frases que se leen en carteles y también en cuerpos. Visibilizan, así, que son “seres precarios y a la vez actuantes” (Butler, 2019: 55).

Ahora bien, ¿compartir las dimensiones de tiempo y espacio resulta imprescindible para poner el cuerpo? ¿es el estar ahí todas, todos, todes, la única manera de corporeizar demandas? ¿manifestarse de forma digital implica necesariamente la ausencia de los cuerpos? ¿la sincronía del tiempo no es suficiente para pensar en formas de expresión corporal?

### **3.Poner el cuerpo en las redes sociales**

Consideramos que es importante concebir las redes sociales como espacio público, ya que conforman puntos de organización de la experiencia colectiva (Raimondo et al, 2016) y potencian discusiones públicas que se debaten

también de manera *offline* (Domínguez, 2019). Las activistas que entrevistamos reflexionan en torno de las redes sociales, sus usos, funciones y características, y sus potencialidades y limitaciones en el marco del activismo:

Las redes sociales ayudaron muchísimo [...] esto de pensar en términos de hashtags es efectivo [...] Lo que antes era estar volanteando dos horas en la calle, hoy hacés una twitteada, o en Instagram subís durante 15 minutos el mismo *flyer*...qué se yo, bueno, eso llega a muchas más personas que estando acá en la plaza volanteando... (Conversación con Agustina, 12 de diciembre de 2020).

Algunas de las características de las redes sociales mencionadas por las entrevistadas son el alcance y la masividad, y son interpretadas como positivas en relación a los activismos feministas, ya que consideran que estas plataformas habilitan la posibilidad de difundir información y convocatorias de forma casi instantánea a grandes cantidades de personas. En este sentido, Agustina identifica como efectiva la utilización de *hashtags*, es decir, considera que este modo de redactar en pocos caracteres, con la posibilidad de convertirse en tendencia –como es el ejemplo de #NiUnaMenos– genera efectos. Daniela Esquivel Domínguez (2019) trabajó sobre esta temática y planteó que internet y las redes sociales funcionan como espacios públicos para enunciar. Para la autora, es posible pensar la construcción de las protestas feministas a través del *hashtag*. Sin embargo, del comentario de la entrevistada se desprende que el *hashtag* en particular y las redes sociales en general no son identificadas como espacios de construcción de reclamos y/o protestas, sino como medios para comunicarlos. De esta manera, para la entrevistada, las redes sociales operan como espacios públicos principalmente para la enunciación (Domínguez, 2019), como plataformas de organización, información y gestión (Fernández Rincón, 2019).

Ludmila también reflexiona en torno al rol de las redes sociales en el marco del activismo:

Creo que está buenísimo desde el lado de la visibilización [...] pero me parece importante visibilizar, así, en grupitos en una plaza, que con una foto en Instagram. Quizás si tuviera un millón de seguidores te digo no, es otro tipo de visibilización, okey, es más masivo. Pero en otros ámbitos es chato [...] En cuanto a visibilización me parece que las redes sociales funcionan, pero así y todo creo que no interpelan tanto [...] Como que termina siendo un contenido un poco vacío. (Conversación con Ludmila, 11 de diciembre de 2020)

Ludmila tiene 25 años, trabaja y estudia en la Facultad de Humanidades. Fue a una escuela secundaria religiosa y participó activamente de actividades para la Iglesia, aunque actualmente es muy crítica de las instituciones clericales. Ludmila se reconoció feminista en una manifestación de gran masividad que se produjo en el año 2016 en la ciudad, a partir del caso de femicidio de Lucía Pérez. Actualmente su activismo se desarrolla en el marco de una organización feminista y también en un espacio universitario. Se define como mujer cis pansexual, blanca y de clase media, y considera que por su identidad se encuentra a veces en una posición de privilegio en la estructura social con respecto a otras personas. Hace hincapié en que esto sucede también al interior de los movimientos feministas, y por ello considera que es importante reconocer los lugares y roles que como activista ocupa y reflexionar en torno a las desigualdades que se producen allí.

La entrevistada también considera que la mayor potencialidad de las redes sociales es la posibilidad de visibilizar en términos masivos. En relación a esto, diferencia entre la utilidad de los perfiles con grandes cantidades de seguidores –como puede ser el caso de *influencers* o comunicadoras- y otros usuarios con menos llegada. Pero Ludmila hace referencia también a otra cuestión de gran interés: el contenido que circula. Si bien las redes sociales habilitan la difusión, considera que no necesariamente interpelan a los usuarios, como sí cree que sucede en las intervenciones en el espacio público.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el contenido que circula en las redes sociales se produce a partir de lo que sucede en las calles, y la frontera entre los cuerpos en el espacio público físico y los cuerpos en el espacio público virtual se torna difusa? Para reflexionar en torno de este interrogante, así como

de otras dimensiones que hemos abordado, incorporamos aquí material audiovisual de una [performance realizada en la ciudad de Mar del Plata en el año 2019 en el marco de la convocatoria al Ni una Menos](#). Ludmila participó en la performance, y también en el proceso de edición de este video, y de su posterior difusión y circulación. Este se encuentra en un perfil público pequeño de la red social *Instagram*, tiene alrededor de 100 me gusta y 4 comentarios<sup>29</sup>.

El video se conforma por diversas imágenes de la convocatoria del Ni Una Menos: podemos observar rostros de niñas, jóvenes y mujeres adultas, sus maquillajes, los pañuelos verdes, las banderas, los carteles, y la preparación de las activistas que realizan la performance. Acompaña el video desde el inicio una voz en *off* que relata el poema “El silencio y el grito” de Emilio Guaquín. Al finalizar la intervención artística, suena de fondo “Paren de matarnos” de Miss Bolivia, y nuevamente una voz en *off* que resalta la importancia del Estado para combatir la violencia de género, y denuncia la cantidad de femicidios acontecidos hasta el momento en lo que va del año. Observamos, entonces, distintos fragmentos de la manifestación: baile, tambores, gritos y bengalas. El cántico “abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer, arriba el feminismo que va a vencer” marca el final del material que cierra con la placa de #NiUnaMenos.

Al comienzo de la performance, activistas se encuentran en el suelo tapadas con telas negras, representadas como víctimas, indefensas. Mientras otras, con una gran fuerza hostil, también vestidas de negro, representan al Estado, la Justicia y la fuerza policial. Luego de un grito al unísono de ¡Basta! que expresa hartazgo, pero también lucha, activistas que se encontraban en el suelo se levantan, despojándose de la tela que las cubría. Así, identidades femeninas y no binarias se paran con sus cuerpos prácticamente desnudos en el centro de una ronda que había armado espontáneamente el público. Estos cuerpos están escritos: monstruo, asesina, sexo débil, gorda, vos te lo buscaste, puta, son algunas de las frases y palabras que es posible leer. Otras activistas intervienen los escritos tapándolos con colores verde y violeta y también reescribiéndolos: por ejemplo, ya no leemos gorda, sino gorde.

---

<sup>29</sup>Se encuentra en el perfil @tvtangente. Este surgió como un medio audiovisual para redes sociales en Mar del Plata, y Ludmila participó activamente de su elaboración. Cuenta con 21 publicaciones y se mantuvo activo durante el año 2019.

Las palabras y frases seleccionadas pueden considerarse como ofensivas y expresan las jerarquías y desigualdades de género que acontecen en nuestra sociedad. Su escritura en los cuerpos en el marco de esta intervención habilita visibilizarlas ya no solo a nivel discursivo sino tal vez en términos de marcas que se hacen cuerpo y que condicionan la vida de las personas. El cuerpo así se presenta como un espacio de enunciación con capacidad de acción política; tal como plantea Luciana Bertolaccini (2020), los recursos expresivos que utilizan –y corporeizan– las activistas desafían las miradas habituales que se tienen sobre los cuerpos y los hacen visibles de otra manera. En este sentido es posible identificar “posicionamientos ligados a la capacidad de agenciamiento y a una determinación por transformar el miedo y la angustia en una potencia de actuación que de batalla” (Bertolaccini, 2020: 18).

En la siguiente secuencia de la performance, las activistas gritan nuevamente basta: basta a la yuta, basta de jueces corruptos. Con esos gritos, los cuerpos que representaban esos poderes, ahora debilitados, caen al suelo. Los otros cuerpos, ahora empoderados alzan la voz al unísono: ¡el miedo que arda! Ya hacia el final, junto al canto de “somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar”, las activistas saltan, bailan y se abrazan. Podemos identificar las intervenciones feministas en el espacio público –y en particular, esta performance– como prácticas que permiten visibilizar y reivindicar las corporalidades y desafían al mismo tiempo, en tanto soporte creativo y estético (Bertolaccini, 2020) estándares patriarcales. Nos invitan a pensar en una idea del cuerpo como mensaje, que expresa con su imagen una demanda concreta y hace visible otra realidad posible que se aleja de la heteronorma y de los ideales de belleza establecidos.

Los carteles y las palabras que las activistas sostienen en el video como la bandera que simboliza el orgullo LGBTIQ+, “existo porque resisto”, “niñxs no xadres”, “basta de trata”, podemos observarlas múltiples veces en las manifestaciones feministas. Sin embargo, en el marco de la performance, los mencionados recursos de protesta cobran otro significado, producen otro efecto visual, porque aparecen en el espacio público junto a cuerpos que denuncian con el solo hecho de mostrarse, de estar presente, de estar ahí,

haciendo visible una existencia. Todo esto sumado a la clara representación de la performance no solo del poder del patriarcado sino también de la fuerza que se gesta de manera colectiva para combatirlo: aquellos cuerpos que en un inicio se representan como indefensos se levantan, se muestran, se exponen y dicen basta.

La performance en sí misma en el espacio público expresa múltiples significados que hemos abordado, pero consideramos también que la grabación, edición, publicación y posterior circulación de este material en el espacio virtual produce nuevos sentidos, y que el registro visual de un evento influye en los modos en que el mismo puede ser tratado e interpretado (Coleman, 2018). Tal como plantearon Mariángeles Camusso y Florencia Rovetto (2016), es importante observar los repertorios visuales en las redes sociales, así como los comportamientos que se producen a partir de la circulación y apropiación de los mismos.

De los relatos de las entrevistadas en relación al espacio virtual u *online* se desprende un claro sentimiento de pérdida. Pérdida del cuerpo, pérdida del impacto de las intervenciones, pérdida de la posibilidad de interpelar a un otro. Sin embargo, puede pensarse a la red social *Instagram*, en la que se encuentra publicado el material audiovisual que hemos analizado, como un espacio en el que se difunden contenidos que articulan reflexión, creatividad y estética (Fernández Rincón, 2019). Este video no se constituye como una especie de propaganda o *flyer* cuya función primordial es difundir información. Sino que podemos interpretarlo como un material que, a partir de la recopilación de distintas secuencias de un mismo evento, y combinando la literatura, la música y el teatro, logra representar tanto el dolor como la agencia colectiva, e interpelar a los usuarios. Se trata de un contenido que no ha sido difundido de forma masiva pero que de todos modos produce efectos: “se me estruja el alma cada vez que lo veo” escribe, por ejemplo, una usuaria en uno de los comentarios que tiene la publicación.

Como mencionamos con anterioridad, las instancias de activismo *online* han sido más que relevantes para los movimientos feministas en las últimas décadas, y principalmente en los últimos años. Las intervenciones digitales que se reforzaron en el contexto de pandemia y que acontecieron de manera

sincrónica, como las transmisiones en vivo de congresos, jornadas, presentaciones, debates, charlas, asambleas, etc., nos permiten pensar en la configuración del cuerpo como temporalidad. Estar ahí del otro lado de la pantalla como usuarios pueda constituirse, tal vez, como otra forma re-localizada de acción corporeizada.

#### **4.Ser visibles: políticas de identidad**

Como han planteado diversos autores que se sitúan en la perspectiva epistemológica de la interseccionalidad (Crenshaw, 1989; Viveros Vigoya, 2016) las relaciones de género se articulan con otras formas de relación social en un determinado contexto histórico. Las estructuras de clase, raza, género y sexualidad no pueden tratarse como variables independientes porque la opresión de cada una está inscrita en las otras, es constituida por y es constitutiva de las otras (hooks et al, 2004). Estas variables operan a través de marcadores visuales del cuerpo (Alcoff, 2005) y se constituyen como relevantes a la hora de problematizar las dimensiones que intervienen en la producción de significados corporales y también, para reflexionar en torno a cuáles son los cuerpos que se visibilizan, y qué sentidos se disputan en esa representación.

Yo en las marchas soy un arcoíris, o sea como que encontré mi lugar ahí, y no sé tengo una vinchita que tiene la bandera del orgullo, y un top fluo, y como que encontré ahí mi forma de expresar mi parte disidente [...] Me acuerdo que una vez me dijeron “Bueno, en las marchas es cuando sos vos” y es como que yo nunca lo había pensado, pero en algún punto sí. (Conversación con Luciana, 27 de febrero de 2021)

Luciana tiene 23 años, estudia en la Facultad de Humanidades y trabaja en un comercio familiar. Participa de actividades políticas desde que era una niña en la escuela primaria, luego en la escuela secundaria y en la actualidad en la Universidad. También forma parte de una organización político-partidaria de alcance nacional, y asimismo participa en el Comité Feminista de un barrio

periférico de la ciudad de Mar del Plata. Para Luciana las intervenciones feministas constituyen una especie de celebración, como premio por todo el trabajo arduo que activistas realizan durante todo el año en los distintos espacios que habitan. Asimismo, cree que este tipo de eventos tienen una gran importancia en términos de afectividad, ya que entiende que son los que más fortalecen los lazos entre activistas y también entre organizaciones. Luciana se identifica como una mujer cis bisexual, y hace hincapié en la bisexualidad como una categoría política, ya que cree que asumirse y nombrarse de esta manera le permitió posicionarse para disputar espacios en su vida en general y en su militancia en particular.

De acuerdo a Butler (1997), el cuerpo no es materia sino una materialización de posibilidades que se encuentran siempre condicionadas por un contexto histórico y se circunscriben allí. Así, los cuerpos actúan en espacios que se encuentran culturalmente restringidos. En esta línea resulta relevante retomar el concepto de cuerpo vivido de Iris Marion Young, para reflexionar en torno de las experiencias de cuerpos físicos que actúan en distintos contextos socioculturales: un cuerpo-en-situación. Este concepto nos permite pensar en los modos en que la subjetividad de las personas resulta condicionada e incluso restringida por hechos socioculturales y tanto expectativas como comportamientos de otros (Young, 2005). En este sentido, Luciana identifica las intervenciones feministas, las marchas, como espacios en los que lejos de sentirse limitada en su expresión corporal, la habilitan a visibilizar su disidencia. Podemos pensar, así, en la construcción del cuerpo como un símbolo de las consignas de libertad, de deseo y de sexualidad.

Con respecto a esta cuestión podemos establecer puntos en común con lo que sucede en las Marchas del Orgullo. Estas desafían, en términos materiales y simbólicos, la frontera entre lo público y lo privado (Settani, 2013) al mismo tiempo que producen un impacto visual como efecto estético-político a partir de la expresión de los cuerpos, la libertad y el orgullo por exhibirlos. Allí los cuerpos hablan y configuran, de este modo, otros modos de estar en el espacio público, así como otros públicos para esas corporalidades. Generan, así, condiciones para la enunciación y visibilidad de las diversidades (Cabrera, Sánchez y Calloway, 2016). Para Luciana, la participación en intervenciones



feministas habilita la configuración del cuerpo como símbolo de agencia y de transformación colectiva, y también, en términos individuales, como símbolo de expresión de mujer, militante, feminista, y principalmente, bisexual.

Por otra parte, en los relatos de las entrevistadas identificamos debates que forman parte de una auto-reflexión constante producto de un proceso de devenir feminista, así como de discusiones y charlas con compañeros de militancia, que les permiten comprender a las activistas las complejas intersecciones que generan relaciones de subordinación y opresión particulares en situaciones concretas (hooks et al, 2004). ¿Todos los cuerpos se tornan visibles en las intervenciones feministas?

Nos pasó por ejemplo en una perfo específicamente que era el golpe de Estado en Bolivia, y entonces por supuesto queríamos reivindicar la whipala. Y fue como...nos miramos, y como...somos todes blanques acá en este momento queriendo representar la whipala. (Conversación con Ludmila, 11 de diciembre de 2020)

En esta línea, del fragmento se desprende un posicionamiento que identificamos también en otros relatos, vinculado a los modos en que las activistas se consideran habilitadas o no a participar de ciertas luchas y reclamos, pese a que formen parte de la agenda feminista. Si bien las personas que entrevistamos son, en gran medida, quienes encarnan el sujeto social, cultural, político y emergente en el que hoy se concentran todas las miradas (Elizalde, 2018), ellas identifican que ese sujeto al interior no es solo diverso sino también desigual. Las multitudes feministas presentan modos renovados de inscribir sus consignas políticas (Vázquez, 2019) pero consideran que estas consignas no son ni deben ser encarnadas por todas, y en esta reflexión le otorgan al cuerpo una gran centralidad.

Para pensar acerca de los modos en que conciben sus lugares o roles en el marco de acciones políticas resulta útil la idea de políticas de identidad. Marta Lamas (2000) ha planteado que este tipo de políticas incorporan un sentimiento de daño y victimización, pero también un sentimiento de identidad, lo que favorece el reclamo en términos de identidad feminista, pero

limita la posibilidad de desarrollar prácticas políticas más amplias que permitan el avance en demandas y espacios ciudadanos más generales. Asimismo, para el post-estructuralismo, el uso de políticas identitarias generan como consecuencia la exclusión de otras subjetividades, ya que estas implican la construcción de sujetos considerados como legítimos y, a su vez, identidades que no lo son y por lo tanto deben ser excluidas para así lograr una agencia política grupal (Bondi, 1996). Para Butler (1998) el uso de categorías identitarias resulta imprescindible ya que las tornan inteligibles y le otorgan reconocimiento social, pero es importante no partir de estas categorías, sino de su deconstrucción.

De acuerdo a Chantal Mouffe (1996) las identidades son siempre relacionales y se construyen a partir de una diferencia: diferencia que se constituye a su vez como condición de imposibilidad de crear una totalidad armónica y unificada (Mouffe, 1996). La autora hace hincapié en que resulta necesario comprender que esa alteridad es irreductible, ya que las identidades se inscriben a través de experiencias que se construyen en el marco de relaciones sociales, y están marcadas por la multiplicidad de posiciones de sujeto (Mouffe, 1993) que constituyen el sujeto. Así, los sujetos son entidades conformadas por un conjunto de posiciones de sujeto que no están fijas, sino por el contrario, se encuentran en un movimiento constante, lo que implica pensar las identidades como precarias y contingentes. No hay entidades homogéneas de, por ejemplo, mujer y varón, sino una multiplicidad de relaciones sociales en las que las diferencias sexuales se construyen de diversas maneras.

Para las activistas entrevistadas, hay ocasiones en que determinadas posiciones de sujeto tienen más peso que otras, ya que entienden que la identidad feminista o incluso de mujer –en el caso de que lo sean– no siempre resultan suficientes para motorizar reclamos y encarnar demandas. Tener un sistema reproductor con capacidad de gestar es condición necesaria y excluyente para opinar sobre la práctica del aborto. También, un cuerpo que cumple con los estándares hegemónicos de belleza debe mantener silencio cuando se discuten y debaten temas vinculados al activismo gordx. Lo mismo sucede con el deseo sexual y la identidad de género: estos reclamos

vinculados al activismo LGBTIQ+ no debe ser encarnado por personas cis heterosexuales. Aquí el rol es el de acompañamiento, las tareas son escuchar y bancar a activistas que conciben como sujetos legítimos para protagonizar los reclamos<sup>30</sup>. Si bien esto se presenta como una tensión constante en los procesos de construcción de acción política, las entrevistadas no lo consideran necesariamente como un conflicto, sino como debates imprescindibles que las hacen sentir zarpadas<sup>31</sup> y les permiten continuar reflexionando en torno de la co-constitución de los distintos clivajes de desigualdad que atraviesan la totalidad de la estructura social y las sitúan en posiciones diferentes en el marco de las relaciones sociales en las que se encuentran inmersas.

## **5.Consideraciones finales**

En el presente artículo realizamos un análisis exploratorio de las acciones corporeizadas que desarrollan las activistas en intervenciones feministas en el espacio público en la ciudad de Mar del Plata, y los sentidos que le otorgan a la corporalidad en el marco de sus activismos. Si bien se trata de un trabajo de investigación incipiente, el abordaje de las conversaciones que entablamos con las activistas, de las entrevistas que llevamos a cabo y del material audiovisual que seleccionamos nos permitió formular algunas reflexiones.

En primer lugar, que los modos en que las activistas conciben al cuerpo son múltiples y diversos. Identificamos una tensión que se produce entre el espacio público físico significado como las calles y el espacio virtual *online*. Esto nos permitió reflexionar en torno de la configuración del cuerpo como materia que subyace en algunas reflexiones de las entrevistadas, así como imaginar la posibilidad de concebir un cuerpo como temporalidad, un cuerpo que no necesariamente se encuentra allí de manera presencial pero que de todas maneras se expresa, se hace visible e interpela a un otro. En este sentido, es preciso destacar que el escenario de pandemia se tornó un tópico

---

<sup>30</sup> Información construida a partir de las conversaciones con las activistas.

<sup>31</sup> Cita de una conversación con Luciana, 27 de febrero de 2021.

obligado que no solo modificó nuestro objeto de estudio, sino que habilitó el surgimiento de nuevos interrogantes que indagaremos en futuros trabajos: ¿qué quiebre produjo la pandemia en sus experiencias de intervención callejera? ¿qué otros modos de hacerse ver se tornaron necesarios en este contexto? ¿cuál es el lugar del cuerpo en las acciones *online*?

Identificamos, en segundo lugar, una idea del cuerpo como objeto de consumo, mercantilizado, apropiado y plausible de ser violentado. Noción del cuerpo que encuentra una posibilidad de subversión precisamente allí, en las intervenciones feministas, en las performances, en las manifestaciones. Eventos en los que estos cuerpos pueden constituirse como mensajes debido a que expresan demandas y denuncias con sus presencias, sus estar ahí. Hacen visibles identidades, vidas reales, desafían la cis- heteronormatividad y los ideales de belleza, transformando la vulnerabilidad en agencia. Aquí es cuando –y donde– el cuerpo se configura como un símbolo de cuestionamiento de los órdenes establecidos, así como de deseo, de libertad, de igualdad y de transgresión.

En tercer lugar, observamos que las activistas reflexionan en torno de los lugares que consideran que les corresponde ocupar en el marco de su militancia, de acuerdo a sus experiencias situadas y particulares. En sus auto-cuestionamientos, el lugar de los cuerpos se torna central, ya que no todos son concebidos por ellas como legítimos para protagonizar reclamos, encarnar demandas y disputar espacios de poder.

En cuarto lugar, observamos que si bien las activistas utilizan y se apropian de las redes sociales e incluso participan de la creación y circulación de contenido en las mismas, las conciben fundamentalmente como medios para difundir información de manera masiva, y no como escenarios de construcción de sentidos que interpelen a los usuarios. En sus relatos, son las calles las que sin dudas constituyen un espacio fundamental en términos de afectividad. Compartir, estar ahí, provoca el sentimiento de formar parte de un movimiento amplio y masivo que demuestra fortaleza y también esperanzas para construir un mundo más libre e igualitario. Asimismo, en las acciones que se desarrollan allí se habilitan las expresiones de género, de diversidad y la

realización de performances, en las que las activistas son quienes desean ser, lejos de los estereotipos y los estigmas.

Reflexionar acerca de los sentidos que ellas le otorgan a la corporalidad y a las intervenciones públicas de manera articulada nos permite pensar en los modos en que estos se configuran mutuamente. Los activismos feministas recuperan y reactualizan las trayectorias de los movimientos sociales y sus modos de protesta de nuestro país, e incluso es posible establecer puntos de contacto con las Marchas del Orgullo. El espacio público significado de esta manera habilita la representación y visualización de cuerpos que no habitan del mismo modo las calles en otras circunstancias. Las activistas desafían la frontera entre lo público y lo privado, en términos tanto materiales como simbólicos y ponen el cuerpo para hacerse ver.

## Referencias bibliográficas

Alcoff, Linda Martín. *Visible identities: Race, gender, and the self*. Oxford University Press: London, 2005.

Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, en *Comunicación y medios*, n°16, 2005, pp. 45-68.

Bertolaccini, Luciana María. “Política de las corporalidades: Placer, dolor y memoria en protestas sociales feministas de Rosario (2015-2017)” en *Perspectivas. Revista de Ciencias Sociales*, n° 9, enero-junio, 2020, pp. 8-31

Bondi, Liz. “Ubicar las políticas de la identidad” en *Debate feminista*, n° 14, octubre, 1996, pp. 14-37

Butler, Judith. “Sujetos de sexo / género / deseo” en *Revista Feminaria*, n° 19, junio, pp. 1-20

\_\_\_\_\_ “Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista*, n° 18, octubre 1998, pp, 296-314.

\_\_\_\_\_ *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós: Buenos Aires, 2019.

Cabrera, Candela; Calloway, Cecilia; Sánchez, Mariana. “Las marchas del Orgullo LGBTTIQ: Políticas, corporalidades y existenciaros” (VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, Facultad de Psicología, UBA, Buenos Aires, octubre 2016).

Camusso, Mariángeles; Rovetto, Florencia. “#Ni una (imagen) menos. Imágenes, apropiaciones y circulación en las redes sociales” en *Nuevas mediatizaciones. Nuevos públicos*. UNR Editora: Rosario, 2016, pp. 159-177

Coleman, Kevin. “Fotografías de una plegaria: El archivo visual y la historia obrera latinoamericana”, en *Historia global y circulación de saberes en Iberoamérica Siglos XVI-XXI*. CIHAC: Costa Rica, 2018, pp. 287-328

Crenshaw, Kimberlé. “Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics” en *Feminist legal theory*. Routledge: Estados Unidos, 1991, pp. 139-169.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo. Volumen 1. Los hechos y los mitos*. Sudamericana: Buenos Aires, 1999.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana: México, 1996.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Indiana University Press: Indianapolis, 1987.

Durán, Valeria. “Fotografías y desaparecidos. Ausencias presentes” en *Cuadernos de Antropología Social*, n° 24, 2006, pp 131-144.

\_\_\_\_\_ “Gráficas de la ausencia: imagen, representación y memoria de los desaparecidos de la última dictadura en Argentina” en *Revista Kepes*, n° 14, 2016, pp 177-194.

Dussel, Inés. “Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo” en *Propuesta Educativa*, n° 31, 2009, pp. 69-79.

Elizalde, Silvia. “Hijas, hermanas, nietas: Genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes” en *Ensamblés*, n° 8, 2018, pp. 86-93

Elizalde, Silvia; Mateo, Natacha. “Las jóvenes: Entre la “marea verde” y la decisión de abortar.” En *Salud Colectiva*, n°14, julio-septiembre 2018, pp. 433-446.

Fernández Rincón, Antonio Raúl. “Artivismo y co-creación: la comunicación digital en la huelga feminista del 8M” en *Dígitos* n° 5, 2019, pp. 56-74

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu: Buenos Aires, 1981.

Guasch, Anna María. “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión” en *Estudios visuales*, n° 1, 2003, pp 8-16.

hooks, bell et al. *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

López, Matías David “Ser manada. Acción colectiva y ritualización del espacio urbano en la intervención performática de Las AmAndAs” En *imagonautas. Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, n° 14, 2019, pp 190-212.

Larrondo, María & Ponce Lara, Camila. “Activismos feministas jóvenes en América Latina. Dimensiones y perspectivas conceptuales” en *Activismos*

*feministas jóvenes. Emergencias, actrices y luchas en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2019.

Jones, Amelia. *The feminism and visual culture reader*, Routledge: Nueva York, 2003

Lamas, Marta. “De la Identidad a la Ciudadanía. Transformaciones en el imaginario político feminista” en *Cinta de Moebio*, n°7, 2000, pp. 18-23

Laudano, Claudia. “Movilizaciones #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y# ElFeminismoLoHizo” (Seminario Internacional Fazendo Genero 11 y 13th Women’s World Congress, Florianopolis, agosto 2017)

Chávez Mac Gregor, Helena. “Pese a todo, aparecer” en *Re-visiones*, n° 12, 2015, pp. 1-19

Masson, Laura. *Feministas en todas partes. Una etnografía de espacios y narrativas feministas en Argentina*. Prometeo: Buenos Aires, 2007.

Martín-Barbero, Jesús. “De la ciudad mediada a la ciudad virtual” en *Telos*, n°44, 1996, pp. 15-21

Mitchell, William Jones Thomas. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual” en *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 1, 2003, pp. 17-40.

Molina Petit, Cristina. *Dialéctica feminista de la ilustración*. Antrhopos: Barcelona, 1994.

Mouffe, Chantal. “Feminismo, ciudadanía y política democrática radical” en *Debate Feminista*, n° 7, marzo 1993, pp. 3-23.

\_\_\_\_\_ “Por una política de la identidad nómada” en *Debate feminista*, n° 14, 1996, pp. 3-13

Power, Nina. *La mujer unidimensional*. Cruce casa editora: Buenos Aires, 2010.

Settani, Sebastián. “Las marchas del Orgullo LGBT y las paradojas de la visibilidad mediática” en *Anclajes*, n°76, julio-octubre 2013, pp. 61-70

Torricella, Andrea. “De viajes teórico-metodológicos y mapas. Bitácora de una travesía entre la noción de representación visual como reflejo hacia la de práctica y su aplicación en un caso de estudio con fotografías familiares personales” en *Empiria*, n°40, mayo-agosto 2018, pp. 41-64.



Turner, Bryan. *The body and society: Explorations in social theory*. B. Blackwell: New York, 1984.

Vázquez, Cecilia. "Intervenciones estéticas de las multitudes feministas en el espacio público. Arte y performance en la calle." (XXI° Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo, Universidad Nacional de Salta, octubre 2019)

Viveros Vigoya, Mara. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación" en *Debate feminista*, n° 52, 2016, pp 1-17.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales: España, 2006.

Young, Iris Marion. *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford University Press: London, 2005.

## ***Lo propio y el espacio privado como narrativas de la memoria y de lo femenino en la obra de Magali Lara***

---

dolchefer@gmail.com

**por Dulce Fernanda Alcalá Lomelí**

Lic. en Literatura Latinoamericana, Mg. en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México (México)

### **Resumen**

En el espacio de la casa se concentran memorias de la infancia que se asocian con un estado primario del habitar. Este mismo ha sido relacionado con lo femenino dentro del imaginario colectivo; motivo por el cual las narrativas feministas de los años 70's lo resignifican a través de la transgresión del límite entre lo privado y lo público, en la que se potencia la reapropiación del cuerpo femenino como deseante y ya no como objeto de deseo. En esta cifra, la obra de la artista mexicana Magali Lara permite repensar la relación entre el espacio privado y la memoria. En su obra, la evocación del recuerdo pasado se hace desde la abyección de lo propio.

**Palabras clave:** espacio íntimo, reapropiación del cuerpo femenino, memoria, abyección, Magali Lara.

*The own and the private space as narratives of the memory, and the feminine in Magali's Lara work*

### **Abstract**

In the intimate space of the house resides the memories of the infance that are asociated with a primary state of the habit. This idea has been asociated with the femenin roles in the colective imaginary; reason of why, the 70's feminist narratives resignifies it through the transgression of the limit between the private and the public space. This transgression enhances the reappropriation of the female body, which is not any more an object of desire, but a body that experiments desire as well. According to these ideas, the artistic work of the mexican creator, Magali Lara, allows us to rethink the relationship between the

private space and the memory. In her work, the evocation of the past is made from the abjection of what is own.

**Key words:** intimate space, reappropriation of the female body, memory, abjection, Magali Lara.

“Más que la infancia, me importa el espacio doméstico, privado, casi secreto —que por supuesto la escenifica con mucha precisión—, pero también los deseos de eso posible que es tan fuerte en la adolescencia y que permite desdoblamientos interesantes. Me interesan nuestras historias personales, sus coincidencias y desaciertos, su fragilidad”

Magali Lara, “El placer de volverse otro: Diálogo con Magali Lara”

Tanto si se los piensa desde una visión colectiva, como desde la intimidad, los espacios pueden entenderse como testigos latentes de los acontecimientos vividos. Si bien, la memoria en sí no puede contener todo lo que sucede, en los lugares quedan huellas o vestigios de lo que ha pasado, de ahí la importancia de las ruinas.

En este sentido, podemos argumentar, a la par de Gaston Bachelard, que el espacio logra conservar el tiempo comprimido (Bachelard, 2000: 31) logra dar cuenta de lo que el tiempo ya no, y corrobora, a partir de lo que queda, que se estuvo antes en un ahí. Tal como lo plantea este mismo pensador, en realidad, la memoria no registra la duración en términos temporales, sino a partir de lo que él llama “fósiles de duración” (Bachelard, 2000: 31), haciendo referencia a que, cuando recordamos, se conserva con mucha mayor nitidez el espacio sobre el tiempo del acontecimiento.

Sucede lo mismo cuando se piensa en los espacios privados, pero aunado a lo anterior, éstos permiten connotaciones con respecto a lo que se recuerda todavía más complejas, pues en los recuerdos de la casa albergan también aquellas memorias de las que no quedan evidencias históricas, y que pueden sólo traerse a presente desde el recuerdo personal.

En el recuerdo de la casa y de los espacios más íntimos que en ésta se encuentran, existe una suerte de protección, una sensación de complicidad, en la que se permite el encuentro con lo propio y que además, pueden resistirse a las heridas del tiempo y del olvido. La casa es ese lugar primitivo en donde se experimenta por primera vez la función del habitar, en la que el humano se resguarda y deposita en un *estar-bien* lejos de las amenazas que implica el afuera, resguardada por la protección maternal.

En este sentido, la casa ha sido entendida por mucho tiempo, dentro del imaginario colectivo, como el espacio de lo femenino en el que se

concentra lo privado, relegando el papel de las mujeres de la esfera pública y condicionando sus labores a las propias de la maternidad y del hogar, mismas que han sido invisibilizadas como fuerza de trabajo no remuneradas; lo que ha implicado un control sobre nuestros cuerpos, condicionándolos a su función reproductiva.

La casa, el hogar, y el espacio doméstico son categorías con implicaciones semánticas que, históricamente, se han referido a lo femenino; y en tanto tal, nuestros cuerpos y nuestra experiencia del espacio privado han sido constantemente atravesados por la función del cuidado de la familia, institución en la que se reproducen por primera vez las dinámicas de poder y dominación ejercidas sobre las mujeres.

Así pues, en este trabajo me interesa demostrar, primero, cómo este mismo espacio fue aprovechado como mecanismo discursivo dentro del arte feminista mexicano durante los años setentas y ochentas para subvertir los roles de género impuestos sobre las mujeres. Lo anterior se argumenta bajo la premisa de que **lo personal es siempre político**, en tanto que, de acuerdo con lo que establece Kate Millet en su obra *Política sexual*, la política es definida como el conjunto de estrategias cuya función es mantener un sistema de dominación; y las esferas de lo privado (como lo son el ámbito de la familia y el de la sexualidad), que han sido reguladas a través de una mirada masculina para las mujeres, operan como centros de dominación patriarcal (De Miguel Álvarez, 1997: 178).

El segundo propósito de este artículo es estudiar, a través de la obra de la artista mexicana Magali Lara, de qué manera este ámbito de lo privado es transgredido, y las narrativas de la memoria que se construyen a partir de dicha violencia.

Para comprender la potencia del uso del espacio íntimo como motivo importante dentro del arte feminista que se realiza en México, es esencial partir del contexto en el que se desarrolla, así como los antecedentes plásticos que funcionaron como influencia para las creadoras mexicanas.

En los años cincuenta México se encontraba en un proceso de modernización que implicó un crecimiento económico y un proceso de consolidación de la clase media, y que a su vez significó la construcción de la

imagen de la “mujer moderna”. Se le pintó como “la reina del hogar”, aquella que gozaba de la introducción de los electrodomésticos y los alimentos procesados, para así cumplir de la manera más cómoda con las labores domésticas asignadas a su rol como mujer impuesto por una sociedad patriarcal. Esto se puede observar en la publicidad, y en los anuncios de ese entonces<sup>32</sup>, protagonizados por “mujeres de piel clara y cabello rubio, cocinando con aceite vegetal o bebiendo café instantáneo, que apelaban a un imaginario popular que las identificaba con el ‘mundo civilizado y moderno’ representado por Estados Unidos” (Felitti, 1965-1977: 1347). Imágenes que, indudablemente, establecieron un rol fijo al que aspiraron las mujeres de este contexto, a través de las formas de representación.

Por otro lado, a pesar de que esta mujer moderna había accedido de forma legal a varios derechos fundamentales desde una década antes, tal como lo establece Karina Felitti, las mujeres de este contexto seguían viéndose limitadas por las normas sociales y morales establecidas por una sociedad dominada por hombres. La moral sexual continuaba siendo controlada bajo los estándares religiosos y éticos conservadores, lo cual implicó un control masculino sobre la participación social y sobre el cuerpo de las mujeres.

Lo anterior resulta significativo, pues, de acuerdo con Ana de Miguel Álvarez, detrás del desplazamiento del espacio público que se nos ha hecho a las mujeres aún hasta el día de hoy, así como del control de la sexualidad femenina; subyace una serie de prácticas de poder en la que se sustenta el patriarcado. Lo anterior se explica en tanto que este sistema funciona a partir de la adjudicación de los espacios físicos y simbólicos al hombre, mientras que la mujer y el control de sus cuerpos son, literalmente, privatizados. En la modernidad, el espacio propio al que pertenece la mujer pasa a ser el lugar de la propiedad privada, mismo que se contrapone con el espacio público dominado por los hombres, territorio al que únicamente tienen acceso gracias a la labor doméstica de su contraparte femenina: “[...] sin la mujer privatizada, no podría darse el hombre público” (De Miguel Álvarez, 1997: 180).

---

<sup>32</sup> Un ejemplo gráfico muy claro de estas representaciones son las portadas de los recetarios escritos por Josefina Velázquez de León, pionera de la comercialización de la gastronomía mexicana.

Dentro de este marco contextual, y después de la influencia que los grupos tuvieron sobre las prácticas artísticas en nuestro país, fue que comenzaron a ganar voz las artistas mexicanas feministas. Influidas por los movimientos norteamericanos y por la participación que tuvo Mónica Mayer en el *Feminist Studio Workshop* en Los Ángeles, las creadoras comenzaron a explorar su propio lenguaje y a construir, entre ellas, sus espacios de exposición, en los que pudieran deslindarse de los estereotipos artísticos mexicanos y de los discursos impuestos sobre lo femenino. Entre éstos se cuestionó, a partir de diferentes estrategias plásticas, el rol del ama de casa que se había formado en la modernidad y que prevalecía dentro del imaginario cotidiano mexicano.

Uno de los antecedentes plásticos más significativos para las artistas mexicanas en el que aparece la casa como espacio subvertido fue la serie de dibujos y grabados de Louise Bourgeois titulada *Femme Maison* (1946-1947). De acuerdo con María Laura Rosa, en estos trabajos se establecen de manera temprana premisas que posteriormente serán abordadas por las artistas feministas de los años consecuentes. A pesar de tratarse de una obra mayormente biográfica, ya desde este momento se cuestiona y critica el confinamiento femenino al orden doméstico (Rosa, 2011: 249).

De la misma manera, fue de una enorme relevancia la *Womanhouse* organizada por Judy Chicago y Miriam Schapiro en 1972. En esta exposición, que a su vez fungió como espacio de enseñanza, Chicago, Schapiro y sus respectivas estudiantes, habitaron una casa abandonada en *Mariposa Street, Hollywood* y la poblaron de sus obras. En éstas la casa “se convirtió en ese espacio de reivindicación histórica femenina a la manera de la habitación propia de Virginia Woolf” (Trinidad: en línea).

La casa apareció, de forma contundente y a través de la ironía, como el espacio de lo íntimo, desde donde se escriben las historias personales de las mujeres, pero esta vez narradas por ellas mismas. La ironía radicó en que si bien se jugó con la casa como el lugar de habitar de la mujer, a través de la exposición se visualizó de manera radical lo que dentro de lo privado no se enuncia: la sexualidad femenina. Pero ya no desde la perspectiva moralista ni desde el rol de la maternidad, sino a partir de la reapropiación de los cuerpos,

del deseo y de su propia abyección, lo cual resulta una aportación importantísima, pues implicó la resignificación del espacio privado desde la politización y conquista de la sexualidad propia.

Estas mismas estrategias se desplazaron hacia el contexto mexicano en la exposición *Salón 77/78: Nuevas Tendencias* llevada a cabo en 1978, en el Museo de Arte Moderno, en la que participaron Mónica Mayer, Pola Weiss y Magali Lara (Giunta, 2018: 137). En ésta se tocaron los temas más importantes que enunció el feminismo desde perspectivas políticas, sociales, antropológicas, e incluso biológicas. Nuevamente se tocó el tema de la subjetividad y el del espacio íntimo como formas esencialmente políticas, a través de obras en las que se transgredió la barrera entre lo privado y lo público.

De entre éstas, la que más me interesa es la de Magali Lara, pues ya desde su obra *Ventanas* (1978) (Imagen 1), presentada en esta exposición, Lara subvierte la intimidad y aquello que se debía mantener en secreto. De acuerdo con Adriana Raggi Lucio, uno de los lugares comunes dentro de la obra plástica de Lara es el de lo doméstico, pero en éste se lleva a cabo una deconstrucción de la identidad femenina (Raggi, 2013 : 101), en la que se subvierte la noción de la privacidad a partir de la relación sexuada que la artista establece con su propio cuerpo como espacio habitable.

Esta artista mexicana juega con la memoria personal, con lo autobiográfico y con lo afectivo, y lo vuelve político a través de su exhibición pública; pues tal como lo cuenta Mónica Mayer, “presentó una serie de setenta y ocho dibujos de pequeño formato en torno a la intimidad [...] Su enmarcado y colocación los hacían parecer la fachada de un edificio. Algunos hablaban del amor, de la masturbación y del dolor [...]” (Mayer, 2004: 18).





Imagen 1: Magali Lara. *Ventanas*, 1977-78. 10 Collages encuadrados. 31x28.5x5.1 cm cada uno.

En esta obra (Imagen 1), Lara nos obliga a mirar esos acontecimientos cotidianos dentro de la vida de las mujeres, pero que no forman parte de la imagen idealizada de lo femenino. Vuelca su mirada sobre lo íntimo y sobre sí misma, como hace en el resto de su obra, en la que la memoria y los lugares que la conforman aparecen como protagonistas y testigos de sus vivencias.

Su obra nos permite visitar los espacios habitados en su vida, en los que además se confrontan tanto la mirada del pasado como la del presente. Nos encontramos en varias ocasiones con cuartos de baño, recámaras, cocinas, entre otros espacios; en los que la artista explora una relación íntima con su propio cuerpo y en donde, según su testimonio, se cumple un ritual de purificación y limpieza.

En una primera aproximación, pareciera que la obra de Lara ilustra las ideas de Bachelard con respecto al espacio íntimo y la rememoración, pues sus cuartos de baño y lavabos dan la impresión de ser impecables, lo que vuelve este espacio ese lugar en donde se está bien, en donde existe o existió una plenitud primaria. El trazo en estas obras es limpio y bien definido, además de que el color blanco predomina en la escena y es acentuado por el contraste con el rojo, como se puede apreciar en su obra *Oído izquierdo, oído derecho* de 1983 (Imagen 2).

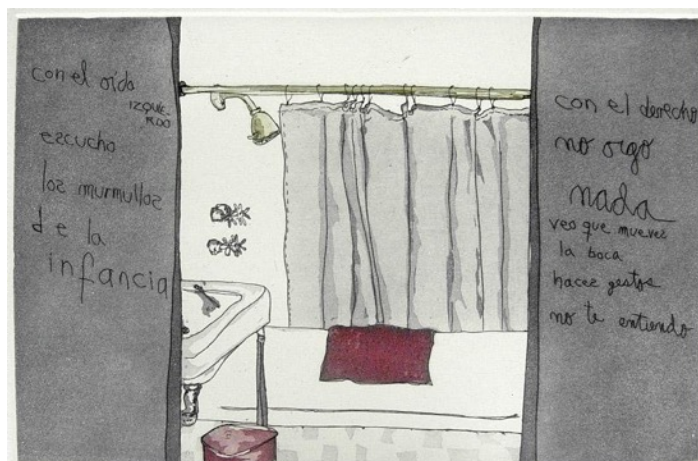


Imagen 2: Magali Lara. *Oído izquierdo, oído derecho*, 1983. Grabado en metal.  
40x49.2cm de la serie *Historias de casa*.

Las líneas de Magali Lara contienen la forma, por lo que se podría decir, en términos deleuzianos, que se trata de una figura, sin embargo, existen elementos que rompen con el imaginario masculino e idealizado de la casa. Hay algo que nos descoloca y que rompe con la posibilidad narrativa y/o representativa de la imagen.

Si bien es cierto que en esta obra hay figuras que reconocemos de la realidad, el cuarto de baño aparece como un espacio aislado, como un lugar ajeno. Vemos la escena desde afuera como un otro que se entromete y corrompe la intimidad de este sitio de pureza. Somos *voyeurs* que observan lo que no tendríamos que observar y que por tanto incomodamos. El mismo recuerdo se produce desde la noción de intromisión.

En relación con lo anterior, otro elemento constante dentro de la obra de Lara es el uso de textos que de alguna forma interrumpen la posible función narrativa de la representación, pues se contraponen a lo que se podría estar ilustrando e imposibilitan la naturaleza representativa de la imagen, es decir, anulan la cualidad significativa que ésta podría llegar a tener.

Esta idea es clara en la misma obra, pues por un lado se alude a la infancia: “con el oído izquierdo escucho los murmullos de la infancia”, y se potencia la ocasión de relacionar el cuarto sanitario con el recuerdo infantil. Pero esta posibilidad se pone en tensión y se corrompe a través de las faltas de ortografía que, como la misma artista expone, “revelan estructuras más oscuras” (Lara: Web) y que a su vez, funcionan como puesta en presente de

la memoria de la infancia resemantizada desde la hostilidad.

Por otro lado y en relación con lo anterior, en el lado derecho de la obra, desde el que se escuchan otras voces, se transgrede la creación de sentido, pues los sonidos a los que se hace referencia resultan ininteligibles, como la obra misma lo explicita. Se alude a que sólo se articulan gestos incomprensibles. Esta serie de contradicciones transgrede el espacio de la casa, antes immaculado.

La materialidad de las obras contribuye a la corrupción del lugar de la memoria. Como se ha dicho, las líneas que definen las figuras son claras, sin embargo, conviven con lo que Deleuze denomina como “trazos asignificantes”<sup>33</sup> (Deleuze, 1984: 6), desprovistos de una función ilustrativa o narrativa. Existen marcas libres, manchas que no se corresponden o no arrojan ningún tipo de luz hacia la posibilidad de significar o representar algo, como se puede apreciar de forma más clara en su obra *El que me persigue se aparece* de 1981. (Imagen 3)



Imagen 3: *El que me persigue se aparece*, 1981. Tinta china sobre papel. 80x100 cm. De la serie *Lavabos*.

---

<sup>33</sup> A propósito de la obra de Francis Bacon, Deleuze define los trazos asignificantes como las marcas o los trazos irracionales, involuntarios o accidentales presentes en la pintura. Determina que éstos no son representativos ni ilustrativos, ya que su función no es la de construir significado o una narrativa específica. Por el contrario, a través de ellos se generan sensaciones confusas. Deleuze apunta que tales trazos permiten la apertura o el surgimiento a otros mundos: “Esas marcas manuales casi ciegas testimonian entonces la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. Sustraen por una parte el cuadro a la organización óptica que reina sobre él, y que lo vuelve de entrada figurativo. La mano del pintor se interpone, para trastornar su propia dependencia y para quebrar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos.” (Deleuze, 1984 : 58-59)

En esta obra nos encontramos nuevamente con el mismo espacio. Distinguimos figuras que corresponden a la realidad de la intimidad, como lo son la regadera y el lavabo, sin embargo, en este caso, el espesor y la textura de la tinta, el grosor del trazo y la aparición de manchas que corrompen la escena, generan un acto de violencia hacia el recuerdo que este espacio podría evocar.

Se violenta el espacio del recuerdo desde lo orgánico, desde la carne. Hay una agresividad a través de las manchas y de lo táctil de la tinta, se evoca una suerte de laceración, pero a su vez, las figuras distinguibles dentro del espacio no llegan al punto de claridad en el que podríamos hablar de una representación figurativa, no existe una composición estructurada, sino más bien, una “zona de indiscernibilidad” y es por esto que se puede hablar de la carne. El trazo se puede pensar desde aquí como algo animal o que deviene animal, en el sentido en el que Deleuze lo desarrolla cuando analiza la obra de Francis Bacon en su *Lógica de la sensación*:

Esta zona objetiva de indiscernibilidad, era todo el cuerpo, pero el cuerpo en tanto que carne o animal. Sin duda, el cuerpo también tiene huesos, pero los huesos son estructura espacial. Frecuentemente se ha distinguido la carne y los huesos, y aún los ‘parientes de la carne’ y los ‘parientes de los huesos’. El cuerpo no se revela más que cuando deja de estar sostenido por los huesos, cuando la carne deja de recubrir los huesos, cuando existen la una por el otro, pero cada uno de su lado, los huesos como estructura material del cuerpo, la carne como material corporal de la Figura (Deleuze, 1984 :15)

La carne se vuelve significativa, y está presente como motivo constante dentro de toda la obra de Lara, pues es desde ésta que se observa el recuerdo y se le vuelve abyecto, como se desarrollará más adelante. En esta evocación de la carne vemos nuevamente una reapropiación del cuerpo desde los fluidos y la violencia ejercida sobre el mismo, la cual resulta completamente lejana de la idealización de pulcritud del cuerpo femenino. Nos encontramos entonces con ese espacio que abandona todo indicio de limpieza e intimidad, en donde el recuerdo se vuelve indiscernible y nos encontramos más bien con un circuito

de afecciones en tensión.

Desde esta misma mirada de transgresión se van a recordar otros espacios domésticos, como lo son la cocina y la recámara. De la última, Magali demuestra particular interés en la cama y en cómo ésta, a pesar de ser un lugar en donde se está solo, es en donde se encuentran distintas etapas o formas de la vida como lo son el sueño, la enfermedad, y el lecho de muerte, es en donde se puede producir el encuentro con el otro: “[...] La cama es la madre o donde suceden las otras vidas como la del sueño, la enfermedad y la muerte. Es un lugar de dolor y de placer, pero quizás lo que realmente me gusta es que ahí hay un encuentro con lo otro, imaginario o real, aunque sea eventualmente [...]” (Lara: Web)



Imagen 4: *Lo imposible* e Imagen 5: *Kafka y la cama*, 1998. Grabado en aguafuerte y aguatinta. 76.9x56.6 cm cada una. De la serie *Kafka y la cama*.

Tal como se pudo analizar en las obras anteriores, en las obras pertenecientes a la serie *Kafka y la cama* (Imágenes 4 y 5) también se pueden reconocer figuras que hacen referencia a los espacios habitados como el soporte de la cama, las sillas y las mantas; sin embargo, en la mirada proyectada en estas obras, el cuarto tampoco aparece como el espacio seguro y propio bajo el cual normalmente lo asociamos. Se mira desde una suerte de hostilidad generada por distintos recursos, como lo son, nuevamente la presencia de trazos asignificantes que se entremezclan e invaden el dormitorio. Pero además, en este caso, vemos una imagen de la cama

dislocada, corrompida, o mejor dicho, en devenir.

La cama se entremezcla con otros objetos propios de la habitación como la silla, la puerta, la escalera, y una especie de alusión a objetos de apariencia vegetal informe. Sin embargo, ninguna de éstas puede ser distinguida y por tanto significada de forma narrativa, creando así un solo cuerpo sin forma. La paleta de colores nos impide distinguir, además, si las tonalidades más oscuras corresponden a la sombra de las corporalidades que se presentan en la obra o si son simplemente manchas que invaden el espacio, como intrusos que se introducen a la fuerza, o como algo extraño que aunque se encuentre adentro de la habitación, viene de un afuera.

Ahora bien, tal como lo apunta José Luis Barrios, no podemos dejar de tomar en cuenta el hecho de que Magali es una artista visual con un bagaje cultural filosófico y literario sumamente amplio que subyace su obra, registros que se confunden en su trabajo con la memoria personal: “[...] buena parte de la obra gráfica de M.L. lo hace con la memoria. Sus libros de artista y parte de sus grabados y dibujos de tinta china se aventuran por las formas del recuerdo. Son un juego dialéctico entre el mundo de la infancia y sus imaginarios literarios” (Barrios, 2004: 20).

En este sentido, el título de la serie cobra una gran importancia, pues al tener de fondo *La metamorfosis* de Kafka se abren significados relevantes con respecto a la habitación en los que el recuerdo de ésta ya no es más un espacio seguro, sino el lugar de la transformación a insecto o a monstruo, el lugar del encierro injusto y el de la muerte. Tanto en el texto de Kafka como en sus pinturas, el cuerpo deviene animal, y lo animal es, para Lara, aquello que la persigue desde un punto indefinido entre el adentro y el afuera, es lo abyecto en tanto que se sitúa en el linde anterior al sujeto y al objeto, que la atormenta, pero a la vez le genera fascinación y embriaguez:

Ese ser doble me causa cierta sensación de paranoia. ¿Me persigue desde dentro o desde afuera? Identifico mi relación con la escritura como un animal al acecho, no sé si huye o persigue. Se parece a lo que busco en los cuadros, algo vivo que sigue ahí y se reproduce como las hormigas en el fax. Me da miedo y me fascina. Es la historia del cuerpo que soy yo (Lara: Web).



Esto mismo sucede con los objetos. Gran variedad de la obra de Magali Lara está repleta, de forma casi fetichista, de objetos de uso cotidiano, la mayoría referentes a la infancia en relación con la maternidad, o a lo femenino, pero desde una mirada en la que estos aspectos se ven transgredidos. Un ejemplo claro de esta idea son las varias obras en las que aparecen biberones o juegos infantiles.



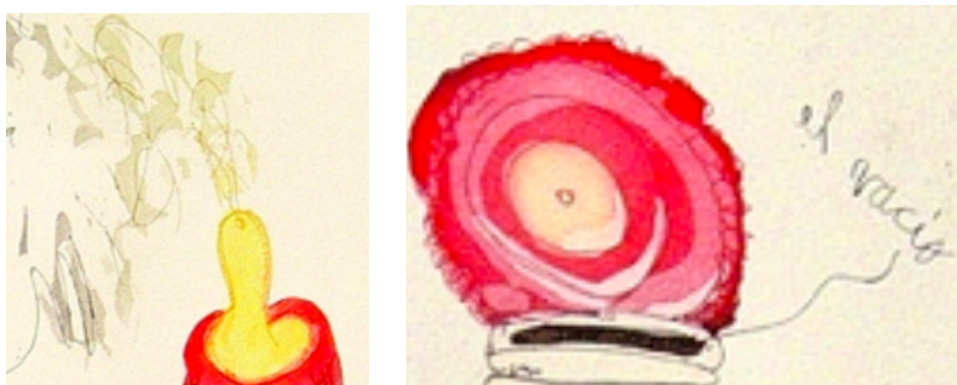
Imagen 6: *La risa (corazón de infancia)* e Imagen 7: *El vacío*, 1989. Grabado en metal. 63x91 cm cada una. De la serie *Biberones*.

Al igual que los espacios, los objetos contienen y condensan el paso del tiempo. Distinguimos en estas dos obras (Imágenes 6 y 7) figuras muy claras, que son los biberones y algunos otros instrumentos como las tijeras y las cintas, objetos siempre asociados con las labores femeninas. Las líneas en estos casos son definidas y distinguen significativamente una figura de la otra. No obstante, es importante notar que en primer lugar, también en este caso están aisladas y no sostienen ningún tipo de relación entre sí, por lo que se imposibilita de igual manera cualquier intento de construir una narrativa o de representar alguna escena en específico.

Ahora bien, no sólo llama la atención la falta de congruencia discursiva entre los objetos presentes en la obra, sino que además, se ejerce una suerte de violencia a las relaciones de sentido, pues se encuentran en el mismo plano los biberones y objetos punzocortantes como las tijeras, cuya función de herramienta, y de arma blanca, rompe con el imaginario de la maternidad. Los objetos entonces se presentan desde el territorio del síntoma, anterior al

significado y a una lógica de funcionalidad y así “se ponen en operación dispositivos afectivos que en última instancia muestran el lado hostil de la hospitalidad y con ello el linde de un imaginario que sobrepasa la función social y cultural de los objetos cotidianos” (Barrios, 2004: 17-19).

Por otro lado, también en estos objetos se presenta una especie de devenir, pues si bien éstos se definen como formas claras a partir del trazo preciso que los contorna, en ambas obras se perciben manchas o motivos que se entrometen y vulneran la representación; pero que además, tienden hacia la obscenidad. En ambas mamilas se perciben flujos que sobrepasan la forma, y que tienden hacia un cuerpo deseante, flujos que vuelcan la memoria de la infancia hacia su parte originariamente abyecta.



Imágenes 8 y 9: *La risa (corazón de infancia)* (detalle) y *El vacío* (detalle)

Esta relación entre la infancia, la maternidad y lo obsceno puesto en escena, generan un choque que vuelve el recuerdo incómodo, o más bien, abyecto, entendido bajo la concepción de Julia Kristeva. Hay al mismo tiempo una repulsión de aquello que amenaza el recuerdo infantil y que además aparece como un intruso, pero que viene desde adentro, y una pulsión o una suerte de goce erótico. Choque que, por su misma naturaleza, no se puede asimilar y se resiste a significar:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Es solícita, inquieta, fascina el deseo que



sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es traído hacia otra parte, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (Kristeva, 1988:7).

Los objetos relativos a la maternidad, en la cultura mexicana siempre idealizada, casi virginal; se convierten en cuerpos, nuevamente en carne. Se trata del cuerpo en su esencialidad, en su condición primaria que a la vez que desea se siente amenazada. Vemos secreciones que perturban el recuerdo infantil, que profanan la memoria del pasado y el espacio de la casa, el lugar seguro, el de la madre.

## **Conclusiones**

La obra de Magali Lara y su preocupación constante por autorrepresentarse, por mirar hacia su pasado con la finalidad de entrar en diálogo consigo misma y contemplarse desde afuera y desde adentro a partir de la distancia temporal; responden a su contexto y vienen de una herencia de las temáticas feministas de las que ella misma fue pionera en nuestro país. En su trabajo podemos ver la necesidad por corromper los espacios y los roles asignados a la mujer, así como la representación desobediente del cuerpo propio, de sus pulsiones, de sus deseos, y de sus miedos. De la misma manera, la transgresión de lo privado y lo público y el retrato de la subjetividad aparecen como contradiscursos políticos.

El acto de la memoria se ejerce desde la abyección y se refleja, a través de la materialidad de la obra, en los espacios y los objetos. La importancia de los trazos asignificantes y de los elementos que descolocan los espacios y los objetos de la intimidad es que nos sitúan y sitúan a la misma artista en un linde entre el afuera y el adentro en el que ambos colapsan. Se retrata el espacio de la casa, pero ya no desde la seguridad. Hay una perversión de lo privado, de los objetos asociados a la maternidad y de la relación con el cuerpo, en las

que lo íntimo y lo propio devienen extraños.

La rememoración se hace desde un intento de reconocimiento de lo propio en el pasado, pero que a la vez se imposibilita por el rechazo desde el presente, ya sea por los elementos en la obra que cancelan la significación, o por las relaciones que se vuelven inasimilables, por las formas que no se contienen y se quedan en puro devenir.

La memoria se instala en la violencia ejercida por el trazo a través del cual se genera una fisura en el tiempo narrativo como estrategia de recuperación del pasado, según apunta Barrios. Pero además, esa violencia viene desde el presente en el que se recuerda, pues el que recuerda siempre es un otro que perturba la pureza del pasado desde afuera, y el otro es siempre abyecto.

### **Referencias bibliográficas**

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE: Argentina, 2000.

Barrios, José Luis. "Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara" en: *Mi versión de los hechos*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2004, pp. 11-24.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984.

Felitti, Karina. "De la 'mujer moderna' a la 'mujer liberada'. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977)" en: *Universidad de Buenos Aires*. 2016, pp. 1345-1393.

De Miguel, Ana. "Lo personal es político" en: *El movimiento feminista en la transición*. 1996, pp. 178-182.

García, Néstor. "El placer de volverse otro: diálogo con Magali Lara" en: *Mi versión de los hechos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 53-59.

Giunta, Andrea. "Feminismos artísticos en México, Manifiestos, conferencias, exposiciones y activismos" en *Feminismo y arte Latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores: Argentina, 2018, pp. 151-179.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI editores: México, 1988.

Ledesma, Ixchel. “El error en la obra de Magali Lara” en *Nexos*. 29 de mayo de 2017. Web. 17 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12789> Consultado en línea: 7 de mayo de 2022.

*Magali Lara* en: <http://magalilara.com.mx/>. Consultado en línea: 17 de noviembre de 2019.

Mayer, Mónica. *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México: AVJ Ediciones, 2004.

Raggi, Adriana. “Transmutaciones corporales: del oprobio a los infinitos géneros: Magali Lara, Nicola Costantino y Cris Bierrenbach” (Trabajo de tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), pp. 89-120.

Rosa, María Laura. “Fuera de discurso, el arte feminista de la *segunda ola* en Buenos Aires” (Trabajo de tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, 2011), pp. 236-330.

Trinidad, Emma. “Woman Art House: La casa y las artistas”, en: *Mujeres Mirando Mujeres*, en: <https://mujeresmirandomujeres.com/emma-trinidad-woman-art-house/>. Consultado en línea: 4 sept. 2020.

## ***Humor y política feminista en los memes de internet a favor del aborto legal en Argentina***

---

nayla.luz@gmail.com

**por Nayla Luz Vacarezza**

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires / CONICET  
(Argentina).

### **RESUMEN**

Este artículo analiza la relación entre visualidad, humor y políticas feministas sobre el aborto en Argentina. Sus resultados están basados en el estudio de una muestra intencional de más de 600 memes de internet a favor de la legalización recogidos durante los debates legislativos de 2018 y 2020. Estas piezas visuales humorísticas propias de la cultura participativa de internet respondieron a los argumentos y ataques del contra-movimiento al mismo tiempo que promovieron una política afirmativa que energizó la acción feminista a través del humor.

**Palabras clave:** memes de internet, feminismo, aborto.

*Humor and feminist politics on internet memes for legal abortion in Argentina*

### **ABSTRACT**

This article analyses the relationship between visuals, humor, and feminist politics on abortion in Argentina. Its results are based on the study of a purposeful sample of over 600 pro-legalization internet memes gathered during the legislative debates of 2018 and 2020. These humorous visual pieces, typical of internet participatory culture, responded to the counter-movement's claims and attacks as well as promoted an affirmative politics that energized feminist action through humor.

**Keywords:** Internet Memes, Feminism, Abortion.

## **Introducción**

Una buena parte de los debates públicos contemporáneos se desarrollan a través de las diversas plataformas participativas de internet, donde el activismo feminista interviene de maneras cada vez más creativas y enérgicas. En particular, los memes feministas han participado de los debates contemporáneos sobre el sexismo y la violencia machista con humor mordaz y ocurrente. Estas piezas visuales humorísticas que crean, replican y transforman bromas a gran velocidad se transformaron en una “manera de hacer feminismo en la red” (Rentschler and Thrift, 2015: 3). Su popularidad suele atribuirse al golpe de risa inmediato provocado por la combinación, en una sola imagen, de una enorme cantidad de referencias culturales yuxtapuestas. Pero no se trata de hacer reír a una sola persona. Los memes crean y a la vez se dirigen a la comunidad que los interpreta, los disfruta, los comparte y los modifica. En ese sentido, se puede afirmar que los memes y las herramientas participativas de internet son plataformas para la creación de “públicos afectivos”, que se expresan y conectan en la red (Papacharissi, 2015).

En Argentina, los memes terciaron en los procesos amplios de discusión y movilización social que acompañaron los dos debates legislativos sobre la legalización del aborto en 2018 y 2020. De cara a ese fenómeno, este artículo analiza precisamente los enlaces entre visualidad, humor y políticas feministas sobre el aborto que se crearon en ambos ciclos de circulación de memes. Sostengo como hipótesis que estas piezas visuales lograron responder activamente a las imágenes difundidas por el contra-movimiento y también energizaron la acción en red con humor y diversión. Más aun, considero que estas imágenes en apariencia triviales pueden conducir a preguntas bastante serias: ¿Qué novedades introducen los memes en un debate que históricamente estuvo marcado por un tono serio y circunspecto? ¿Qué formas de comunidad y agencia política se crearon a través de estas imágenes humorísticas? ¿Cuál es el rol del humor, la risa y el placer asociado con la disidencia política en la movilización social feminista?

Estas imágenes a favor de la legalización del aborto no pueden ser entendidas cabalmente sin hacer referencia a una larga trayectoria de activismo digital feminista sobre el tema. La historia se remonta al año 2004, cuando en la lista de distribución de correos electrónicos Red Informativa de Mujeres de Argentina (RIMA) se lanzó la campaña “Yo aborté” que instó a compartir testimonios de aborto (Laudano, 2018). Acontecimientos políticos como el “Ni Una Menos” en 2015 mostraron la centralidad que pueden tener las plataformas como Twitter y Facebook para generar conversación pública, difundir información, organizar eventos e impulsar la participación en las manifestaciones (Laudano, 2019). Durante el primer debate parlamentario sobre la legalización del aborto en 2018, las multitudinarias movilizaciones callejeras en todo el país estuvieron acompañadas por un intenso activismo en redes sociales que dejó claro hasta qué punto la esfera pública online se había convertido en un terreno clave de la disputa política. Distintos estudios analizaron críticamente el enorme impacto de las ciberacciones desarrolladas tanto en Facebook, como en Twitter y en Instagram, donde fue central el liderazgo de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito con hashtags como #AbortoLegalYa y #SeráLey (Acosta, 2018, 2020; Gallup, Fernández y Rozen 2018; Laudano, 2018a, 2021). En cambio, el rol de las imágenes en estos debates sociales recién comienza a ser estudiado de manera sistemática, a pesar de tener un gran protagonismo dentro y fuera del mundo digital (Vacarezza, 2017, 2018; Laudano et al., 2020; Sutton y Vacarezza, 2020). Tampoco los análisis han profundizado sobre los usos del humor que, según sostengo aquí, han marcado un punto de inflexión en los debates públicos sobre el aborto (Vacarezza, 2020).

Por eso, para responder a las preguntas planteadas y en diálogo con estos trabajos, analizo un relevamiento de los memes basados en imágenes que circularon en los dos debates parlamentarios sobre la legalización del aborto en Argentina. Durante ambos debates seleccioné y archivé las imágenes con un criterio de muestreo intencional. En 2018 la mayoría de las imágenes fueron colectadas en Facebook, mientras que en 2020 recurrí también a Instagram por ser una plataforma donde los memes habían ganado gran popularidad. Ese conjunto de imágenes fue complementado luego con

búsquedas en Google Imágenes y también con búsquedas sistemáticas en veinte cuentas de Instagram dedicadas a los memes hasta lograr un punto de saturación teórica. Una vez eliminadas las imágenes duplicadas, trabajé con una muestra de 248 memes de 2018 y 363 memes de 2020. Codifiqué estas imágenes identificando tópicos emergentes para luego realizar un análisis de contenido cuyos resultados presento aquí.

En el primer apartado de este artículo caracterizo el fenómeno de los memes de internet y ofrezco algunas claves para reflexionar sobre su relación con la política basándome en estudios provenientes del campo de la comunicación en entornos virtuales. En el segundo apartado recorro a la literatura académica sobre el humor feminista en internet para proponer una mirada crítica y contextual sobre el fenómeno en estudio. Los apartados que siguen analizan los dos ciclos de circulación de memes que culminaron con la legalización del aborto en 2020. En 2018, los memes del “feto ingeniero” y del “feto de papel maché” respondieron de manera ocurrente a los usos públicos de la figura del feto por parte del contra-movimiento. Luego, en el debate de 2020, los memes crecieron en volumen y también se diversificaron en tópicos que cuestionaron con ingenio y desparpajo los argumentos del contra-movimiento, la injerencia de las creencias religiosas en los asuntos de estado y la idealización de la maternidad, entre otros tópicos.

## **1. Memes de internet, política y públicos afectivos**

La literatura especializada coincide en señalar que el término “meme” fue acuñado por el genetista Richard Dawkins en 1976 (Shifman, 2014; Wiggins, 2019). En su libro *The Selfish Gene*, Dawkins utilizó el concepto para referirse a unidades mínimas de cultura, análogas a los genes, que se transmiten a través de la copia o de la imitación. El término fue tomado en la cultura de internet para hacer referencia a distintos contenidos audiovisuales y podría definirse como “una pieza cultural, típicamente una broma, que gana influencia a través de la transmisión online” (Davison, 2012: 122). Estos materiales se propagan en la internet 2.0 —mediante plataformas como Facebook, Twitter e Instagram— donde usuarias y usuarios no solo consumen información, sino que son

agentes activas/os en la transmisión, transformación y generación de contenidos. Los memes son, en efecto, un producto de la cultura participativa de internet que ha llegado, incluso, a modelar las formas en que percibimos los acontecimientos sociales, políticos y culturales de nuestro tiempo.

Los memes poseen formatos variados, que incluyen videos, GIFs<sup>34</sup>, imágenes, audios o incluso textos. Sin embargo, en este artículo me concentro en los memes basados en imágenes o memes de imágenes macro que, a nivel formal, son piezas humorísticas sencillas, usualmente compuestas de una imagen con un breve texto de remate. Estas imágenes se difunden, modifican y multiplican por medio de la función “compartir” en redes sociales. También, son imágenes que ganan tracción por medio de la participación del público que las transforma y modifica utilizando sencillas herramientas de edición. Eso es justamente lo que sucede con memes que alcanzaron circulación global como “niña desastre”, “mujer que grita a un gato”, “perro grande y perro chiquito” o “Leo DiCaprio riéndose”. La reapropiación, el *remix* y el *mashup* son componentes indispensables de los memes que re-versionan contenidos ya existentes en la red (Milner, 2016; Wiggins, 2019). Los memes son profundamente intertextuales, condensan una enorme cantidad de referencias culturales y siempre remiten a otras imágenes, a otras frases o a otros contenidos. Por eso, se puede decir que son objetos que tienden a ser culturalmente específicos y que necesitan de una audiencia sumamente entrenada para su interpretación.

Aun cuando existen creadoras/es que colocan una marca de agua en sus memes, el anonimato prevalece como otro elemento característico de los procesos colectivos y participativos mediante los cuales los memes se crean, circulan y consumen. El anonimato permite mayores grados de libertad creativa—aun con los problemas que esto implica si pensamos en la posibilidad de difundir mensajes de odio, sexistas, homofóbicos o racistas. De modo que los memes son un tipo de contenido que no se rige por las reglas de la propiedad intelectual y entonces “pueden nacer, ser replicados, transmitidos, transformados y reenviados sin preocupación por el manejo de

---

<sup>34</sup> GIF es la sigla utilizada para referir al Graphical Interchange Format, un formato de imágenes muy popular en internet porque permite generar animaciones con archivos de pequeño tamaño.



derechos, la monetización, la citación o las licencias” (Davison, 2012: 132). Su circulación, entonces, difícilmente genera valor y sus productoras/es muchas veces tienden a jactarse de producir y compartir contenido “basura” es decir, sin valor, y hecho a partir de los “desperdicios” de la cultura.

Pero quizás la característica más saliente de los memes basados en imágenes es su apelación a lo emocional a través de la risa que provocan. Para comprender un meme es necesario poder seguir tanto los juegos interpretativos que propone como las incongruencias y las referencias cruzadas entre lo que se ve en la imagen y lo que dice el texto de remate. A pesar de lo complejo del mensaje, el meme cumple su objetivo cuando la respuesta corporal es inmediata: un cosquilleo, una sonrisa e, incluso, una carcajada (Griffin, 2020). Compartir un meme o introducir modificaciones que lleven a una nueva versión del chiste hacen que la risa se convierta en una emoción compartida en red.

Más allá de esta caracterización formal de los memes, la reflexión que aquí presento se enmarca en una discusión más amplia sobre nuevas formas de participación política y acción colectiva en el siglo veintiuno, donde internet y las redes sociales se han revelado como un escenario crucial para la movilización y la protesta. Acontecimientos como Occupy Wall Street o el movimiento Black Lives Matter en los Estados Unidos, el movimiento 15-M en España, la Primavera Árabe o la Revolución de los Paraguas en Hong Kong, por nombrar solo algunos, demostraron la importancia de los espacios virtuales y de los memes como herramientas de resistencia, organización, persuasión y movilización (Shifman, 2014; Mina, 2019; Fuentes, 2020). En suma, aunque internet no es universalmente accesible y constituye un espacio altamente controlado por compañías privadas y también por los estados, estos contenidos humorísticos creados por usuarios y usuarias han contribuido a impulsar movilizaciones y discusiones públicas muy serias en una trayectoria que va “desde abajo hacia arriba” (Shifman, 2014: 150).

## **2. Humor, memes y revueltas de los feminismos del siglo veintiuno**

Aunque quizás no lo parezca a primera vista, el humor es políticamente relevante. En efecto, el humor puede tanto reproducir estructuras de poder como también cuestionarlas. Históricamente, el humor ha sido un ámbito cultural identificado con lo masculino y con un sesgo androcéntrico que tendió a reforzar estereotipos sexistas y heterosexistas. En este contexto, las mujeres, a pesar de ser creadoras activas en los más diversos géneros del humor, han permanecido en posiciones marginales (Shifman y Lemish, 2010; Acevedo 2019; Burkart 2020). Más aun, por mucho tiempo se ha hecho humor a expensas de las mujeres y es un desacertado lugar común afirmar que las feministas no tienen humor o siempre están enojadas (Ahmed, 2010).

Limor Shifman y Dafna Lemish (2011) identificaron tres características del humor feminista: 1) Es antagonista porque critica las desigualdades de género y los estereotipos; 2) Es una expresión del empoderamiento asociado con la libertad para expresar ideas críticas; 3) Necesita de un medio para expresarse y llegar al público. En cuanto al último punto, internet se ha convertido en una plataforma central para la difusión del humor feminista en un contexto marcado por acalorados debates sobre política sexual y género en la esfera pública. Incluso en el marco de intensas conversaciones online sobre la violencia de género y la violación, el humor demostró ser una herramienta efectiva para responder a la retórica misógina que culpa a las víctimas (Rentschler, 2015). Estas intervenciones humorísticas online, además de hacer pública, probar y documentar la violencia sufrida, buscaron “*cambiar el significado atribuido a la realidad que estaba siendo documentada*” (Ringrose y Lawrence, 2018: 687, cursivas en el original).

En la última década, internet también ha sido un factor crucial para la resurgencia de protestas feministas que trascendieron lo local y se hicieron globales. Acontecimientos como el Ni Una Menos y la Marea Verde por el aborto legal en Argentina, el Mayo Feminista chileno, el Me Too en los Estados Unidos, las acciones transnacionales del SlutWalk/Marcha das Vadias/Marcha de las Putas y los Paros Internacionales de Mujeres, solo por nombrar algunos, hicieron evidente las sinergias posibles entre las acciones online y offline. De hecho, la relevancia de internet para la resurgencia y la difusión transnacional de la protesta feminista atraviesa los debates sobre la cuarta ola y, en general,

sobre los feminismos del siglo veintiuno (Munro, 2013; Chamberlain, 2017; Gago y Ni Una Menos, 2018; Varela, 2020).

En este contexto de intensas disputas políticas tanto en las calles como en internet, los memes han sido una herramienta de intervención y participación a través del humor. En efecto, los memes fueron caracterizados por Carrie A. Rentschler y Samantha C. Thrift (2015) como una “herramienta de crítica cultural” (3) a través de la cual se “moviliza la risa burlona que energiza los feminismos contemporáneos” (1). Más específicamente, algunos estudios han mostrado la capacidad de estas piezas de humor visual online para llamar la atención y, sobre todo, para responder a posiciones anti-feministas y misóginas que reafirman el privilegio masculino (Lawrence y Ringrose, 2018; Ringrose y Lawrence, 2018; Rentschler y C. Thrift, 2015). Con humor, además, los memes han puesto en discusión cuestiones que no tienen nada de trivial como la violación, el acoso sexual o el aborto. En distintas plataformas y formatos, los memes impulsan un tipo de acción en red que crea públicos, lazos y conciencia feminista. En ese sentido, Akane Kanai (2016) sostiene que los memes feministas promueven una “literacidad compartida”, ya que tanto quienes los crean como quienes los consumen deben compartir horizontes de sentido para poder comprender las bromas. Sin embargo, se ha señalado que, aun cuando promuevan posicionamientos progresistas o explícitamente feministas, los memes también pueden reforzar normas sexuales, corporales o raciales dominantes (Kanai, 2016; Lawrence y Ringrose, 2018; Ringrose y Lawrence, 2018; Harlow, Rowlett y Huse, 2020).

En efecto, la risa no puede ser considerada una herramienta emancipatoria en sí misma, pero es necesario valorar su poder erótico y político. Una carcajada inunda al cuerpo de placer y es capaz de aliviar incluso las situaciones más tensas y desafiantes: “Una buena broma, incluso si está arraigada en el humor negro, puede aligerar tensiones, disminuir el dolor, y aliviar las muchas veces intensas presiones de la precariedad causadas por las prácticas y políticas conservadoras” (Griffin, 2020: 10).

### **3. Los memes en el debate parlamentario de 2018**

Los memes sobre el aborto que circularon durante el debate parlamentario de 2018 en Argentina estuvieron centrados en la figura del feto y surgieron como respuesta a las imágenes difundidas por el contra-movimiento. Siguiendo una tipología elaborada por Limor Shifman (2014a), podría decirse que estos memes forman parte de un sub-género que resalta el carácter construido o ficcional de la imagen que reproducen. Si ciertas imágenes, como por ejemplo las fotografías, se presentan a sí mismas como algo verdadero o como un reflejo objetivo de la realidad, estos memes, en cambio, exponen las formas de manipulación vehiculizadas por las imágenes.

El caso del feto es paradigmático, ya que se ha convertido en una imagen icónica instalada por el contra-movimiento desde finales de la década del setenta a nivel global. En Argentina, el uso de imágenes fetales en la esfera pública es una estrategia habitual de quienes están en contra de la legalización del aborto (Laudano 2012; Vacarezza, 2012; Gudiño Bessone 2014, 2017). Sin embargo, hasta 2018, los sectores favorables a la legalización no habían logrado contrarrestar el poder de esas imágenes en el espacio público. De allí la importancia de estas piezas visuales que por primera vez cuestionaron abierta y masivamente el uso de imágenes fetales como herramienta para coartar la discusión pública sobre el aborto.

La repetición y re-circulación en internet de imágenes tomadas de las manifestaciones del contra-movimiento podría parecer algo riesgoso, ya que de alguna forma les otorga mayor visibilidad y difusión. Sin embargo, sostengo que mediante la repetición paródica, estos memes lograron cuestionar esas imágenes y producir nuevos sentidos en relación con el aborto.

#### **3.1 El feto de papel maché**

El proceso de movilización a favor de la ley iniciado en los primeros meses de 2018 fue rápidamente contestado desde las fuerzas opositoras. De hecho, el 25 de marzo hubo protestas en todo el país conmemorando el “Día del Niño por Nacer”, una fecha del calendario cívico que coincide con la festividad católica de la Anunciación y fue instituida por decreto en 1998 por el entonces

presidente Carlos Saúl Menem. La movilización más convocante tuvo lugar en la Ciudad de Buenos Aires, donde marcharon miles de personas con emblemas como la bandera argentina, figuras de santidades católicas y diversas insignias “a favor de la vida” y “a favor de las dos vidas”. Entre la multitud, un elemento capturó la atención pública y se convirtió en protagonista: la representación escultórica de un feto que medía seis metros de lado. La respuesta en las redes sociales fue inmediata y los memes continuaron multiplicándose cada vez que la figura reaparecía en el espacio público.

Esos primeros memes cuestionaron la veracidad de la representación fetal que la escultura pretendía instalar y utilizaron fotos de la figura que se combinaban con distintos textos de remate. El usuario de Twitter @abortacio publicó una imagen de la escultura con la leyenda “Diganle a lxs de la marcha que esta cosa horrible no me representa” (sic).<sup>35</sup> Enseguida, otros memes atacaron el carácter imposible de ese personaje utilizando fotos de la figura y haciendo hincapié en la absurda supresión de la relación del feto con el cuerpo de quien lo gesta: “La marcha de los anti-abortistas... marchan con un feto, fuera de la panza de la madre. Técnicamente eso es un aborto...” ([Imagen 1](#)). En la misma línea otros memes rematan con otras leyendas como “No me mates, soy el famoso bebé alienígena que crece fuera del útero!!” ([Imagen 2](#)).

Además de mofarse de la bizarra cualidad extrauterina de ese feto, los memes criticaron con mordacidad la evidente exageración en el tamaño de la figura que, según se decía, representaba a un feto de 12 semanas.<sup>36</sup> Un ejemplo es un meme con la imagen del feto de papel maché y un remate que dice: “400 semanas” ([Imagen 3](#)). Otro meme, más elaborado, equipara unas enormes hormas de queso con las pastillas de misoprostol que serían necesarias para tener un “feto abortado para la marcha” ([Imagen 4](#)). Así, la imagen se burla del tamaño exagerado y de la imposible cualidad extrauterina del feto de papel maché.

---

<sup>35</sup> Véase: <https://twitter.com/abortacio/status/978017844255428608?s=20>

<sup>36</sup> Véase: <https://www.infobae.com/sociedad/2018/03/25/la-historia-detras-del-bebe-gigante-de-la-marcha-contra-la-despenalizacion-del-aborto/>

La figura —al presentar al feto flotando en el vacío, desnudo y sin atributos que lo singularicen como un sujeto social— sigue las convenciones estéticas habituales del contra-movimiento. Estos son rasgos que contribuyen a una idealización del sujeto humano equiparado con el feto, como si este pudiera ubicarse más allá de toda relación social y más allá de las diferencias políticas, de racialización, de clase y de género que nos constituyen (Berlant, 2011). Contra ese gesto universalizante, una importante serie de memes agregaron al personaje ciertos rasgos o contextos que hacían cambiar por completo los sentidos asociados al personaje. Por ejemplo, algunos memes sumaron el pañuelo verde de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito a la imagen del feto ([Imagen 5](#)) o le agregaron al feto un par de lentes oscuros y un cigarro armado ([Imagen 6](#)). Otros memes personifican al feto como el Indio Solari, un célebre cantante argentino de *rock and roll*, modificando sus letras en la leyenda y agregando unos pequeños lentes oscuros redondos ([Imagen 7](#)). También se coloca al feto en reemplazo de personajes que aparecen en tapas de discos como *In Útero* de Nirvana ([Imagen 8](#)) o *The Bends* de Radiohead ([Imagen 9](#)). Se puede ver al feto en célebres escenas de cine como King Kong subiendo al Empire State Building ([Imagen 10](#)) o se lo compara con Jason Voorhees de la saga *Viernes 13* ([Imagen 11](#)).

En otra imagen, un feto estilo punk con pelo negro, lentes oscuros y collar con tachas dice “yo no pedí nacer” ([Imagen 12](#)). La composición parece una cita de las célebres acciones del Colectivo Universitario de la Disidencia Sexual (CUDS) de Chile donde un feto punk exigía su derecho a no nacer.<sup>37</sup> En la misma línea, un feto con lágrimas agregadas en los ojos lleva la leyenda “Cuando preferís que te aborten antes que pasar tanta humillación pública” ([Imagen 13](#)). Otro suplica: “Que alguien me saque de acá por favor!!” ([Imagen 14](#)). Todos estos memes invierten el sentido conservador de la figura del feto, porque éste toma la palabra contra sí mismo y se resiste a ser un personaje contrario a la legalización del aborto: no quiere nacer y tampoco quiere formar parte de la manifestación que pide su protección.

---

<sup>37</sup> Véase, Rivas San Martín (2015).

### 3.2 El feto ingeniero

Casi contemporáneamente a los memes sobre el feto de papel maché surgen los memes del feto ingeniero que también cuestionan con sarcasmo y agudeza las estrategias visuales y discursivas del contra-movimiento. En abril de 2018, se difundió en Twitter la fotografía de una pancarta que habría sido parte de una manifestación anti-legalización donde podía verse la imagen de un embrión con la leyenda “Yo quiero ser ingeniero”.<sup>38</sup> A partir de allí comenzaron a replicarse los memes que utilizaban como referencia el cartel para ridiculizar, una vez más, los usos del feto por parte de los grupos contrarios a la legalización.

Estos memes se mofaron centralmente de la personificación del feto y cuestionaron la autoridad cultural de esa imagen. Por ejemplo, distintos memes buscaron establecer una analogía entre la imagen del embrión del cartel y otras imágenes completamente desprovistas de la sacralidad atribuida al feto. Langostinos, batatas, embriones de otras especies animales e, incluso, otros objetos insólitos aparecieron en memes con la leyenda “Yo quiero ser ingeniero” ([Imagen 15](#)). Estos memes cuestionaron la veracidad de las imágenes fetales y despojaron al embrión del estatus de sujeto al asociarlo con objetos cotidianos sin importancia.

Otra serie de memes respondieron al cartel original poniendo en suspenso la centralidad del feto para dar lugar a la aparición de la persona gestante, a menudo ausente en las imágenes anti-legalización. Por ejemplo, un meme muestra un test de embarazo digital sostenido por una mano femenina y en el visor dice algo imposible: “ingeniero” ([Imagen 16](#)). Otro meme pone en el centro la capacidad de decidir de quien gesta y muestra varios envases de pastillas de anticoncepción de emergencia con la leyenda “Para ese ingeniero que llevas dentro” ([Imagen 17](#)). De manera más explícita aun, otro meme muestra el cartel original y a su lado la imagen de una sonriente joven rubia que sostiene en una mano una píldora y en la otra un frasco que dice “misoprostol”. A la afirmación “Yo quiero ser ingeniero”, ella responde en un globo de diálogo: “Yo también, venga el misoprostol” ([Imagen 18](#)). Todos estos

---

<sup>38</sup> Véase: <https://twitter.com/esanguinetti/status/984458282038423558?s=20>.

memes cuestionan la voluntad que se le atribuye al feto en el cartel original y ponen en escena la perspectiva, los proyectos y la voluntad de la gestante.

En estos y otros memes el aborto no está meramente sugerido implícitamente como en el cartel original, sino que es presentado de manera explícita como una de las alternativas ante un embarazo. Podría decirse también que estas imágenes intervienen con humor cáustico en la narrativa del cartel original donde se anudan la voluntad del feto y su futuro idealizado como profesional. Varios memes muestran fetos que quieren ser filósofos, ingenieros en sonido, sociólogos, traperos, vagos o “ladrones” ([Imagen 19](#)). La pregunta que provocan es si estas vidas serían defendidas y valoradas de la misma manera que la de un “ingeniero”. Estas imágenes meméticas muestran que, en el discurso contrario a la legalización, las proclamas vehementes a favor de la vida intrauterina conviven con una valoración diferencial de las vidas humanas concretas. En un extremo, un meme utiliza la foto de un niño limpiando los vidrios de un automóvil con la leyenda “Él también quiere ser ingeniero, pero como no es un feto no te importa” ([Imagen 20](#)).

Estos memes también se burlan de la narrativa optimista asociada con el feto mostrando las escenas ridículas que se producirían si pudiera ser un ingeniero. Por ejemplo, un meme muestra un aula universitaria donde todos los asientos están ocupados por pequeños fetos ([Imagen 21](#)). Otros memes muestran al feto fallando en sus tareas como ingeniero. Por caso, varios memes muestran escenas donde el “feto ingeniero” es regañado por un superior vestido de traje diciéndole “estás despedido” o “estás abortado” ([Imagen 22](#)). Otras imágenes muestran grandes obras de infraestructura como puentes y edificios que han sido malogrados por el “feto ingeniero” que pide perdón ante el colosal fracaso ([Imagen 23](#)). En resumen, cada uno de estos memes cuestionan con humor el “futurismo reproductivo” (Edelman, 2004; Halberstam, 2005) asociado con los fetos en nuestra cultura. Todas estas escenas de fracaso exponen lo absurdo de las narrativas temporales progresistas donde el feto es colocado como el origen de una trayectoria unívoca que lleva inexorablemente a la realización profesional en una carrera técnica y típicamente masculina como la ingeniería.



#### **4. Los memes en el debate parlamentario de 2020**

El debate parlamentario del año 2020 se dio en un escenario muy distinto al de 2018. La pandemia del COVID-19 impuso un contexto sumamente adverso que no impidió que el movimiento ejerciera presión y alcanzara la enorme victoria de la legalización del aborto, aun cuando las movilizaciones masivas no eran posibles. Las redes sociales, que ya habían tenido protagonismo en 2018, se convirtieron en un escenario fundamental de la disputa política. Los memes circularon de manera más intensa y acompañaron con mayor dinamismo el debate, expresando reacciones ante dichos o acontecimientos que ocurrían en el Congreso, en las protestas y en los medios de comunicación masiva. En efecto, durante 2020 se hizo aún más evidente el “entrelazamiento de las protestas callejeras con las redes digitales como cocreadores de acciones colectivas insurgentes” (Fuentes, 2020: 20).

Los memes continuaron utilizando el humor para exponer las incongruencias del discurso del contra-movimiento. Esa forma de intervención que caracterizó a los memes de 2018 se agudizó y respondió a un amplio repertorio de intervenciones y argumentos anti-legalización. Propongo, entonces, interpretar este gesto como parte de una tendencia global del humor feminista que, además de construir imágenes afirmativas, expone lo absurdos, ridículos e ilógicos que pueden ser los reclamos conservadores y anti-feministas (Lawrence y Ringrose, 2018; Ringrose y Lawrence, 2018).

##### **4.1 Deshacer los argumentos del contra-movimiento**

Durante todo el debate de 2020, una importante cantidad de memes buscaron mofarse y desbaratar mediante el humor los argumentos de los grupos autodenominados “pro-vida”. Como en 2018, muchos memes impugnaron los procedimientos por los cuales el feto es falsamente asimilado con una criatura humana. Estas nuevas piezas humorísticas construyeron la distinción entre feto y bebé como algo obvio que solo podía confundirse por mala fe o por extrema ignorancia. En un sentido convergente, otra serie de memes ridiculizaron las formas en que el contra-movimiento representa al aborto como un acto sanguinario asimilable a la masacre de personas inocentes.

Estas imágenes meméticas exageraron aún más el discurso ya excesivo del contra-movimiento y ridiculizaron las maneras en que allí se representa el aborto. Las imágenes dicen representar las maneras en que “los pro-vida” comprenden al aborto y muestran, por ejemplo, a un hombre cortando en trozos un bebé de plástico con una amoladora ([Imagen 24](#)) o una escena de caza donde una persona dispara con un arma larga a un bebé que está suspendido en el aire ([Imagen 25](#)).

También se expusieron las inconsistencias de las posiciones contrarias al derecho al aborto que proclaman principios y valores que no se sostienen en todas las circunstancias. Algunos memes, por ejemplo, expusieron que la “defensa de la vida” de los sectores conservadores es un principio que no se verifica cuando se trata de proteger y cuidar la vida de niños y niñas ya nacidos/as que necesitan de la asistencia social del Estado ([Imagen 26](#)). Otros memes muestran que la “defensa de la vida” a ultranza tampoco se verifica cuando los mismos sectores conservadores defienden políticas de “mano dura” o justifican la violencia policial ([Imagen 27](#)). También los memes expusieron el modo en que, para oponerse al aborto, los sectores conservadores llegaron incluso a proclamarse a favor de la educación sexual, cuando históricamente se han opuesto a la Ley de Educación Sexual Integral (N° 26150) y han desacreditado todos los esfuerzos en esa dirección por considerarlos parte de una supuesta “ideología de género” ([Imagen 28](#)). Considerados en conjunto, estos memes buscan poner en evidencia un cierto “doble standard” o una “doble moral” en las posiciones políticas del contra-movimiento.

En un extremo, otra parte de estos memes simplemente descartan los argumentos de sus adversarios en lugar de mostrar sus debilidades o inconsistencias. Una manera de hacerlo, por ejemplo, es desestimando de plano cualquier argumentación en contra de la legalización que provenga de un varón o de una persona sin capacidad de gestar. Esto se hace evidente en el meme donde se puede ver un brazo desnudo y sin inscripciones cubierto con film plástico con el remate “Ayer me tatué las opiniones importantes sobre el aborto de gente sin útero” ([Imagen 29](#)). En un sentido similar avanzan otros memes donde los argumentos del contra-movimiento son confrontados con

carcajadas, ojos en blanco o simplemente con gestos de incredulidad o de desdén ([Imagen 30](#)). Estos memes, en consonancia con el movimiento, reclamaban a su manera una resolución expeditiva del debate parlamentario en 2020. Se decía que en 2018 ya se habían clarificado los argumentos en pugna durante el debate legislativo que tuvo cientos de expositores/as a favor y en contra de la legalización. Por eso, estos memes muestran un cierto agotamiento de la confrontación racional de ideas y, en cambio, proponen que lo que se impone es tomar una decisión sobre un asunto donde el desacuerdo resulta irresoluble.

#### **4.2 Sacar a dios de la Constitución**

Otra serie breve pero bastante intensa de memes surgió luego de la intervención de la legisladora Dina Rezinovsky en la Cámara de Diputados. Allí, la diputada lanzó una provocación hacia el sector favorable a la legalización: “Si tanto les molesta dios, sáquenlo de la constitución”. Sus dichos, además de generar respuestas inmediatas en el activismo pro-legalización, reavivaron acaloradas discusiones acerca de la relación entre el poder del Estado y el poder de la Iglesia Católica. En efecto, la cuestión del laicismo estatal había atravesado el debate del 2018 y también había generado un reavivamiento de las demandas sociales en este sentido (Felitti y Prieto 2018). Incluso se relanzaron campañas de apostasía colectiva que invitaban a desvincularse de la Iglesia Católica.

En concreto, la Constitución de la Nación Argentina de 1853 no establece una religión oficial y contempla la libertad de cultos, pero reserva una posición especial para el catolicismo en su Artículo 2, que establece su sostenimiento por parte del gobierno federal (Mallimaci, 2010). Aun cuando la reforma constitucional de 1994 eliminó el requisito de catolicidad para acceder a la Presidencia (Art. 75) y también eliminó el mandato de promover la “conversión” de los “indios” al catolicismo (Art. 67) (Mallimaci, 2010), “Dios” continúa presente en el Preámbulo como “fuente de toda razón y justicia”. Justamente en ese punto se basa la provocación de Dina Rezinovsky que generó una enorme reacción en las redes.

En líneas generales, los memes respondieron a la interpelación sin considerar como un obstáculo los procesos institucionales y políticos concretos que llevarían a poder reformar la Constitución. Las imágenes mostraban distintas escenas con personajes de la cultura popular exaltados y entusiasmados ante la perspectiva de “sacar a dios de la Constitución” ([Imagen 31](#)). Otros memes mostraban escenas idealizadas donde ya no existiría la injerencia de la Iglesia Católica sobre los asuntos del Estado ([Imagen 32](#)). Por último, varios memes incorporaron los símbolos de la Campaña por un Estado Laico y el pañuelo triangular naranja que había ganado una gran tracción social durante el debate parlamentario de 2018 ([Imagen 33](#)).

En este punto es necesario mencionar que las respuestas a los dichos de la diputada no fueron humorísticas en todos los casos. También hubo agresiones machistas, insultantes y degradantes cuya gravedad fue documentada en un informe sobre violencia política contra las mujeres en redes sociales del Observatorio de las Violencias de Género “Ahora que sí nos ven” (2021). Estos sucesos permiten reflexionar sobre el grado de polarización que había alcanzado el debate y el arco de respuestas posibles en las redes sociales. En ese contexto, los memes evidenciaron con humor el apoyo social que tiene la demanda de un estado laico y su estrecha relación con las luchas por los derechos sexuales y reproductivos en Argentina.

### **4.3 La petisa**

Quizás el fenómeno humorístico de internet más popular de este ciclo fue la serie de memes sobre “la petisa”. El martes 29 de diciembre, durante las movilizaciones que acompañaron el debate y la votación en la Cámara de Senadores, una fortuita entrevista televisiva a un activista del contramovimiento acaparó la atención en las redes sociales. Adrián Aquino, un joven pastor evangélico, ilustró su punto de vista contra la legalización relatando una conversación que habría mantenido con su madre, a quien se refirió como “la petisa”. Aquino dijo haberle preguntado si hubiera tenido a sus diez hijos/as en el hipotético caso de que el aborto hubiera sido una opción legal. A lo que ella le contestó: “Y, la verdad (...), yo hubiese abortado a alguno de tus hermanos

(...) A Natalia la hubiese abortado, a Diego lo hubiese abortado, a Esteban lo hubiese abortado”.<sup>39</sup>

Las redes respondieron de inmediato ironizando sobre este acto público de sinceridad que expuso hasta qué punto la criminalización del aborto impone la maternidad como un destino, más allá del deseo de la mujer. En última instancia, lo que los memes de “la petisa” dejaron claro es que un debate honesto sobre el aborto abre necesariamente también un debate sobre la maternidad y sobre el deseo femenino. En esa línea, los memes tematizaron con humor sobre la reacción de los hijos e hijas frente a la revelación, los límites del amor maternal, el deseo de abortar y la fantasía cultural de la mujer que mata a su descendencia.

Los memes sobre los hijos e hijas de “la petisa” están basados en “imágenes de reacción” que “representan una emoción específica como respuesta a algo que ha sido dicho” (Know Your Meme, s/f: en línea). En efecto, varios memes muestran personajes asombrados o atónitos con leyendas como “Natalia, Diego y Esteban viendo la TV” ([Imagen 34](#)). Otros muestran personajes rompiendo en llanto o agarrándose la cabeza con desesperación con leyendas como: “Esteban enterándose que la petisa lo hubiera abortado” ([Imagen 35](#)). Las imágenes hacen humor extremando el dramatismo de la escena donde se revela que dos hijos y una hija no fueron producto de una maternidad deseada, sino de una imposición. Estos memes son cáusticos porque muestran cómo las certezas subjetivas y sociales más básicas pueden ser puestas en crisis cuando la maternidad se convierte en una elección y ya no se da por sentado el deseo de maternar.

Otros memes socavan la idea de que un embarazo es siempre una buena noticia que colma de felicidad a la mujer. Por ejemplo, con la leyenda “La petisa al enterarse que estaba embarazada de Natalia, Diego y Esteban” un meme muestra al personaje de Miranda de *El diablo viste a la moda* (Frankel, 2006) con desdén diciendo “otra decepción” ([Imagen 36](#)). El amor incondicional y abnegado asociado con la maternidad también es cuestionado en un meme con la imagen macro de “mujer que grita a un gato”. Allí se

---

<sup>39</sup> El segmento televisivo referido puede consultarse en: <https://twitter.com/Melubelen09/status/1344121643938025475?s=20>

construye un diálogo donde la mujer, identificada como “Natalia, Diego y Esteban”, dice “nos dijiste que nos querías”, y el gato identificado con “la petisa” responde “que los quería abortar” ([Imagen 37](#)).

Por cierto, algunos memes de “la petisa” tematizaron el deseo de abortar que ha sido un asunto bastante silenciado, incluso entre quienes se manifiestan a favor de la legalización. En los debates públicos a menudo se sostuvo que la interrupción del embarazo es un “último recurso” que no debería estimularse y, en definitiva, algo que nadie podría desear. Un meme polemiza directamente con ciertos sectores favorables a la legalización cuando reproduce las palabras del diputado Mariano Recalde que sostuvo “nadie quiere abortar” junto con la imagen de reacción de un mono de peluche identificado como “la petisa” que mira de reojo expresando desaprobación y desdén con respecto a la frase ([Imagen 38](#)). En el mismo sentido, otro meme muestra un automóvil que se desvía en la salida de una autopista. El automóvil dice “la petisa”, mientras que el camino que abandona dice “parir 10 hijos” y el que escoge dice “abortar a Natalia, Diego y Esteban” ([Imagen 39](#)).

También, todos estos memes responden a los discursos del contramovimiento que asocian al aborto con la muerte de una persona y, al mismo tiempo, hacen humor a partir de lo absurdo que resulta que el objeto del aborto sean personas adultas. En esa línea, una enorme cantidad de memes hicieron bromas mostrando a “la petisa” como una mujer capaz de asesinar a sus hijos. Por ejemplo, un meme muestra la imagen macro de un transporte escolar identificado como “Natalia, Diego y Esteban” que es arrollado por un tren identificado como “la petisa” ([Imagen 40](#)). Otro meme de imagen macro muestra a un muchacho, identificado como “la petisa”, sonriendo y haciendo un gesto jactancioso sobre una tumba cuya lápida dice “Natalia, Diego, Esteban” ([Imagen 41](#)). Estas imágenes disparatadas proponen una perspectiva cáustica y humorística sobre la fantasía cultural de la mujer monstruosa que mata a su descendencia y es la contracara del ideal de la madre abnegada capaz de darlo todo por sus hijos/as. En conjunto, los memes de “la petisa” revelan hasta qué punto la discusión sobre el aborto no queda confinada sobre sí misma y trae consigo la necesidad de reimaginar la maternidad y el deseo femenino.

#### 4.4 El feto ensangrentado y derrotado

El mismo día que surgieron los memes de “la petisa”, otra acción del contra-movimiento tuvo repercusión en las redes sociales. Una vez más, las organizaciones contrarias a la legalización del aborto llevaron al Congreso la figura del feto de papel maché pero, esta vez, fue manchada con pintura roja que simulaba ser sangre para presionar sobre la inminente votación en la Cámara de Senadores.<sup>40</sup> Estas estrategias estéticas que tienden a construir pánicos morales no son novedosas, sino que han formado parte del discurso público del contra-movimiento durante décadas (Vacarezza, 2012). Sin embargo, el sentido de la performance original es invertido en los memes y su repetición no resulta en un reforzamiento del mensaje original, sino todo lo contrario. El procedimiento va incluso más allá de la reapropiación de la figura del feto que se produjo en 2018 ya que, en este caso, el contenido de las imágenes es explícitamente violento y busca generar terror asociando al aborto con un asesinato sangriento. Con humor corrosivo, estos memes introdujeron un distanciamiento crítico con respecto a las imágenes sanguinarias, dejaron en evidencia su carácter absurdo e, incluso, llegaron a burlarse de la derrota de sus adversarios políticos.

Una serie de memes colocaron el rostro del feto manchado con pintura roja en distintas escenas icónicas de la cultura popular y masiva donde la sangre y la violencia aparecen de manera exagerada. Un ejemplo es la inserción del rostro del feto ensangrentado en un cuadro de la célebre escena de la película *Rocky* (Avildsen, 1976) donde Rocky Balboa, cubierto de sangre, finalmente es derrotado por Apollo Creed ([Imagen 42](#)). Ocurre lo mismo en otro meme que recupera un cuadro de la película *El Padrino* (Coppola, 1972) donde Jack Woltz se encuentra de pronto en una cama ensangrentada por la cabeza de su caballo decapitado ([Imagen 43](#)). Este procedimiento se usa también en un meme que recupera un cuadro del episodio “Tardes de trueno” de *Los Simpsons*, donde el héroe televisivo McBain sostiene en sus brazos a su compañero, Dexter Scoey, ensangrentado y moribundo ([Imagen 44](#)). En

---

<sup>40</sup> Véase: <https://www.infobae.com/sociedad/2020/12/29/senadores-manchados-con-sangre-de-inocentes-en-el-lado-celeste-hay-pocas-expectativas-y-apuestan-a-un-milagro/>

conjunto, estos memes ridiculizan las maneras en que el contra-movimiento busca instalar al aborto como algo violento y sanguinario. El personaje del feto ensangrentado, lejos de provocar pena, compasión o indignación, es objeto de burla y causa risa en el público que puede comprender la broma y se identifica con el sector favorable a la legalización.

Una vez que fue sancionada la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (N° 27610) comenzaron a ganar muchísima tracción estos memes que escenificaban la muerte ficcional del personaje del feto. En ese contexto, otra serie de memes mostró al feto retirándose de la escena pública. Una de las imágenes más populares fue una placa de la señal Crónica TV, conocida por sus intervenciones humorísticas, ingeniosas y originales con letras de tamaño gigante. La placa decía “El ingeniero ha salido del grupo”, haciendo alusión al mensaje que aparece en la aplicación WhatsApp cuando algún/a participante se retira de un grupo de chat ([Imagen 45](#)). También una escena del capítulo “El director y el mendigo” de *Los Simpsons* fue convertida en meme. Allí, todo Springfield decide echar del pueblo a un personaje y para eso lo atan a un tren de carga. El personaje se resiste diciendo “¡Yo soy un héroe!” y Homero le responde “Y lo saludamos por eso, ¡pero no vuelva!”. En el meme, el personaje desterrado es reemplazado por el feto de papel maché y se agrega la leyenda: “¡Y lo felicitamos, nunca vuelva!” ([Imagen 46](#)). En clave local, otro meme simulaba un anuncio de Mercado Libre con una imagen del feto de papel maché como un artículo en venta con la leyenda “Bebé gigante pro-vida en desuso desde el 30/12/2020” ([Imagen 47](#)).

En cada uno de estos memes se escenifica con humor la derrota política sufrida por el sector contrario a la legalización. Las imágenes del feto ensangrentado son apropiadas y puestas a trabajar contra sí mismas en piezas humorísticas que se burlan del uso de recursos visuales del cine de terror para provocar pánicos morales. Estos memes también se jactan de la enorme victoria obtenida por el sector favorable a la legalización cuando muestran al feto desterrado o anunciado como un objeto en desuso. En suma, unas y otras imágenes coinciden en escenificar un fin de ciclo, donde el personaje ficticio del feto o bien muere o bien se retira de la escena pública.



#### **4.5 Orgullosamente verde**

Luego de la votación en la Cámara de Diputados y, especialmente, después de la sanción de la legalización del aborto en la Cámara de Senadores ganaron popularidad los memes que mostraban a personajes de la cultura popular y masiva local y global vestidos de verde o utilizando el pañuelo verde que identifica a la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. En efecto, el pañuelo verde fue el símbolo que históricamente sirvió para demostrar adhesión a la causa tanto en los espacios de protesta como en la vida cotidiana (Vacarezza 2021, 2021a).

Es necesario aclarar que este tipo de imágenes meméticas no eran una novedad: el gesto de “teñir” de verde personajes y escenas había tenido fuerza durante el debate de 2018 (Laudano et al., 2020) y se remonta a años anteriores cuando cuentas como @arrozcatita comenzaron a crear y difundir este tipo de contenido. En el año 2021 estos memes circularon intensamente para celebrar la legalización. Un ejemplo es la imagen celebratoria que muestra a Elvis Presley con una camisa verde y remata con el texto “Elvis PreESLEY” ([Imagen 48](#)). También, el meme expresa un cambio en la conversación online donde rápidamente se dejaron de usar los hashtags que enfatizaban la urgencia (#AbortoLegalYa) o que utilizaban el futuro del indicativo (#SeráLey) para celebrar el triunfo con #EsLey.

Cada una de estas imágenes invitaban a quienes participaban en las redes sociales a identificarse con los personajes que mostraban de manera abierta y exagerada su adhesión a la causa. En efecto, estos memes llevan al paroxismo la transformación simbólica y afectiva ya instalada por el pañuelo verde que había logrado convertir un asunto silenciado y estigmatizado como el aborto en una causa política a la cual se podía adherir públicamente con orgullo y sin miedo (Sutton, 2020; Vacarezza 2021, 2021a). En algunos casos, las protagonistas son figuras femeninas de la cultura popular como Jennifer Lopez, Kylie Jenner o Nathy Peluso con atuendos verdes muy llamativos y sexualizados ([Imagen 49](#)). Estas imágenes juegan con la idea de autoconfianza y poder femenino al mismo tiempo que contradicen el lugar común que sostiene que las feministas no son atractivas. Pero es necesario aclarar que no se trata solo de identificar a las feministas con ciertas formas de

belleza o feminidad convencional, ya que los personajes verdes van desde Mickey Mouse y Lisa Simpson, hasta Simone de Beauvoir, Vladimir Lenin o Guillermo Francella ([Imagen 50](#)).

Una parte de estos memes ironizan sobre los posibles conflictos de los “personajes verdes” en las reuniones de navidad y año nuevo que estaban próximas. Por ejemplo, un meme muestra una mujer con un pañuelo verde y un gorro navideño siendo arrastrada del brazo por un varón y su leyenda dice: “Yo siendo expulsada de la cena de navidad después de emborracharme y decirle a todos que son machistas y que el aborto debe ser legal, seguro y gratuito” ([Imagen 51](#)). En esta serie de memes los personajes femeninos verdes se convierten en “aguafiestas” que desafían los acuerdos tácitos que sostienen las reuniones familiares cuando, lejos de ajustarse al rol armonizador que les es asignado, deciden exponer las injusticias y expresarse con libertad (Ahmed, 2010).

Otros memes con “personajes verdes” escenifican un contrapunto con un personaje del contra-movimiento identificado con el color celeste. Por ejemplo, un meme muestra la pantalla final de una batalla del videojuego *Mortal Kombat* donde Reptile, un personaje de color verde, derrota a Sub-Zero, un personaje de color celeste, y la leyenda dice: “Aborto Legal Wins” (“El aborto legal gana”) ([Imagen 52](#)). En líneas generales, estos memes se jactan de la fuerza política y de las victorias del sector a favor de la legalización mientras que muestran al sector contrario disminuido por ese avance.

En un sentido convergente pero más radical, varios memes utilizaron la imagen macro de Lana del Rey con un pañuelo verde sumergiéndose en el mar con una risa exagerada. Con algunas variaciones, todos los memes remataban con la leyenda: “Acá, nadando en lágrimas de los anti-derechos” ([Imagen 53](#)). Este meme hace referencia a las maneras en que sectores contrarios a la legalización se quejaban amargamente argumentando que el debate ofendía sus creencias y valores más fundamentales. También, la imagen ofrece una crítica en clave humorística a las maneras en que el sentimentalismo y ciertas formas de victimización permean la política anti-legalización. Estas piezas humorísticas son muy similares a otras que circulan tanto en inglés como en español burlándose de las maneras lastimosas y airadas con que ciertos

varones y grupos conservadores responden ante el avance de los feminismos. Los “memes de misandria” se burlan justamente de esas expresiones de sufrimiento y hacen humor con el estereotipo de la feminista que odia a los hombres y busca la ruina de la familia y de la sociedad (Lawrence y Ringrose, 2018; Ringrose y Lawrence, 2018). Podría decirse que estos memes respondieron con ironía y humor a las acusaciones infundadas que recibían las activistas a favor de la legalización. También expresaron una resistencia hacia la constante demanda de que, aun bajo feroces ataques, las/os activistas respondieran con buenos modales, explicaciones y justificaciones. Estas imágenes muestran cómo la risa puede actuar como un mecanismo para aliviar las tensiones acumuladas a lo largo de ambos debates y también para, aunque sea simbólicamente, retribuir las agresiones recibidas.

Más allá de que parte de estas piezas humorísticas dialogaban abiertamente con el sector oponente, podría pensarse que quizás no estaban dirigidas a ese público, sino a crear lazos de solidaridad entre quienes se identificaban con estos personajes verdes, modificaban y compartían estos memes. En conjunto, todos estos memes construyeron formas de afirmación y confianza que energizaron la acción online y offline.

## **5. Conclusiones**

En suma, durante los dos debates sobre la legalización del aborto en Argentina, los memes fueron una importante herramienta de intervención política y aportaron a la discusión pública nuevos puntos de vista sobre el asunto en disputa. En primer lugar, los memes introdujeron el humor en el ríspido debate político sobre el aborto. Hasta ese momento, salvo excepciones, los feminismos prácticamente no habían explorado los usos del humor en sus políticas sobre el aborto y todo el debate tendía a estar confinado a la seriedad y la circunspección como únicas tonalidades afectivas posibles. Sin embargo, estas imágenes humorísticas fueron útiles para promover la desestigmatización del aborto y para abogar por una conversación pública más abierta y sin tapujos.

En segundo lugar, en el marco de una contienda donde el contra-movimiento asociaba al aborto con un asesinato y al aborto legal con un genocidio, los memes promovieron una política oposicional capaz de responder a esos posicionamientos de maneras ingeniosas, agudas y recurrentes. Tanto la figura del feto extra-uterino como las imágenes sanguinarias utilizadas por quienes se oponían a la legalización fueron desactivadas a través de su utilización en nuevas creaciones que cambiaban por completo su sentido. En efecto, siguiendo a Mara Burkart, Damián Fraticelli y Tomás Várnagy (2021), podría decirse que estas imágenes meméticas tuvieron una función epistémica porque, utilizando el humor, impulsaron y crearon otras maneras de percibir y comprender el aborto, el deseo femenino y la maternidad. Otros memes, en lugar de ensayar respuestas elaboradas, tomaron en sorna las acusaciones y los argumentos impulsados por el contra-movimiento. Estas imágenes meméticas expresaron un hartazgo con respecto a la lógica de “las dos campanas” instalada tanto en los medios de comunicación masiva como en el debate parlamentario.

Además, estas piezas humorísticas parecen dirigirse al público ya favorable a la causa más que estar destinadas al público oponente o al público indeciso. Podría decirse que estas intervenciones que caricaturizan y se mofan del sector oponente obturan las discusiones y contribuyen a la creación de “burbujas” en las cuales solo estamos expuestas/os a posicionamientos políticos similares a los nuestros. Sin embargo, en lugar de proponer un juicio de valor, creo que estas imágenes nos colocan ante al menos dos problemas políticos tan complejos como actuales. Por un lado, cómo responder sin aceptar los términos de la discusión, y, por otro lado, cómo participar de las discusiones públicas cuando el desacuerdo es irresoluble.

Por último, las imágenes meméticas también promovieron una política afirmativa vinculada con el placer de la risa que logró crear confianza colectiva y promover alianzas en la red. Estos memes contribuyeron a afianzar la identidad de las fuerzas a favor de la legalización evitando toda forma de victimización. En efecto, los memes promovieron formas de auto-afirmación y entusiasmo que energizaron la acción política online y offline. También, los memes mostraron la importancia política que puede tener el placer erótico y

catártico de la risa que sacude el cuerpo y alivia las tensiones. Aunque la risa puede servir para distintos fines políticos y no repara las injusticias ni sus costos, a través de ella se pueden crear nuevos modos de ver el mundo. Más todavía, los memes podrían estar sugiriendo hasta qué punto construir formas de auto-afirmación, placer y disfrute es un aspecto cada vez más importante para las luchas políticas feministas.

\*

Comencé a escribir este artículo en los Grupos de Escritura de la Asociación Argentina para la investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género. Estoy muy agradecida con quienes comparten conmigo ese espacio cotidiano de aprendizaje y apoyo mutuo. Pude completar luego el manuscrito durante una estancia académica en el Department of Women's, Gender and Sexuality Studies de la University at Albany, State University of New York. Agradezco especialmente a Barbara Sutton por su apoyo durante esa estancia y por los comentarios generosos que hizo sobre este texto.

\*

### **Referencias bibliográficas**

Acevedo, Mariela. "Sexualidades gráficas: Sexuación del lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en la revista *Fierro* (1984-1992 y 2006-2015)". Trabajo de tesis para obtener el Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

Acosta, Marina. "Ciberactivismo feminista. La lucha de las mujeres por la despenalización del aborto en Argentina", en: *Sphera Publica* 2(18), diciembre, 2018, pp. 2-20.

Acosta, Marina. "Activismo feminista en Instagram. El caso de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito en Argentina", en: *Perspectivas de la Comunicación* 13(1), enero-junio, 2020, pp. 29-46.

Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Duke University Press: Durham, 2010.

Berlant, Lauren. *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. Fondo de Cultura Económica: México, 2011.

Burkart, Mara. “Trazos interrumpidos: Humoristas mujeres en la prensa de humor (Argentina, 1974-1984)”, en: *Tempo e Argumento* 12(31), septiembre-diciembre, 2020, e0105.

Burkart, Mara, Fraticelli, Damián y Várnagy, Tomás. “Introducción”, en: Burkart, Mara, Fraticelli, Damián y Várnagy, Tomás (eds.). *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Teseo: Buenos Aires, 2021, pp. 11-20.

Chamberlain, Prudence. *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Palgrave Macmillan: Londres, 2017.

Davison, Patrick. “The Language of Internet Memes”, en: Michael Mandiberg (ed.). *The Social Media Reader*. New York University Press: Nueva York, 2012, pp. 120-134.

Edelman, Lee. *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Egales: Barcelona, 2004.

Felitti, Karina y Prieto, Sol. “Configuraciones de la laicidad en los debates por la legalización del aborto en la Argentina: Discursos parlamentarios y feministas (2015-2018)”, en: *Salud Colectiva* 14(3), octubre, 2018, pp. 405-423.

Fuentes, Marcela. *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2021.

Gago, Verónica y Ni Una Menos. “Critical Times / La Tierra Tiembla”, en: *Critical Times. Interventions in Global Critical Theory* 1(1), abril, 2018, pp. 178-197.

Gallup, Luciano, Fernández, Giuliana y Rozen, Jésica. “#AbortoLegal. Las redes como articuladoras de nuevas demandas”, en: *Sociales en Debate* 14, diciembre, 2018, s/p. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3355/2752>. Consultado en línea: 25 de agosto de 2021.

Griffin, Hollis. “Living Through It: Anger, Laughter, and Internet Memes in Dark Times”, en: *International Journal of Cultural Studies* 24(3), mayo, 2020, pp. 381-397.

Gudiño Bessone, Pablo. “Iglesia Católica y activismo pro-vida. Discursos científico-religiosos e intervenciones público-colectivas en torno al aborto”, en: *Zona Franca* (22)23, diciembre, 2014, pp. 93-104.

Gudiño Bessone, Pablo. “Activismo católico antiabortista en Argentina: Performances, discursos y prácticas”, en: *Sexualidad, Salud y Sociedad* 26, agosto, 2017, pp. 38-67.

Halberstam, J. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press: New York, 2005.

Harlow, Summer, Rowlett, Jerrica Ty y Huse, Laura-Kate. “‘Kim Davis Be Like...’: A Feminist Critique of Gender Humor in Online Political Memes”, en: *Information, Communication & Society* 23(7), 2020, pp. 1057-1073.

Kanai, Akane. “Sociality and Classification: Reading Gender, Race, and Class in a Humorous Meme”, en: *Social Media + Society* 2(4), octubre, 2016, pp. 1-12.

Know Your Meme. “Reaction Images”, s/f. Disponible en: <https://knowyourmeme.com/memes/reaction-images>. Consultado en línea: 25 de agosto de 2021.

Laudano, Claudia. “Reflexiones en torno a las imágenes fetales en la esfera pública y la noción de ‘vida’ en los discursos contrarios a la legalización del aborto”, en: *Temas de Mujeres* 8(8), 2012, pp. 57-68.

Laudano, Claudia. “#AbortoLegalYa: ‘Que el 2018 sea por fin el año de la legalización del aborto en el país’”, en: *LATFEM*, 23 de mayo, Ciudad de Buenos Aires, 2018, s/p. Disponible en: <http://latfem.org/abortolegalya-que-el-2018-sea-por-fin-el-ano-de-la-legalizacion-del-aborto-en-el-pais>. Consultado en línea: 25 de agosto de 2021.

Laudano, Claudia. “#AbortoLegal: El grito que tiñó las redes”, en: *Bordes. Revista de Política, Derecho y Sociedad* 11, noviembre, 2018a, pp. 59-66.

Laudano, Claudia. “#NiUnaMenos en Argentina. Activismo digital y estrategias feministas contra la violencia hacia las mujeres”, en: Natansohn, Graciela y Rovetto, Florencia (eds.). *Internet e feminismos. Olhares sobre violências sexistas desde América Latina*. EDUFBA: Salvador, 2019, pp. 149-173.

Laudano, Claudia. “Social Media Debate on #AbortoLegal in Argentina”, en: Sutton, Barbara y Vacarezza, Nayla Luz (eds.). *Abortion and Democracy. Contentious Body Politics in Argentina, Chile, and Uruguay*. Routledge: Nueva York, 2021, pp. 175-189.

Laudano, Claudia, Kratje, Julia, Aracri, Alejandra y Balbuena, Yamila. “Que sea ley. Producciones audiovisuales colaborativas en torno a la Campa a Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito”, en: *Zona Franca* 28, diciembre, 2020, pp. 22-49.

Lawrence, Emilie y Ringrose, Jessica. “@NoToFeminism, #FeministsAreUgly and Misandry Memes: How Social Media Feminist Humour is Calling out Antifeminism”, en: Keller, Jessalynn y Ryan, Maureen E. (eds.). *Emergent Feminisms: Complicating a Postfeminist Media Culture*. Routledge: Nueva York, 2018, pp. 211-232.

Mallimaci, Fortunato. “Entre lo ‘que es’ y lo que ‘queremos que sea’: Secularización y laicidad en la Argentina”, en: *Sociedad y Religión* 20(32-33), diciembre, 2010, pp. 8-30.

Milner, Ryan M. *The World Made Meme. Public Conversations and Participatory Media*. The MIT Press: Cambridge, 2016.

Munro, Ealasaid. “Feminism: A Fourth Wave?”, en: *Political Insight* 4(2), agosto, 2013, pp. 22-25.

Papacharissi, Zizi. *Affective Publics. Sentiments, Technology and Politics*. Oxford University Press: Oxford, 2015.

Rentschler, Carrie. “#Safetytipsforladies: Feminist Twitter Takedowns of Victim Blaming”, en: *Feminist Media Studies* 15(2), febrero, 2015, pp. 353-356.

Rentschler, Carrie A. y Thrift, Samantha C. “Doing Feminism in the Network: Networked Laughter and the ‘Binders Full of Women’ Meme”, en: *Feminist Theory* 16(3), diciembre, 2015, pp. 329-359.

Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture*. The MIT Press: Cambridge, 2014.

Shifman, Limor. “The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres”, en: *Journal of Visual Culture* 13(3), diciembre, 2014a, pp. 340-358.

Shifman, Limor y Lemish, Dafna. “Between Feminism and Fun(ny)ism: Analyzing Gender in Popular Internet Humor”, en: *Information, Communication & Society* 13(6), septiembre, 2010, pp. 870-891.

Shifman, Limor y Lemish, Dafna. “‘Mars and Venus’ in Virtual Space: Post-feminist Humor and the Internet”, en: *Critical Studies in Media Communication* 28(3), agosto, 2011, pp. 253-273.



Sutton, Barbara. "Intergenerational Encounters in the Struggle for Abortion Rights in Argentina" en: *Women's Studies International Forum* 82, septiembre-octubre, 2020102392.

Sutton, Barbara y Vacarezza, Nayla. "Abortion Rights in Images: Visual Interventions by Activist Organizations in Argentina", en: *Signs. Journal of Women and Culture in Society* 45(3), primavera, 2020, pp. 731–757.

Mina, An Xiao. *Memes to Movements: How the World's Most Viral Media is Changing Social Protest and Power*. Beacon Press: Boston, 2019.

Observatorio de las Violencias de Género "Ahora que sí nos ven". "Violencia política en Twitter. Análisis de las manifestaciones de violencia política en Twitter", mayo, 2021. Disponible en: [https://storage.googleapis.com/observatorio-api-content/Violencia\\_politica\\_en\\_Twitter\\_2dfabd2c0b/Violencia-politica-en-Twitter\\_Violencia\\_politica\\_en\\_Twitter\\_2dfabd2c0b.pdf](https://storage.googleapis.com/observatorio-api-content/Violencia_politica_en_Twitter_2dfabd2c0b/Violencia-politica-en-Twitter_Violencia_politica_en_Twitter_2dfabd2c0b.pdf). Consultado en línea: 25 de agosto de 2021.

Ringrose, Jessica y Lawrence, Emilie. "Remixing Misandry, Manspreading, and Dick Pics: Networked Feminist Humour on Tumblr", en: *Feminist Media Studies* 18(4), marzo, 2018, pp. 686-704.

Rivas San Martín, Felipe. "Un feminismo sin mujeres. Interrupciones: El destiempo feminista de la disidencia sexual", en: *Revista CIA* 4, noviembre, 2015, pp. 108-125.

Vacarezza, Nayla Luz. "Política de los afectos y tecnologías de visualización en el discurso de los grupos contrarios a la legalización del aborto", en: *Papeles de Trabajo* 10, noviembre, 2012, pp. 46-61.

Vacarezza, Nayla Luz. "Los fetos de otra manera. Reflexiones sobre afectos, aborto y políticas reproductivas a partir de obras de Zaida González y Felipe Rivas San Martín", en: Macon, Cecilia y Losiggio, Daniela (comps.). *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Miño y Dávila: Buenos Aires, 2017, pp. 71-91.

Vacarezza, Nayla Luz. "Perejil, agujas y pastillas. Objetos y afectos en la producción visual a favor de la legalización del aborto en Argentina", en: Busdygan, Daniel (comp.). *Aborto: Aspectos normativos, jurídicos y discursivos*. Biblos: Buenos Aires, 2018, pp. 195-212.

Vacarezza, Nayla Luz. "El aborto y los ecos de la risa feminista", en: *Políticas de la Memoria* 20, diciembre, 2020, pp. 321-323.

Vacarezza, Nayla Luz. "The Green Scarf for Abortion Rights: Affective Contagion and Artistic Reinventions of Movement Symbols", en: Macón, Cecilia; Solana, Mariela y Vacarezza, Nayla Luz (eds.). *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*. Palgrave Macmillan: Londres, 2021, pp. 63-86.

Vacarezza, Nayla Luz. "Orange Hands and Green Kerchiefs: Affect and Democratic Politics in Two Transnational Symbols for Abortion Rights", en: Sutton, Barbara y Vacarezza, Nayla Luz Vacarezza (eds.). *Abortion and Democracy. Contentious Body Politics in Argentina, Chile, and Uruguay*. Routledge: Nueva York, 2021a, pp. 70-92.

Varela, Nuria. "El tsunami feminista", en: *Nueva Sociedad* 286, marzo-abril, 2020, pp. 93-106.

Wiggins, Bradley E. *The Discursive Power of Memes in Digital Culture. Ideology, Semiotics, and Intertextuality*. Routledge: Nueva York, 2019.

***Estar expuestas: la visualización de la violencia de género en la producción fotográfica “Ni una más, basta de Femicidios”, Revista Gente, Argentina***

---

gwinckler@filo.uba.ar

**por Greta Winckler**

CONICET-Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Antropológicas, Área de Antropología Visual (Argentina)

**Resumen**

Se tomó como disparador la polémica desatada por una producción fotográfica (2021) que denuncia la violencia de género, en la revista argentina de interés general *Gente*. Se recuperó la apuesta teórica de Georges Didi-Huberman sobre la exposición de los pueblos, en este caso pensando cómo se expone la violencia patriarcal. Los repertorios visuales resultaron polisémicos, dependiendo del dispositivo de visualización, evidenciando las múltiples capas que permean una posible “estética feminista”.

**Palabras claves:** exposición - violencia - visualización - feminismo - dispositivo

*Being exposed: the visualization of violence against women in the photographic production “Not any one more, stop femicides” in Argentinian magazine Gente*

**Abstract**

We focused on the discussion about the photographs against male violence published in the famous Argentinian magazine *Gente* (2021). The theoretical approach by Georges Didi-Huberman guided this work, posing a question about how people are exposed, particularly when it comes to patriarchal violence. Visual repertoires turned out polysemic, depending on the device of their visualization, exhibiting their ambivalence and the multiple layers involved in a potential “feminist aesthetics”.

**Key words:** exposure - violence - visualization - feminism - device

## Introducción: estar expuestas

En febrero de 2021, la revista argentina de interés general *Gente* realizó una producción fotográfica con la actriz Florencia Peña<sup>41</sup> que tematizaba la violencia contra las mujeres<sup>42</sup>, incluyendo la reproducción de un femicidio<sup>43</sup>. Como parte de la campaña *Principios 2021*<sup>44</sup>, el semanario creado en 1965 proponía una serie de temas que consideró “de impacto social”, que abarcaban problemas ambientales, el cuidado animal, campañas solidarias o la violencia de género<sup>45</sup>. Sobre ésta última versó la segunda entrega, un tema

---

<sup>41</sup> Actriz, conductora y comedianta argentina, de 47 años, que comenzó su carrera mediática a principios de la década de 1980, siendo una niña. Trabajó en cine, teatro y fundamentalmente televisión, medio en el que desde hace unos años se dedica a la conducción de *magazines* y programas de entretenimiento. Es particularmente recordada por su rol central en la sitcom *Casados con hijos* (2005), que aún se transmite en la televisión local abierta. Actualmente comenzó a conducir un ciclo (*LPA*) en el *prime time* del canal de televisión argentino *América TV*. En los últimos años, Peña explicitó su perspectiva en relación a la política nacional, respaldando el proyecto de gobierno kirchnerista en Argentina, así como al actual presidente de la Nación, Alberto Fernández, con quien tuvo una reunión en el año 2021 por la delicada situación laboral que atraviesan los actores y las actrices en el país (agravada por la pandemia). Asimismo, en numerosas ocasiones planteó su posición en relación a las problemáticas que abordan las agendas de los feminismos hoy en día.

<sup>42</sup> La producción fotográfica se encuentra disponible en: Ibáñez, Leo, “Flor Peña da la cara contra la violencia de género: “Al concepto ‘Ni Una Menos’ ahora se suma el ‘Ni Una Más’. ¡Basta de femicidios!””, en: *Gente*, 25 de febrero, Buenos Aires, 2021, en línea, <https://www.gente.com.ar/actualidad/flor-pena-da-la-cara-contra-la-violencia-de-genero-al-concepto-ni-una-menos-ahora-se-le-suma-el-de-ni-una-mas-basta-de-femicidios/> (acceso 10/09/21)

<sup>43</sup> Se utilizará este término a lo largo del trabajo para denominar a “[...] la expresión extrema de la violencia contra las mujeres basada en el poder, el control, objetivación y dominio de los hombres sobre las mujeres, usualmente siendo resultado de una violencia reiterada, diversa y sistemática” (en Gamba y Diz, 2021:241)

<sup>44</sup> Redacción *Gente*, “PRINCIPIOS, el lanzamiento de una campaña transversal del Grupo Atlántida con 12 temáticas de impacto social” en: *Gente*, 21 de enero, Buenos Aires, 2021, en línea, <https://www.gente.com.ar/actualidad/principios-el-lanzamiento-de-una-campana-transversal-del-grupo-atlantida-con-12-tematicas-de-impacto-social/> (acceso 10/09/21)

<sup>45</sup> En este trabajo se aludirá a la violencia de género o violencia patriarcal a partir de la postura de la antropóloga Marcela Lagarde, quien propone el concepto de “violencia de género contra las mujeres”. Esta violencia, orquestada alrededor de la categoría de “género”, redundante en la subordinación política y subalternidad social de las mujeres, lo que da cuenta de una asimetría estructural que afecta la vida cotidianas de este colectivo, y su posición en el mundo político, social y económico a nivel global. Producto de discusiones que aún se siguen planteando, el concepto ha ido modificando sus implicancias y alcances (en Gamba y Diz, 2021).

que, de acuerdo con la actriz, ella le sugirió a la revista en el marco de esta campaña y la revista aceptó<sup>46</sup>.

A partir de esta publicación, se sucedieron una serie de críticas respecto de cómo se había exhibido este tipo de violencia y en qué medio había circulado. Se tomará principalmente la nota publicada en el diario progresista *Página/12* por la escritora Liliana Viola<sup>47</sup>, dado que engloba en gran medida las observaciones que la producción fotográfica recibió. Además, ese medio cuenta con dos suplementos dedicados especialmente a Géneros (*Las 12*) y Diversidades (*SOY*), que mantienen de forma sostenida una línea editorial vinculada a algunas expresiones de los feminismos locales. En ese mismo diario, a su vez, Peña haría su descargo, contestando las críticas en los días posteriores<sup>48</sup>.

Los señalamientos a la propuesta de *Gente* podrían pensarse desde dos ópticas. En primer lugar, en relación a la estética puesta en juego *per se*, entendida como de baja calidad, frívola y revictimizante. En segundo lugar, porque *Gente* se percibe como una publicación que ha sido parte de la objetualización del cuerpo femenino, en la que además se entremezclan y consumen temas “de impacto social” con detalles de la vida de artistas de la farándula. Es decir, contenidos vinculados al entretenimiento, percibidos como de menor importancia. Esta segunda crítica cobró mayor fuerza, y circuló por canales de comunicación que tampoco se dedican específicamente a abordar la violencia de género. Por ejemplo, el *magazine* televisivo *Hay que ver*, que se emite en uno de los canales de aire argentinos (que son los de mayor llegada a nivel nacional), y es conducido por figuras vinculadas a la cultura popular, al igual que Florencia Peña. Este tipo de programas se emparenta con la propia lógica comunicacional de revistas como *Gente*. Pero desde *Hay que ver* se hizo hincapié en este segundo aspecto de la crítica, es decir, se percibió de

---

<sup>46</sup> Peña, Florencia, “Es con todas”, en: *Página 12*, 7 de marzo, Buenos Aires, 2021, en línea <https://www.pagina12.com.ar/327907-es-con-todas> (acceso 10/09/21)

<sup>47</sup> Viola, Liliana, “Femicidios: ¿Qué le pasa a esta GENTE?”, en: *Página 12*, 5 de marzo, Buenos Aires, 2021, en línea, <https://www.pagina12.com.ar/327252-femicidios-que-le-pasa-a-esta-gente> (acceso 10/09/21)

<sup>48</sup> Artículo referido en nota al pie de página 6

manera negativa el haber hecho la producción de denuncia en un medio “tan superficial”<sup>49</sup>.

La pregunta por la apuesta comunicacional y exhibitiva sobre este tipo de problemáticas se torna en gran medida un interrogante por su *exposición*. Esto es, cómo se expone la violencia patriarcal, qué sujetos producen esas apuestas y exploraciones estéticas, y qué estrategias se han puesto en juego o criticado en el marco del accionar intenso de los feminismos a nivel global en el último tiempo. Volviendo a Silvia Bovenschen, la idea de “estética feminista” en juego se vincula a determinados modos de percepción sensorial y una consciencia ligada a éstos, que no necesariamente redundan en una unidad de estilo ni en una teoría (del arte) acabada (en Ecker, 1986: 57).

Tomando esta discusión que suscitó la publicación de *Gente*, se propone un planteo que trenza dos elementos. Por un lado, cómo han sido expuestos los pueblos, en tanto sujetos subalternos y subalternizados, y las violencias que los atraviesan. Y por otro, una pregunta ya particular por la visualización, los dispositivos y los circuitos en pugna a la hora de exponer la violencia de género en concreto. Se entiende por dispositivo a “ [...] todo aquello que, al interior o exterior de los márgenes de la imagen, contribuye a disponer/tener el espacio de la imagen en sí y a organizar su relación con el espectador, configurando de algún modo la mirada”. (Pinotti y Somaini, 2016:s/p). Por este motivo, las fotografías de la revista entrarán en diálogo con otras experiencias e intervenciones artísticas, individuales y colectivas, más o menos institucionalizadas, con las que se comparten repertorios que son, a su vez, desplazados. Las agendas actuales de los feminismos, e incluso de mujeres que no necesariamente se ven interpeladas por ese término, son parte de una realidad que *Gente* también incorpora (aunque de modo controvertido), sea porque le permite mitigar posibles críticas, o porque al ser debates actuales, generan interés que puede redundar en su mayor consumo/venta. Cabe aclarar que los mismos marcos de expresión y artefactos puestos en juego revisten otros sentidos al modificarse los dispositivos de visualización en

---

<sup>49</sup> Comentario de una de las conductoras del programa, ver Redacción La Nación, “Denise Dumas criticó a Florencia Peña por sus fotos sobre la violencia de género: “Hay que tener más respeto”, en: La Nación, 1 de marzo, Buenos Aires, 2021, en línea, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/denise-dumas-critico-a-florencia-pena-por-sus-fotos-sobre-la-violencia-de-genero-hay-que-tener-mas-nid01032021/> (acceso 13/09/21)

los que se dan a ver (una galería, una revista de interés general o una manifestación callejera). Por otro lado, como propone Angela McRobbie, es necesario prestar atención a lo que pasa fuera de los medios para entender qué ocurre en su interior (en Gamba y Diz, 2021:399).

No es el objetivo tomar partido por una u otra apuesta exhibitiva, o dar una respuesta inequívoca a la pregunta por la visualización de la violencia contra las mujeres. La pregunta que se plantea es una invitación a pensar qué clase de imágenes se están poniendo en disputa en un movimiento tan vasto y amplio como es el de los feminismos, sus repertorios afectivos y la apremiante urgencia que se tiene para instalar debates públicos (donde incluso la vida de mujeres y diversidades está en juego). ¿Qué sujetos y sujetas están participando? ¿Con qué medios? ¿Toda resonancia es bienvenida y válida con tal de denunciar la violencia patriarcal o puede haber contra-efectos si se reproducen visualidades revictimizantes<sup>50</sup>? Como se pregunta Silvia Gil, “[...] ¿quién puede decirse, por ejemplo, que es el sujeto de la actual revuelta feminista? No hay una voz única, pero, entonces, ¿caben todas las opiniones y posturas?”. (2021:32).

Pensar la exposición y la apariencia es un elemento central de toda apuesta política. Georges Didi-Huberman (2014) propone que todos los pueblos del mundo están *expuestos*, jugando en la doble acepción del término. Expuestos visualmente, pero también expuestos a riesgos, siendo uno de ellos el de desaparecer. Es así que el autor francés reconoce dos posibles peligros. El primero es el de la sub-exposición, es decir, la invisibilización de determinados actores, que son dejados en la penumbra. Su censura y su borramiento de agendas públicas ha dado lugar a lo largo de la historia a “rostros velados” o “borrosos”, que no han podido esgrimir un derecho a la imagen propia (2014: 15). El caso de las mujeres y diversidades se inscribe en este primer peligro. Sin ir más lejos, una de las consignas que utilizan los feminismos locales en sus protestas públicas, que han ganado masividad recientemente, es “ahora que sí nos ven”, que dio nombre al

---

<sup>50</sup> Agradezco los comentarios al respecto de estas disputas internas que se están dando localmente a la Lic. Danila Borro (comunicación personal, 9/03/21).

Observatorio de las Violencias de Género homónimo<sup>51</sup>. Desde este observatorio se relevan los femicidios en Argentina, a partir de la masiva movilización que aconteció el 3 de junio de 2015, y que dio lugar al creciente movimiento *Ni una menos*.

El segundo peligro es el de la sobre-exposición, que hace de los pueblos un espectáculo a consumir. En este caso, “[...] los pueblos (son) expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes”, sobre todo en las “tele-realidades” (Didi-Huberman, 2014: 14). En esta imposición espectacular podría inscribirse la pregunta que nos compete en este escrito, dado que parte de las críticas que recibió la producción de *Gente* tiene que ver con el interjuego entre la frivolidad y el consumo del cuerpo femenino, sea a partir de su configuración como objeto de deseo, así como desde la apuesta estética fetichizante de la propia muerte. Siguiendo a Étienne Tassin, Didi-Huberman propone que el “espacio público debe ser definido como dominio de aparición para la palabra y la acción. [...] Sólo hay política de la apariencia (dado que) la política está siempre del lado de lo que se presenta” (Didi-Huberman, 2014:22).

Por este motivo, este “altercado” que sucedió en 2021, si bien puede parecer menor, nos permite adentrarnos de lleno en la pregunta por el aparecer político y una apuesta estética feminista que excede a los nombres propios que protagonizaron este episodio concreto. Estamos partiendo de esos “yo” para habilitar una pregunta colectiva que los trasciende. De hecho, veremos que la producción de *Gente* guarda continuidades y rupturas, no sólo en el campo de los medios masivos de comunicación -o de su propia historia particular-, sino también con interrogantes más abarcativos de larga data, como el que proponía ya Bovenschen en la década de 1980: ¿existe una estética feminista? (en Ecker, 1986: 21). ¿Puede haber una sola? E incluso siendo plural, ¿qué características debería tener y quiénes podrían delimitarlas?

## Repertorios en contexto

---

<sup>51</sup> Ver Sitio Web: <https://ahoraquesinosven.com.ar/about> (acceso 13/09/21)



La revista *Gente* nace en 1965 bajo el nombre de *Gente y Actualidad*, como parte de la Editorial Atlántida, llegando a tener una tirada relevante en las décadas subsiguientes (Sabando, 2015; Gago y Saborido, 2012). Si bien desde los inicios la revista cubrió eventos políticos, los intercalaba con temas frívolos, por ejemplo, la vida de miembros de la farándula, o temas de interés general. Esta lógica propia del *magazine* implica que se conjuguen géneros textuales distintos en un mismo plano, coexistiendo (Bontempo, 2011). O en términos de Samuel Gelblung, quien fue durante varios años el Jefe de Redacción de la revista: “[...] poner en una página la nota de una inundación trágica y enseguida un desfile de modelos, me resultó natural. A mí me interesan por igual las declaraciones de una top model, siempre y cuando tengan miga humana, como un suplemento sobre los viajes de Darwin.” (Ulanovsky, 2005: en línea). Asimismo, *Gente* apostó fuertemente desde el inicio a la producción fotográfica, con un plantel de profesionales de gran relevancia, y que formó parte de todos los contenidos que la revista publicaba. De esta manera, el semanario rompía con la lógica del periodismo tradicional, insertándose en el marco del llamado “nuevo periodismo”, con fuerte referencia a la producción estadounidense, aunque emulando apuestas como las de las revistas *Life*, *Paris match* u *Oggi* (Gago y Saborido, 2012; Ulanovsky, 2005).

Esta dinámica, que reunía contenidos “frívolos” con asuntos sociales de gran relevancia, continuó en años recientes. Por ejemplo, cuando ocurrió el atentado a las Torres Gemelas en Estados Unidos (2001), la tapa mostraba el momento en que los aviones ya habían impactado en los edificios, mientras que en la parte inferior, se exhibía la fotografía de la actriz y modelo argentina Araceli González en malla, bajo el subtítulo “Araceli hot”<sup>52</sup>. Incluso en su versión *online*, se continúa esa misma lógica al día de hoy. Al leer la entrada que explica en qué consiste la campaña *Principios 2021*, se intercalan *links* a los que los y las lectoras pueden acceder en simultáneo, totalmente inconexos con los temas de “impacto social” que la campaña intenta retratar, como ser la vida íntima y/o amorosa de celebridades.

---

<sup>52</sup> La tapa puede verse en: Díaz, Karina, “Historia de la revista *Gente*”, *Medium*, 16 de octubre, 2016, en línea: <https://medium.com/@DIAZKARY/historia-de-la-revista-gente-a9566990b48a> (acceso 10/09/21)

La propuesta fotográfica realizada en febrero de 2021 presentaba a Florencia Peña como víctima de un hombre dentro de un espacio doméstico, alumbrado en tonos oscuros y fluorescentes, sin rasgos específicos. La actriz reproduce gestos de extrema desesperación, tomándose la cara y el cabello, así como llorando o atemorizada ante la presencia del hombre que la amenaza. El desenlace es también extremo: finalmente, la vemos asesinada dentro de una bolsa plástica transparente mortuoria. De esta manera, se apeló a un gesto siniestro que ya se ha utilizado en otras oportunidades - en actos performáticos, artísticos y de protesta callejera- para denunciar cómo son descartados los cuerpos de las mujeres. Cual si fueran residuos, aparecen asesinados, envueltos en bolsas de basura plásticas o dentro de una morgue.

En su minucioso recabamiento, Irene Ballester Buigues (2010) recopila diversas manifestaciones artísticas caracterizadas como feministas, en las que el uso del cuerpo es el principal vehículo de denuncia y de conocimiento. Ya desde la década de 1970, obras como la de Ana Mendieta exhiben cuerpos envueltos en bolsas y mantas, mutilados o lacerados, de mujeres víctimas de femicidios (por ejemplo, la obra *Mutilated body on landscape*<sup>53</sup>, 1973 o *Ixchell negro*<sup>54</sup>, 1977, donde se observa un cuerpo envuelto en una especie de lona oscura). Luego, en los años 2000, la artista Regina José Galindo exhibe en su performance *No perdemos nada con nacer*<sup>55</sup> un cuerpo de mujer desnudo en una bolsa transparente, arrojado en un basural municipal de Guatemala. Unos años más tarde, el colectivo Malaleche exhibió una serie de cuerpos embolsados que mostraban a las mujeres asesinadas en el estado de Querétaro (*Muerte en serie*, 2005) en plena calle. Cecilia Vázquez (2019) recupera intervenciones artísticas en Buenos Aires, realizadas en el espacio público, donde este mismo repertorio se pone en juego. Por ejemplo, en 2018 el colectivo Expresión Mole realizó una puesta en escena en la que decenas de

---

<sup>53</sup> En *ArtNet*, s/f, <http://www.artnet.com/magazine/features/karlins/karlins5-24-7.asp> (acceso 10/09/21)

<sup>54</sup> En *A+*, s/f, <https://fondazioneartecrt.it/en/artwork/el-ixchell-negro-ana-mendieta/> (acceso 10/09/21)

<sup>55</sup> Sitio web de la artista: <https://www.reginajosegalindo.com/en/no-perdemos-nada-con-nacer-2/> (acceso 10/09/21)

cuerpos de mujeres se encontraban embolsados frente al edificio del Congreso de la Nación, bajo el lema de “Basta de Femicidios”<sup>56</sup>.

En este tipo de performances, se pone en juego el propio cuerpo de las artistas o de aquéllas que participan del evento; así como se apela a un elemento común asociado a los femicidios: la bolsa mortuoria/de basura. Este objeto reviste en estos actos un sentido diverso, doloroso y a denunciar. Así como ocurre con las bolsas, las protestas feministas (tanto dentro del campo del arte como en la comunidad en general) rescatan otros objetos y utensilios para dar cuenta de ciertos padecimientos y violencias que las mujeres atraviesan constantemente. Nayla Vacarezza menciona distintos artefactos propios de la vida doméstica que comenzaron a ser símbolos en las marchas por el Aborto legal, volviendo visibles “[...] trabajos y responsabilidades socialmente invisibles que recaen de forma desigual sobre las mujeres: el trabajo doméstico, el trabajo de la reproducción y también el aborto” (2012: 200). Agujas de tejer, atados de perejil y perchas, por ejemplo, son objetos que tradicionalmente se asocian a la vida hogareña -donde las mujeres desarrollan sus trabajos invisibilizados-. Pero ahora se utilizan también para visibilizar otras prácticas en las cuales se tornan “útiles”, como ser el aborto inseguro o casero, que llevan a las mujeres que los practican en muchas ocasiones a la muerte. La percha se vuelve un ícono transnacional -en afiches, pancartas, pintadas callejeras- para denunciar el aborto cuando no se realiza en las condiciones que garanticen la supervivencia de quien lo practica (Vacarezza, 2012: 202).

En este sentido, el hecho de que se use una bolsa mortuoria o de morgue en la producción de *Gente* no es novedoso, y se inserta dentro de estos repertorios que permean las fronteras entre el campo artístico (identificado o no como feminista) y los medios de comunicación. Pero Viola, en la nota ya referida, critica la elección de la bolsa: “Es una bolsa transparente, estilo féretro de Blancanieves, que permite ver a la actriz durmiente”. Cabe destacar que en muchas performances -incluso en aquellas que ya citamos- también se ponen en uso bolsas así. Sin embargo, en este

---

<sup>56</sup> La serie de fotografías de esa performance se encuentra en el sitio de Facebook del colectivo: <https://www.facebook.com/expresionmole/photos/2613908758717924> (acceso 10/09/21)

caso en particular es el montaje global de la escena (como ser, la pose de la actriz) lo que parece generar un cortocircuito con otras manifestaciones visuales de denuncia hacia la violencia patriarcal. Además se utiliza una cinta que atraviesa la bolsa con el cuerpo inerte, con la palabra “Frágil”. La idea del cuerpo femenino asociado a la fragilidad (a resguardar pero también siempre en riesgo) es presentado como un cliché que incluso podría funcionar como contraargumento para entender los causales de la violencia patriarcal. En palabras de Viola, “Las mujeres no son asesinadas porque son frágiles, son asesinadas por una fuerza que aunque parezca que sí, no reside por completo en los músculos del que pega la trompada. ¿No conseguiría más lectoras y lectores si la revista se propusiera encarar esa monstruosa complejidad?”.

Ballester Buigues señala que en algunos casos, como cuando se exhiben los cuerpos descuartizados o *sus fragmentos*, la propuesta estética oscila entre la horrorización y el fetichismo, que provoca cierta fascinación (2010: 525). El morbo que puede expresarse en algunas de estas producciones en parte se puso en juego en la sesión fotográfica de *Gente*. La idea de que se exhibió una “pornografía del dolor”, como sugiere Viola, remite a una victimización espectacularizada, que se suma a otro tipo de consumos que recaen sobre el cuerpo de las mujeres. Como señala la filósofa chilena Alejandra Castillo, hay un doble juego entre la mujer que se construyó como “guardiana de lo privado” y fue al mismo tiempo objeto en exhibición para el consumo de una mirada masculina (2012: 16). Es decir, la mujer y sus artefactos al interior del hogar conviven con otra imagen “hacia afuera”, que se exhibe y se consume de modo hegemónico, incluso pornográficamente. La pornografía, no obstante, no es pensada de manera unívoca dentro de los feminismos. Por otro lado, este uso peyorativo o negativo del término, como vemos en el caso de las críticas a la producción de *Gente*, no se limita tan sólo al dar-a-ver de los cuerpos femeninos.

En la década de 1970, dentro de las discusiones que se dieron en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, se criticó a los cineastas que, aún teniendo un compromiso ideológico con los pueblos del continente, producían imágenes cliché de su miseria y su pobreza (Wolkowicz, 2015). En algunos casos, ni siquiera se ponía en duda la intención de los realizadores o su interés

político genuino. Sin embargo, las poblaciones más pobres y marginadas eran siempre retratadas de igual manera, apelando a sentimientos de lástima o que desconocían las estrategias de resistencia que los propios actores desplegaron. Particularmente, en la cinematografía colombiana, emergió el término de *pornomiseria*, acuñado por dos reconocidos cineastas de ese país, Luis Ospina y Carlos Mayolo. De esta manera, se estaba pensando que la fetichización de aquello que se quería dar a ver -a modo de denuncia- podría generar un efecto no deseado y totalmente opuesto (Faguet, 2009). Aquí podemos pensar la sobre-exposición como otra manera de hacer-desaparecer subjetividades y multiplicidades o la propia imposibilidad de generar imágenes críticas, en este caso de y contra la violencia patriarcal, expresando nuevamente un *riesgo* para una población ya de por sí *expuesta*. Vacarezza advierte sobre ciertas desventajas que puede implicar la mera exposición del sufrimiento, que no necesariamente redundan en la articulación de una demanda política, sino más bien en una victimización pública (2012: 203,204). Es decir, mujeres que aparecen como *egoless victims of male violence* (víctimas sin ego de la violencia masculina) (Brown, 2005: 90).

Otro elemento importante para pensar esta sobre-exposición es la relación entre esta producción particular y la propia cobertura que de este tipo de violencias hizo la propia revista *Gente* en su pasado. De hecho, en el mismo mes en que fue realizada la producción con Florencia Peña, la revista publicó notas antiguas en las que daban a conocer femicidios que habían “conmovido” al país<sup>57</sup> y que la revista ya había cubierto en su momento. En ellas, se ponía el foco en la vida de las víctimas y sus familiares (y en algunos casos, los propios feminicidas), siguiendo un esquema general que aplica también a otro tipo de novedades publicadas en el mismo medio. Por ejemplo, ante el femicidio de Carolina Aló, ocurrido en 1996, el titular de la nota de *Gente* es “Lo que nadie contó” (06/06/96)<sup>58</sup>, señalando que la investigación de la revista revelaría detalles inéditos del caso. Esa misma fórmula discursiva

---

<sup>57</sup> Redacción Gente, “Así lo contó GENTE: el drama del femicidio en Argentina”, 24 de febrero, Buenos Aires, 2021, en línea, <https://www.gente.com.ar/actualidad/asi-lo-conto-gente-el-drama-del-femicidio-en-argentina/> (acceso 10/09/21)

<sup>58</sup>Ver nota de pie 17.

suele usarse a repetición para dar a conocer detalles de la vida de artistas famosos y sobre todo de sus vidas amorosas.

Las fotografías y el registro utilizado en la producción de 2021 presentan más continuidades que rupturas con las coberturas de décadas previas, lo cual permite preguntarse por la omisión de nuevas apuestas estéticas y comunicativas críticas que en años recientes impulsaron los movimientos feministas. Por ejemplo, el caso de *Mujeres que no fueron tapa*, un proyecto autogestivo argentino que desde 2017 realiza un análisis de cómo las mujeres son presentadas en los medios masivos de comunicación, bajo la reproducción de ciertos estereotipos. Este colectivo criticó duramente la campaña de *Gente*, dado que esta revista presenta a esas mismas mujeres sexualizadas y objetualizadas ahora como víctimas<sup>59</sup>.

En la producción de la revista, no se está interpelando a los varones (perpetradores) ni tampoco a los colectivos organizados de mujeres (y disidencias). Se le habla a la víctima, a partir de ideas como que “de la violencia se puede salir”, o que la violencia de género es un “drama” y un “flagelo” del cual se debe poder escapar (aunque no necesariamente se propone combatirlo en sí). Este tipo de apuestas, como la que propone *Gente*, se construye apoyándose en fotografías donde las mujeres figuran como víctimas asustadas y en soledad, con la cabeza gacha, en espacios domésticos y con un varón (el agresor) del que apenas vemos gestos. En general, éstos se repiten: el puño cerrado, brazos alzados de modo amenazante hacia la mujer, o la mímica de un grito al cual la víctima responde llorando y retrayéndose sobre sí misma. La construcción de la vulnerabilidad en estos casos se emparenta con una cierta pasividad ante la violencia, dando lugar a la configuración de víctimas que sólo pueden “salir” de esa posición a partir de una ayuda que se presenta como paternalista (Nijensohn, 2017). Y se añade: una salida que parece recaer en el relato individual. ¿Qué quiere decir que de la violencia “se puede salir”? ¿Implica esto desbaratarla para todos y todas, o “rescatar” a una persona individual que sufre la violencia en su vida cotidiana? Entre los puntos que Peña responde aparece una posible aproximación. Por ejemplo, la actriz cierra su escrito diciendo: “Y a diferencia

---

<sup>59</sup> Sitio de Instagram: <https://www.instagram.com/p/CL4rLOqgdqZ/> (acceso 13/09/21)

de lo que muchas creen, yo insisto en que muchas mujeres no han despertado aún. No todas logran entender que están atrapadas en un espiral de violencia perpetuado en el tiempo. Por eso, si una, tan solo una mujer logra salirse de ese espiral, el objetivo está cumplido.” Aquí la apuesta comunicativa intenta *abrir los ojos* de personas que podrían verse reflejadas en la escena que *Gente* publica. Aunque sea una sola persona. Es decir, hay una intención de rescatar a posibles víctimas, de modo individual, y de difundir masivamente el mensaje, en el marco de una campaña excepcional, aún cuando luego la revista sigue reproduciendo estereotipos de mujeres que *siempre* son tapa.

Es este último punto, con todas sus contradicciones, el que al mismo tiempo permite pensar la grieta más destacada en la visualización de la violencia contra las mujeres dentro de la propia revista. Esto se debe a que no se está siguiendo “un caso” en el que una mujer ya fue asesinada, entremezclando el tono de la crónica policial con el seguimiento “exclusivo” de una historia. Más bien, se apunta a una prevención de la violencia, o, mejor dicho, a su versión extrema y última: el femicidio. Por eso mismo, Peña hace hincapié en la importancia de la difusión, aprovechando que sus redes sociales suman alrededor de 8 millones de seguidores y seguidoras; y apelando al propio público de la revista. Sin ir más lejos, en su propia cuenta de Instagram, donde se puede observar el video de la producción y el detrás de escena<sup>60</sup>, se pueden contabilizar comentarios de usuarias de la plataforma que agradecen el gesto de la actriz o llegan a identificarse con lo mostrado en la campaña (siendo éstos superiores en esa red a los críticos). Sin embargo, es importante preguntarse cuál puede ser el impacto de la producción de *Gente* al revitalizar *políticas victimizantes*, donde el dolor se fetichiza y la persona sólo aparece como víctima, generando efectos paralizantes (Vacarezza, 2012: 209). Desde ya, no tenemos la respuesta, tan sólo la duda.

La masividad del medio aparece como una potencia, por encima de la apuesta estética -la cantidad por encima de lo cualitativo del mensaje. Probablemente también la presunción sobre qué mujeres (y qué público incluso en general) consume esa revista haya sido un componente de peso para realizar allí esta producción fotográfica: un sector que quizás no suele

---

<sup>60</sup> Véase: <https://www.instagram.com/p/CLweRzWjwQ4/> (acceso 13/09/21)

acceder o tener relación con otras apuestas identificadas como feministas. Desde ya que no se está pensando que la intención de la actriz haya sido la de revictimizar a las personas que se encontraron o encuentran en riesgos similares a los que la producción fotográfica enuncia. El análisis de las imágenes, las miradas y los circuitos que éstas recorren -es decir, la cultura visual que habitamos- se despega de los objetivos de sus creadores y permiten pensar en un archivo visual que configura campos sociales -y no sólo a la inversa-. Los Estudios Visuales norteamericanos llevan varias décadas indagando esta relación entre las imágenes y su capacidad de dar forma a los fenómenos sociales. Ellas “[...] no sólo reflejan los valores conscientemente intencionados de sus creadores, sino que irradian nuevas formas de valor forjadas en el inconsciente colectivo y político de sus espectadores”. (Mitchell, 2017:142).

Crear por tanto imágenes críticas implica un proceso masivo y de largo aliento que revierta los clichés entre los que aún nos movemos. Didi-Huberman (2018), volviendo a Walter Benjamin, propone que las imágenes que desbaratan los clichés visuales son aquellas que desconciertan a quien las mira, renuevan el propio lenguaje y por tanto también nuestro pensamiento. Como propone Verónica Gago pensando en los feminismos de masas (distintos de la idea de “masividad” que puede rescatarse de los medios de comunicación), es necesario generar una “[...] respuesta a los modos filantrópicos y paternalistas con los que se quiere subsanar la precariedad, imponiendo dinámicas conservadoras y reaccionarias de subjetivación movilizadas por el miedo y la gestión de las (in)seguridades.” (2019: 180). La propuesta de *Gente* parece no lograr desplazar el cliché, y oculta los lazos políticos que no sólo explican las violencias contra las mujeres, siempre en relación a otras dimensiones político-económicas cotidianas; sino que invisibiliza los lazos, también políticos, que se organizan para contrarrestarlas. La ecuación parece simplificarse, aún cuando su repercusión sea masiva, y queda abierta la pregunta de si esta manera de exponer la violencia machista - aún con estos señalamientos- es mejor (o no) que la falta total de exposición.

### **Cuerpos y nombres: entre el yo y el nosotras**



Hay otros dos elementos importantes para pensar rupturas y continuidades (o mejor dicho, continuidades *desplazadas*) entre repertorios visuales y afectivos feministas y la campaña de *Gente*: el cuerpo y los nombres. Florencia Peña decide *exponer su cuerpo* en pos de hacer circular un mensaje. En sus propias palabras: “Entonces puse mi actriz a disposición. Porque eso soy: una actriz. [...] Pero esta campaña no se trataba de mí. Podría haberlo hecho cualquier otra actriz o artista. Tan solo se trataba de poner nuestro instrumento a disposición y contar una historia. Que puede ser la de muchas. [...] Esta tapa nunca se trató de mí. Yo fui apenas un instrumento más de visibilización. De hecho, en la foto elegida casi no se me reconoce.”. ¿Cómo puede dialogar la idea del “yo” con la de un “nosotras” colectivo?

Como vimos con el uso de la bolsa plástica (de residuos o las usadas en las morgues) como elemento de protesta, ésta fue utilizada tanto en performances colectivas como en propuestas de artistas individuales en espacios recortados. Las estrategias son disímiles, pero en ambas la centralidad de la praxis encarnada se comparte. “Poner el cuerpo” se puede entender de diversos modos, que abarcan el estar juntas en las calles, como el hecho de hacer intervenciones performáticas y/o artísticas planeadas de antemano por colectivos específicos o individuos. Pero como señalan Victoria Furtado y Valeria Grabino, analizando las “alertas feministas” en Uruguay, en las experiencias en el espacio público, las prácticas corporales son compartidas. Se trata de una “multitud de cuerpos” que no sólo moviliza a quienes los observan sino a las propias actrices (2018: 25), y en eso reside su potencia. A las múltiples formas personales se les intenta dar una voz colectiva. Incluso cuando no se sabe cómo seguir, es en la potencia colectiva que puede pensarse una estrategia. Como dice Gago, “Esa inteligencia se entrena en una zona que se mueve entre saber y no saber qué hacer. O diría de otro modo: *cuando no se sabe qué hacer, se llama a una asamblea.*”(2019: 174) (subrayado original). El caso de *Gente* responde a otro tipo de producción, que no se enmarca en una protesta masiva ni en una práctica asamblearia, sino que recupera una figura concreta (Florencia Peña) y un medio que tiene su propia tradición comunicativa. Ya desde la década de 1990, *Gente* redujo la

cobertura de la agenda política -en comparación con las décadas precedentes-, y cuando lo hacía, presentaba a los actores concretos en el mismo tono que el utilizado para hablar de celebridades (Sabando,2015). Los femicidios que fueron retratados por *Gente* (incluso antes de que se usara ese término) también recuperaban este tono y se entremezclaban con otros eventos que ingresaban en la sección de “Actualidad” de la revista.

Por otra parte, la dimensión social de la violencia de género no se vislumbra solamente si borramos los nombres propios de las artistas. Es decir, no reconocer prácticamente el rostro de Peña en las fotografías no implica necesariamente una construcción colectiva del sujeto mujer. Didi-Huberman señala que la exposición justa y restitutiva de los pueblos no es una exposición de “yos” individuales; pero advierte que hay que abordar cuerpos singulares para “sostener sus rostros”, largamente obliterados (2014: 54). Esto quiere decir que el problema no necesariamente se resuelve si desconocemos quién pone el cuerpo (y si en vez de una persona, es una multitud). El problema radica en el no diálogo con el movimiento más amplio que existe ya y en las indagaciones que se vienen haciendo respecto de cómo evitar ciertas prácticas victimizantes, que también interpelan a las producciones mediáticas. Sobre todo en revistas como *Gente*, que replica modelos hegemónicos y excluyentes de belleza femenina, es decir, imágenes *inculturativas* que se imponen como paradigmas ejemplares antes que como exploraciones de las subjetividades (Baldi, 2014). “Poner el cuerpo” en el marco de este medio de comunicación reviste complejos sentidos si pensamos en la tradición de la propia revista.

Los mismos repertorios pueden ser apropiados y aprehendidos de distinto modo teniendo en cuenta los circuitos en los que se exhiben. El caso de la exposición de los femicidios en *Gente*, en una performance de arte feminista o en una protesta masiva en la calle, da cuenta de la imposibilidad de asignarle un único valor a lo que se muestra (más allá de las intenciones). Por ejemplo, un gesto que se ha puesto en práctica en distintas partes del mundo para denunciar los femicidios y marcar las ausencias de las mujeres asesinadas consiste en colocar cientos de pares de zapatos que pertenecen a víctimas. De esta manera, se permite mensurar la cantidad de casos en

distintas localidades y generar un impacto en quien “observa” esas ausencias, que emergen como un fenómeno social extendido. En vez de la muerte explícita, en este caso el femicidio se expresa por el cuerpo que ya no está. Tal fue el caso de la “Acción de reparación simbólica a las víctimas del feminicidio en Chile”, llevada adelante por la Red chilena contra la violencia doméstica y sexual en 2004 (Ballester Buigues, 2010: 599). En esa misma línea, desde 2009, la instalación “Zapatos rojos” de la artista mexicana Elina Chauvet se viene replicando en distintos países del mundo<sup>61</sup>, como una campaña internacional que puede realizarse tanto en plazas como en instituciones variadas. Por ejemplo, en Buenos Aires, se llevó adelante en el hall del Hospital de Clínicas de la Universidad de Buenos Aires en el año 2019.<sup>62</sup>

Ahora, su contraparte la podemos encontrar en una campaña publicitaria previa de una marca de zapatos “para mujeres” llamada *MD* que se difundió en Guatemala y El Salvador. En 2007, realizaron una serie de piezas gráficas para ofertar zapatos a bajo precio. En ellas se observan parcialmente cuerpos de mujeres con sus zapatos relucientes. Pero estas mujeres no están vivas, sino muertas, y una de ellas se encuentra en una camilla que podemos reconocer como propia de una morgue (incluso con una etiqueta de identificación, como suelen tener los cadáveres). De hecho, el *slogan* de la campaña era “Están de muerte”<sup>63</sup> aludiendo al bajo precio (¿sólo de los zapatos? ¿o de las mujeres también?). Una vez más, los objetos cotidianos que desde el mundo del consumo se identifican (estereotipadamente) con las mujeres, pueden contribuir a denunciar la violencia de género o reproducir visualidades que normalizan la muerte y la violencia contra ellas. Esto hace que las imágenes puedan migrar e invertir los sentidos que las invisten, teniendo que indagarse en cada caso las constelaciones afectivas e

---

<sup>61</sup> Guillén, Marina, “Zapatos rojos contra la violencia de género”, *EFE*, 19 de agosto, Buenos Aires, 2016, en línea: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/zapatos-rojos-contra-la-violencia-de-genero/10005-3017092> (acceso 13/09/21)

<sup>62</sup> Redacción Télam, “La muestra “Zapatos Rojos” contra la violencia de género vuelve a la Argentina”, en: *Télam*, 28 de febrero, Buenos Aires, 2019, en línea: <https://www.telam.com.ar/notas/201902/336840-la-muestra-zapatos-rojos-contra-la-violencia-de-genero-vuelve-a-la-argentina.html> (acceso 13/09/21)

<sup>63</sup> Redacción Público, “Una publicidad inoportuna”, en: *Público*, 28 de noviembre, España, 2007, en línea: <https://www.publico.es/internacional/publicidad-inoportuna.html> (acceso 13/09/21)

iconográficas que se evocan, los dispositivos en los cuales circulan y los tiempos en que emergen.

Respecto de los nombres, es necesario volver a la imagen principal que publicó *Gente* en esta producción que desató la polémica<sup>64</sup>. Se ve el rostro mortecino de Peña, en el cual figuran escritos múltiples nombres de mujeres asesinadas en Argentina, víctimas de femicidio. Este recordatorio de nombrar a las ausentes puede tomar distintas formas, dado que también lo encontramos como recurso o estrategia de visibilización de los feminismos. En algunos casos, incluso, ciertos nombres se vuelven emblemas de luchas colectivas o disparan movilizaciones que trascienden al entorno más cercano de la víctima. Por ejemplo, el caso de Lucía Pérez, una adolescente de 16 años brutalmente asesinada en Mar del Plata (una localidad costera de Buenos Aires), que en su momento dio lugar al Primer Paro de Mujeres local. En febrero de 2021, se inauguró una muestra itinerante en esa localidad, llamada *El cuarto de Lucía*, que en agosto llegó a la capital del país. Consiste en una instalación de su habitación, tal cual Lucía la había dejado, sin que sus padres la modificaran después de su muerte<sup>65</sup>. Se inscribe en el marco de la campaña nacional Todas Somos Lucía, que cuenta con un refugio (llamado igual que la muestra) para mujeres y diversidades víctimas de violencia machista. Al ingresar al cuarto, diseñado por Claudia Acuña y Marta Montero, se observan no sólo los objetos cotidianos de la joven, sino también proyecciones que incluyen momentos del juicio a los acusados, así como la mención a otros casos de femicidios en Argentina. En la instalación en la Ciudad de Buenos Aires, se inscribieron centenas de nombres de víctimas, así como se expusieron fotografías de algunas de ellas<sup>66</sup>. Se partió entonces de un “yo” que “sostuvo los rostros” de las demás (como propone Didi-Huberman) y que advertía al

---

<sup>64</sup>Redacción Red Boing, “La jugada tapa que protagonizó Florencia Peña en la Revista Gente”, en: *Red Boing*, 27 de febrero, 2021, en línea: <https://redboing.com/la-jugada-tapa-que-protagonizo-florencia-pena-en-la-revista-gente/> (acceso 13/09/21)

<sup>65</sup> Redacción LaVaca, “El cuarto de Lucía, el cuarto de todas”, en: *LaVaca*, 15 de febrero, 2021, en línea: <https://lavaca.org/notas/el-cuarto-de-lucia-el-cuarto-de-todas/> (acceso 13/09/21)

<sup>66</sup> Instalación en el centro porteño: <https://www.youtube.com/watch?v=JvFJkxblgSg> (acceso 13/09/21)

mismo tiempo que la violencia machista no recae sólo en algunas mujeres: puede atravesarnos a todas.

La inscripción de los nombres de los y las ausentes es un repertorio que también podemos encontrar ante otro tipo de violencias. En el caso argentino, un claro ejemplo tiene que ver con las personas víctimas del accionar represivo del estado. Por ejemplo, en el Parque de la Memoria (Buenos Aires) se encuentra el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, que cuenta con 30 mil placas con nombres y fechas de muerte/desaparición de las víctimas entre 1969 y 1983<sup>67</sup>. Otra iniciativa similar pero que ocupa el espacio público es la de “Baldosas por la memoria”<sup>68</sup>, donde se señalizan en baldosas especiales los nombres de personas desaparecidas por el terrorismo estatal y las fechas en que se cometió el delito. En el caso de Lucía, es a partir de su ausencia y de sus objetos más cotidianos (instalados en su cuarto) que se hace presente no sólo a las otras víctimas y sus nombres; sino al propio reclamo por la necesidad de justicia. Lejos de una paralización -como podría suponer la mera exposición del sufrimiento y el miedo-, se produce una movilización de recursos emocionales, que tienen un impacto político colectivo. Lo personal y lo político constantemente dialogan en las intervenciones y luchas de los feminismos. Nuevamente, la escena privada y sus artefactos devienen repertorio de lucha y un dispositivo de visualización pública, que además recupera la subjetividad de la víctima y sus singularidades. Ya no es una habitación en penumbras y sin rasgos precisos. Pero el caso de Lucía tampoco se presenta aisladamente, como si fuera una violencia de la cual se puede salir individualmente sin mutar el sistema que la avala y origina.

Otra diferencia con la producción de *Gente* es que no se oculta ni se difumina la cara de los perpetradores, que se ven en las proyecciones presentadas en la muestra itinerante. El juicio y la movilización popular que generó este caso permite trascender la figura de “víctima” y poner en movimiento un dispositivo de demanda política. Como elemento final, vale mencionar que *Gente* eligió como consigna “Ni una más”, distanciándose del

---

<sup>67</sup> Véase: <https://parquedelamemoria.org.ar/monumento/> (acceso 13/09/21)

<sup>68</sup> Véase: <https://www.espaciomemoria.ar/baldosas-por-la-memoria/> (acceso 13/09/21)

“Ni una menos” que da nombre a un masivo movimiento local, en crecimiento desde 2015.

### **A modo de cierre**

A lo largo de este trabajo se recuperó una discusión que suscitó la publicación de una serie de fotografías en una revista de interés general argentina de larga trayectoria. Para poder pensar por qué fue tan encendida la disputa hubo que mirar las imágenes concretamente, pero también entender en qué dispositivo circularon y con qué tradiciones estéticas dialogaban o de cuáles se distanciaban. Como vimos, repertorios que se repiten en distintas instancias no necesariamente estimulan los mismos afectos ni promueven interrogantes similares. Por eso es necesario desmontar los dispositivos que les dan forma o los hacen visibles ante el público. No alcanza con distinguir instancias colectivas de aquellas individuales (con nombre y apellido), sino entender la constelación en la que toman cuerpo y forma las denuncias y las interpelaciones a la comunidad.

La producción de *Gente* que encarnó Florencia Peña intentó hablar de la violencia hacia las mujeres, tomando su cuerpo como “instrumento” -en sus palabras-, para pensar un fenómeno más grande. Pero la apuesta y el mensaje parecen individualizar y desdibujar el origen político de la violencia patriarcal, así como la potencia política de la organización popular. Decir que de la violencia se puede salir parece un mensaje solidario, en principio; pero que no conmueve el orden social en el que esa violencia se inscribe y de la que en todo caso *una* mujer puede ser “salvada”, reforzando el binomio vulnerabilidad-victimización. Por otro lado, la apuesta estética antes que crítica pareció contribuir a un cliché visual. Si bien algunas observaciones echaron luz sobre estas limitaciones, también cargaron sus tintas en la persona individual que encarnó la campaña. Ese “ataque” que pareció personal -así lo vivieron la actriz y sus seguidoras- también desdibuja la potencia política del debate por cómo exponer visualmente la violencia machista. Un debate que sin duda abarca a un colectivo mucho más amplio y que ya vimos en otros

momentos con otros sujetos subalternos, como fue el caso del cine latinoamericano y el retrato de la pobreza.

Los repertorios y recursos expresivos permitieron poner lado a lado intervenciones artísticas, actos de protesta pública y cadenas mediáticas masivas de distintas regiones y tiempos. Por tanto, la pregunta por una “estética feminista” se presenta como compleja y variopinta. Si bien algunos elementos se comparten, la globalidad de su montaje da cuenta de resultados y confrontaciones disímiles. El tono de la revista *Gente* nos remite a uno de los problemas que Didi-Huberman señala respecto de la exposición de los pueblos: su espectacularización consumista. También allí se atenta contra una posible soberanía visual. Y por lo tanto, debería conducirnos a pensar cómo organizar la experiencia sensible, para no recaer en visualidades revictimizantes, que no expresan una potencia colectiva. Ya no pensamos sólo en el *topos* sino también en los encuadres y en los dispositivos de exhibición pública. Bovenschen decía que la calidad de “feminista” de una obra no se podía medir por su tema (en Ecker, 1986:50). Volvemos entonces a este interrogante: ¿toda manifestación estética contra la violencia machista es feminista? Si en un principio esta pregunta puede parecer simple, luego del recorrido que hicimos en este breve escrito vemos que hay matices que ponen en duda esa relación.

Las intenciones personales no alcanzan para pensar cómo los sujetos subalternos, y en este caso las mujeres y disidencias, pueden hacerse partícipes de la producción de su propia imagen. Florencia Peña tituló su escrito en defensa de la producción que realizó “Es con todas”. Pero en ese “todas” se engloban contradicciones, debates no resueltos y conflictos que vienen de lejos. Además “[...] los medios de expresión que tenemos más a mano para comunicar nuestras percepciones, nuestros procesos de pensamiento —el lenguaje, las formas, las imágenes— no son, en su mayoría, originalmente nuestros, ni los hemos elegido nosotras.” (Bovenschen en Ecker, 1986: 33). Nuestros cuerpos están interpelados por la mirada de un otro (Epstein y Rotsztein Miramon en Di Marco et al., 2019). La necesidad de explorar nuevos lenguajes, nuevas visualidades y “materialidades afectantes” (Citro and Rodriguez, 2020: 36) sigue siendo una urgencia que

aunque no es exclusiva de nuestro tiempo, sí requiere de una constante actualización (Cuello y Gutierrez, 2017). De esa manera, podremos pensar lo que Susana Draper entiende como una poética de lucha hacia un nuevo feminismo, que no ignora experiencias pasadas, sino que actualiza aquéllas que en su momento propusieron poéticas de la liberación contra toda instrumentalización o cooptación (en Gago et al., 2018: 64,65).

En definitiva, la pregunta por cómo enlazar un “yo” individual con el “nosotras” colectivo es lo que se pone en juego en todas estas intervenciones públicas, ya sea en el campo mediático como en el artístico o el callejero. La crítica personalizada en la actriz Florencia Peña obnubiló una pregunta mucho más urgente y enriquecedora por los sujetos actuales de la revuelta feminista, por usar el término de Gil. Después de todo, Peña no va a ser la única mujer que se vea atravesada por dicotomías que llevan la marca del sistema patriarcal. En este sentido, resuenan las añosas palabras de Bovenschen: “Surgen dificultades cuando se vincula la noción de belleza a una mujer concreta. Marilyn Monroe era una mujer concreta y, a la vez, una producción artística, mito de la feminidad y víctima de una industria cultural inhumana. No podemos diseccionarla póstumamente en una mujer natural y una mujer artificial (...) La mujer entera pertenece a nuestro bando.” (en Ecker, 1986: 41). La pregunta en todo caso es cómo desarticular y volver menos eficaces los estereotipos opresivos que aún pueblan nuestras pantallas y espacios exhibitivos, para apoderarnos de nuestras imágenes y no ser tan sólo la carne de su espectáculo.

### **Referencias bibliográficas**

Baldi, Alberto. «Molto maschi, poco bambini, comunque in salute. La costruzione dell'immagine dell'infanzia dagli album di famiglia a facebook». *Revista Sans Soleil -Estudios de la Imagen*, vol. 6, n.º 1, 2014, pp. 6-19.

Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Universidad de Valencia, 2010.

Bontempo, Paula. «Para ti: una revista moderna para una mujer moderna, 1922-1935». *Estudios sociales*, vol. 41, 2011, pp. 127-56.



- Brown, Wendy. *Edgework. Critical essays on knowledge and politics*. Princeton University Press, 2005.
- Castillo, Alejandra. «Ars disyecta». *Aisthesis*, n.º 51, julio de 2012, pp. 11-20. *SciELO*, <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100001>.
- Citro, Silvia, y Rodríguez, Manuela. «Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad». *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 9, n.º 17, 2020, pp. 23-56.
- Cuello, Nicolás, y Gutiérrez, María Laura . *Mujeres Públicas. La lengua incómoda del feminismo*. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa-Córdoba, 2017.
- Di Marco, Graciela, et al., editores. *Feminismos y populismos del siglo XXI. Frente al patriarcado y al orden neoliberal*. Teseo, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. 2da ed., Círculo de Bellas Artes, 2018.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, 2014.
- Ecker, Gisela, editor. *Estética feminista*. Icaria, 1986.
- Faguet, Michèle. «¿Qué es la pornomiseria?» *Afterall*, vol. 21, 2009, pp. 5-15.
- Furtado, Victoria y Grabino, Valeria. «Alertas feministas: lenguajes y estéticas de un feminismo desde el sur». *Observatorio Latinoamericano y Caribeño*, vol. 2, 2018.
- Gago, María Paula y Saborido, Jorge . «Somos y Gente frente a la guerra de Malvinas: dos miradas en una misma editorial». *Voces y silencios: La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Eudeba, 2012.
- Gago, Verónica, et al. *8M Constelación feminista ¿Cuál es tu huelga? ¿Cuál es tu lucha?* Tinta Limón, 2018.
- . *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de sueños, 2019.
- Gamba, Susana y Diz, Tania, editoras. *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Biblos, 2021.
- Gil, Silvia. «Mapas para decir “nosotras” / Política de lo común y proyecto feminista». *Debate feminista*, vol. 62, 2021, pp. 24-46.
- Mitchell, William J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Nijensohn, Malena. «¿Pueden lxs sujetxs precarizadxs actuar? Frente a las

técnicas neoliberales de gobierno, políticas de la calle. Una lectura butleriana de las movilizaciones feministas en Argentina desde 2015». *Cuadernos de filosofía*, vol. 69, diciembre de 2017, pp. 105-18.

Pinotti, Andrea y Somaini, Antonio. *Cultura visuelle. Immagini, sguardi, media , dispositivi*. Piccola Biblioteca Einaudi, 2016.

Sabando, Florencia Luján. *Historia de las revistas de interés general en Argentina*. V Jornada de Becarios y Tesistas 2015, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Ulanovsky, Carlos. *Parén las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1800-1969)*. Emecé, 2005.

Vacarezza, Nayla. «Política de los afectos, tecnologías de visualización y usos del terror en los discursos de los grupos contrarios a la legalización del aborto». *Papeles de Trabajo*, vol. 6, n.º 10, 2012, pp. 46-61.

Vázquez, Cecilia. *Intervenciones estéticas de las multitudes feministas en el espacio público. Arte y performance en la calle*. Escuela de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Humanidades (UNSa), 2019. [www.aacademica.org](http://www.aacademica.org), <https://www.aacademica.org/21redcom/147>.

Wolkowicz, Paula. *Vanguardia y política. El cine underground argentino de los años setenta*. Universidad de Buenos Aires, 2015.

## ***A imagen y semejanza. Sexo y cuerpo en las performance y videos posporno de Argentina***

---

lauramilano3005@gmail.com

**por Laura Milano**

Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires) /  
CONICET (Argentina).

### **Resumen**

Este artículo explora una de las dimensiones de la pospornografía y de su particular expresión situada: las representaciones del sexo y los cuerpos, en las performance y videos producidos en Argentina (2011-2015). Se indaga aquí en los modos en que se actualizó una discursividad queer/disidente respecto a las corporalidades y la sexualidad, a partir de la especificidad de la performance y el video. La hipótesis que sostiene este trabajo supone que, a partir operaciones estéticas/políticas concretas, se construyó un porno a “imagen y semejanza” que actualizó ciertas nociones del cuerpo y a sexualidad desde una perspectiva sexo-disidente.

**Palabras claves:** Posporno, performance, video, cuerpo, sexo.

*Image and likeness. Sex and body in post-porn performances and videos from Argentina*

**Abstract:** This article explores one of the dimensions of post-pornography and its particular situated expression: the representations of sex and bodies, in the performances and videos produced in Argentina (2011-2015). Here we investigate the ways in which a queer/dissident discourse regarding corporalities and sexuality was updated, based on the specificity of performance and video. The hypothesis that sustains this work assumes that, based on specific aesthetic/political operations, an "image and likeness" porn was built that updated certain notions of the body and sexuality from a sex-dissident perspective.

**Keywords:** Post-porn, performance, video, body, sex.

## 1. Introducción

Las performance y videos posporno producidas en Argentina se han convertido en una de las manifestaciones artístico-políticas más visibles y beligerantes vinculadas a los activismos queer/disidente en el período 2010-2015 y – de modo más general- en la última década. En ocasiones, estas manifestaciones acontecían en muestras y festivales específicos dentro de la propia escena cultural transfeminista. Otras veces, el posporno irrumpía en el espacio público desplegando cuerpos, goces y discursos críticos que buscaban incomodar, llamar la atención, habilitar otros imaginarios sexuales. Los lenguajes de la performance y del video-experimental permitieron a muchxs artistas y activistas explorar en los modos de representar la sexualidad, como también en experimentar su propio goce a través de una práctica artística. Una creación que actualizaba ciertas nociones del cuerpo y de la sexualidad, en clave sexo-disidente y de producción situada.

El *posporno* nace a comienzos de los 2000 en el marco de los debates transfeministas y las nuevas políticas de la representación sexual en España encarada por artistas y activistas (Egaña, 2017; Sentamans, 2013). La emergencia de las prácticas y producciones pospornográficas puede leerse como una de las estrategias del transfeminismo en pos de generar un discurso desobediente a los sistemas de representación dominante de la pornografía. Un porno que pueda reformular las representaciones hegemónicas de la sexualidad, apropiarse del discurso pornográfico y desafiar las fronteras de lo público/privado; en una profunda interconexión entre lo personal y lo político, la vida y el arte, la teoría y la praxis. Un porno que abone a la visibilización de corporalidades y prácticas sexuales no hegemónicas, ampliando así los imaginarios porno en circulación (Smiraglia, 2016). Pero también, que pueda ser plataforma para denunciar la estigmatización y la violencia contra las comunidades sexuales que están fuera de la norma heterosexual.

Por aquellos años también y en el contexto de Estados Unidos y Europa, se acuñó el término *porno feminista* a raíz de cineastas que se identificaron específicamente como feministas y buscaron introducir en sus películas sus propios posicionamientos sexo-positivos respecto a la

sexualidad y el placer. Se llamó porno feminista a producciones pornográficas que buscaran mostrar representaciones de la sexualidad que no reproduzcan estereotipos de género y rol sexual; que pudiesen dar cuenta de los deseos y prácticas sexuales de las mujeres, lesbianas, personas no binarias, trans, intersex y otras subjetividades; que tengan una ética de trabajo equitativa y que permitan disputar un lugar dentro de la industria del entretenimiento para adultos, gobernado por varones (Taormino, Penley, Parrenas Shimizu, Miller-Young, 2016). Mientras el porno *mainstream* – dirigido a un imaginario público masculino heterosexual- ha reforzado una imagen del sexo hetero vinculada fuertemente a la genitalidad, a la penetración y a la eyaculación masculina; el porno feminista puso en circulación otras narrativas de la sexualidad donde los cuerpos no normativos son protagonistas de las historias y agentes de su deseo. Dentro de las experiencias contemporáneas de porno feminista hay muchos matices que también hablan de las diferentes posibilidades que se abren (o no) según el contexto donde este porno surge y circula.

De modo particular y situado, los activismos sexo-disidentes locales han recogido estas experiencias internacionales y generado su propia intervención pospornográfica en Argentina. Durante el período 2010-2015, en las ciudades de Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Mendoza y Neuquén se produjeron eventos culturales como festivales, muestras, proyecciones de video y talleres dedicadas al posporno. Se generó una producción muy activa de videos, performance, intervenciones en el espacio público en las que visibilizar ciertas cuestiones vinculadas a la libre expresión de los géneros y la experimentación sexual por fuera de la heterosexualidad. Proliferaron también propuestas pedagógicas, como los talleres, donde el objetivo era compartir saberes sobre las corporalidades, la autogestión del placer y las prácticas sexuales fuera de la heterosexualidad, en un ámbito de confianza. Todas estas actividades e iniciativas comenzaron a dialogar entre sí a partir de intercambios de obra, producciones colectivas e instituyendo escenas culturales propias. Asimismo mantuvo tráficos, intercambios y contagios con otras escenas culturales similares que se estaban produciendo en diferentes ciudades de América Latina, al tiempo de estar en plena interlocución con la producción de España, que fue pionera en este tipo de prácticas y producciones culturales queer/

disidentes. En ese sentido, el posporno no sólo produjo otras discursividades respecto a la sexualidad y los géneros, sino que también promovió formas de trabajo, articulaciones y alianzas, modalidades de acción, desplazamientos estéticos, colectivizaciones creativas, experimentaciones, intimidades, afectos, espacios propios y vínculos.

Este artículo pretende explorar una de las dimensiones de lo pospornográfico y de su particular expresión situada: las representaciones del sexo y los cuerpos, en las performance y videos producidos en Argentina. Se indaga aquí en los modos en que se actualizó una discursividad queer/disidente respecto a las corporalidades y la sexualidad, a partir de la especificidad de los lenguajes performáticos y audiovisuales. La hipótesis que sostiene este trabajo supone que, a partir operaciones estéticas/políticas concretas, se construyó un porno a “imagen y semejanza” que actualizó ciertas nociones del cuerpo y a sexualidad desde una perspectiva sexo-disidente. Siguiendo esa premisa, se analiza aquí un corpus de obras producidas en el contexto argentino en los años 2010-2015, que incluye registros de performance y piezas de video-arte.

Vale aclarar que los interrogantes aquí planteados y la selección del corpus de obra fueron parte de mi tesis de doctorado *Un porno propio. Escena cultural, activismos y sexuales en la pospornografía en Argentina (2011-2018)* en dónde analicé las especificidades de las producciones culturales vinculadas a la pospornografía en su deriva local, teniendo como condición de posibilidad la visibilización de las diversidades sexuales en el contexto argentino en este periodo y la proliferación de este tipo de experiencias culturales y políticas en la región latinoamericana (Milano, 2020). En ese trabajo de investigación se elaboró una genealogía de las prácticas y producciones posporno en Argentina atendiendo a los momentos de emergencia, ocurrencia y transformación en relación a un contexto socio-histórico determinado; a fin de dar cuenta de las vinculaciones entre estas experiencias culturales con los activismos de la disidencia sexual, la alternatividad cultural y las instituciones artísticas y académicas. Se indagó en las escenas culturales posporno que surgieron en diferentes ciudades del país durante el periodo revisado y cómo han sido las modalidades de trabajo autogestivas para la producción de

eventos, talleres y obras. Asimismo, en dicha tesis se abordó la pregunta acerca de la dimensión afectiva que atraviesa estas experiencias culturales en donde la producción cultural, el activismo y las redes de afinidad sexo-afectiva están profundamente entrelazados.

Una aclaración epistémica-metodológica se hace aquí necesaria: Como resultado de las tareas de observación directa y participante, relevamiento de diversas fuentes, sistematización, interrogación y análisis, en la tesis mencionada se ha generado un archivo de las prácticas y producciones posporno surgidas en el contexto argentino en el periodo 2011-2018. El corpus aquí examinado es parte de este archivo. Pero, poco estaría diciendo si no mencionaré el carácter afectivo del mismo, estrechamente vinculado a mi posición como investigadora y partícipe del activismo posporno argentino. Desde esa posición -tan contaminada de parcialidades como de afectos, contradicciones y recuerdo- se construyó este archivo de prácticas y producciones posporno producidas en Argentina, que aquí se recupera parcialmente.

### **Pospornografía: Re-elaboraciones críticas y contextos**

Entendemos a las prácticas y producciones posporno como re-elaboraciones críticas a la pornografía clásica (Egaña, 2017) que impactan tanto en las visualidades como en los modos de hacer, distribuir y compartir con otrxs. Estas re-elaboraciones son producidas desde los activismos de la disidencia sexual, queer o transfeminismos (valiendo cada nominación a las expresiones y alianzas específicas que se dan en cada territorio) como modalidades del activismo en pos de visibilizar sus deseos y prácticas. La discursividad crítica de estas prácticas y producción gira en torno a la apropiación del porno en manos de las disidencias sexuales, la celebración de formas del deseo erótico alternativas y la denuncia tanto de la matriz heteronormativa (Butler, 1990) que organiza identidades, deseo y sexualidad como de las violencias que operan sobre los cuerpos en el sistema patriarcal. En ese sentido, es estrategia de resistencia “a la regulación normativa de la performance que se hace pasar por la verdad natural del sexo” (Flores, 2013:299). No busca censurar y prohibir la

pornografía (Duggan, 1995; Vance, 1989) sino generar otro repertorio de imágenes y narrativas que puedan producir goce erótico desde las corporalidades, identidades y experiencias sexuales fuera de la norma heterosexual y la lógica binaria; al tiempo que se intenta polemizar sobre la sexualidad como gesto activista queer/disidente. Tal como afirma Smiraglia, "en vez de renunciar a la posibilidad de la representación de la sexualidad, toman el dispositivo pornográfico por asalto y desafían la imagen que de nuestra sexualidad ha construido a través de los años la industria pornográfica" (2016:320). A partir de esta apropiación, lxs activistas y artistas habilitan representaciones novedosas de la sexualidad que puedan hablar de agenciamientos eróticos-afectivos fuera de la heteronormatividad, de corporalidades diversas, de prótesis y ortopedias caseras, de dildos móviles, de goces periféricos que exceden y expanden el sexo más allá de la genitalidad.

Por otra parte, consideramos a la pospornografía como una plataforma cultural activista en la que se mezclan producciones artísticas, modos de hacer autogestivos, discursos críticos sobre la sexualidad y experiencias sexo-afectivas. En ese sentido, el posporno no sólo produjo otras discursividades respecto a la sexualidad y los géneros, sino que también promovió formas de trabajo, articulaciones y alianzas, modalidades de acción, desplazamientos estéticos, colectivizaciones creativas, experimentaciones, intimidades, afectos, espacios propios y vínculos. En ese sentido, los circuitos de producción y consumo posporno han generado contextos políticos de visibilidad (Flores, 2013:299) vitales, críticos y de pertenencia.

El despliegue posporno en Argentina en el período 2010-2015 debe enmarcarse en los contextos locales y regionales que actuaron como condición de posibilidad y que fueron habilitantes para que estas prácticas y producciones encontraran lugar aquí. El contexto que actuó de fondo a este despliegue es el de un momento socio-político y cultural de ampliación de derechos civiles para las diversidades sexo-genéricas y visibilización de sus elecciones identitarias, tras décadas de fuerte activismo de organizaciones por la diversidad sexual (Hiller y Jones, 2015). Las luchas y reivindicaciones de las organizaciones de la diversidad sexual lograron instalarse en la agenda



mediática, a la par de generar incidencia política. En diálogo con esta visibilización de las diversidades se activó una radicalización del discurso de la disidencia o desobediencia sexual que -aún reconociendo los avances en materia de derechos para personas LGTTTBIQ+- mantuvo su crítica contra la heterosexualidad como norma, la institución matrimonial, y las políticas identitarias. Es dentro de esta discursividad y en consonancia con cierta alternatividad cultural que el posporno logra hacer mella en nuestro país y en pocos años instalarse como una de las derivas culturales en donde visibilizar aquello que se nombró como disidente sexual, cuyas vinculaciones con el campo artístico y académico fueron fluctuantes.

Si bien las obras aquí analizadas se enmarcan en -lo que llamamos- el momento de despliegue del posporno en Argentina (2010-2015), vale dedicar unas líneas al período siguiente (2015-2018) dado que allí aparecen ciertas modulaciones en el activismo posporno vernáculo, en el contexto de profundos cambios en los feminismos locales. Por aquellos años el movimiento feminista local tendría un crecimiento exponencial a partir de las movilizaciones del Ni una Menos (Abbate, 2017), los debates públicos en torno a la legalización del aborto (Alcazar, 2018; Elizalde, 2018, Gutiérrez, 2018) y las masivas manifestaciones del 8M en ocasión del paro internacional de mujeres, lesbianas, trans y personas no binarias. La militancia de las mujeres trans, lesbianas, afrodescendientes, migrantes, personas con diversidad funcional, no binarixs, varones trans, trabajadorxs sexuales, integrantes de comunidades originarias en estas grandes movilizaciones volvió a poner sobre la mesa la discusión acerca de quiénes son sujetos legítimos para el

feminismo y quiénes no. En ese sentido, la perspectiva transfeminista<sup>69</sup> se hizo explícita en este crecimiento de las bases, generando nuevos debates y reavivando viejas tensiones. Frente a ello, recrudecieron posiciones trans-excluyentes que sostienen una mirada binaria, biologicista y reificante que hacen explícita la segregación de personas trans, travestis y no binarias (Morcillo, 2019; Solana, 2019). A la par de estos cambios en la agenda pública y en las demandas del movimiento feminista, las expresiones culturales vinculadas a la pospornografía también fueron modificándose u ocupando otros espacios al interior de la arena cultural, incluyendo su propio repliegue (Milano, 2020).

Por otra parte, la emergencia y ocurrencia del posporno a nivel local tuvo como condición de posibilidad un contexto de proliferación de estas prácticas y producciones a lo largo de América Latina. Esta expansión en la región produjo tráficos y contagios entre activistas, artistas, investigadorxs y gestorxs radicados en Argentina con otros Chile, Brasil, Perú, Colombia y – más tardíamente – Ecuador y Uruguay. En estos países también se generaron escenas culturales interesadas en estos temas desde una perspectiva sexo-disidente, dando así nuevo espesor a lo se llamó *postporno* primeramente en el territorio español. La circulación de obras, lecturas y referencias cruzadas, visitas e invitaciones entre artistas, activistas, gestorxs e investigadorxs del sur vuelve pertinente la pregunta por los tráficos y contagios producidas entre las escenas locales y las escenas posporno similares que estaban proliferando en

---

<sup>69</sup> La mención del término *transfeminismos* es relativamente reciente en Argentina, una modificación léxica que habla de una profunda y tensa transformación en las bases, demandas y alianzas de los feminismos locales. En los últimos años se sumaron – de forma más o menos tensa según el tema- a la agenda feminista las demandas por la implementación certera de la Ley de Educación Sexual Integral, el derecho al aborto legal para todos los cuerpos gestantes, el cupo laboral trans, los derechos para lxs trabajadorxs sexuales, la denuncia por los transfemicidios, el rechazo a toda forma de violencia y discriminación por identidad de género/sexual, la denuncia del sistema judicial patriarcal, el acceso a la salud para las personas trans, la correcta implementación de la ley de identidad de género, la discusión sobre las infancias trans, el señalamiento del racismo y el capacitismo como formas de discriminación y exclusión, la despatologización de las identidades trans, la reivindicación de los cuerpos gordxs, el pedido de separación de la Iglesia del Estado, el debate por el lenguaje inclusivo, la lucha de las mujeres de pueblos originarios por la autonomía territorial, entre otros. Si bien las militancias del colectivo LGTTTBIQ+ vienen articulando con el movimiento feminista desde hace muchos años y en cada una de las luchas por la ampliación de derechos, no es hasta los últimos años que la perspectiva transfeminista se hace explícita.

distintas ciudades de la región; como también la pregunta por el tejido afectivo que sostiene y retro-alimenta estas redes “sudakas”.

## **2. Aproximación al posporno, desde la performance y el video**

La creación de imágenes resulta central para visibilizar agenciamientos eróticos-afectivos fuera de la heteronormatividad, corporalidades diversas, prótesis y ortopedias caseras, goces periféricos que exceden y expanden el sexo más allá de la genitalidad, etc. Es en la creación de imágenes que los cuerpos sexo-disidentes aparecen en sus propios términos, se hacen visibles. Encontramos que la apropiación posporno se sirve principalmente de los lenguajes expresivos de la performance y del video para la creación de imágenes propias. Ahora, ¿qué potencialidades encontramos en estos lenguajes para la apropiación posporno? ¿Cómo se ha traducido el posicionamiento disidente/queer a las performances y videos producidos en Argentina?

Como práctica corporal, la performance es comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido; una re-actualización de sentidos comprendidos desde la acción corporal. La performance siempre implica una ejecución, una puesta en acto o un hacer concreto donde quien dicta el componente de esa escritura es el propio cuerpo. Entendemos que las performances “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2011:20); es decir, que las ceremonias compartidas son fundamentales para sedimentar sentidos compartidos dentro de una trama cultural. En el marco de cierto orden social, lo performático remite también a las normas y regulaciones que operan sobre nuestros cuerpos y organizan la forma en la que desplegamos nuestra experiencia sexual, genérica, étnica. El performance no se limita a la repetición mimética; incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición misma.

Si nos referimos a las artes performáticas -o arte de acción, como se las nombra en América Latina- es importante reconocer su lugar como una de las expresiones artísticas contemporáneas de mayor despliegue y multiplicidad.

La performance ha posibilitado una ruptura epistemológica en la concepción del arte, como también ha reactualizado el cruce entre arte y política usando el propio cuerpo del artista como canal para visibilizar y problematizar cuestiones sociales. Asimismo, la performance implica una autobiografía en la carne viva (Alcázar, 2014:17) no trabaja sobre la representación sino que es una presentación, una acción sensible realizada como acontecimiento poético a partir del cual reflexionar y (con)moverse. Como lenguaje expresivo, la performance puede habilitar una reflexión y un conocimiento de sí a través del accionar del cuerpo; y este aspecto es particularmente notable en las performance posporno. Lxs activistas/artistas exploran la sexualidad en carne propia y su cuerpo “se convierte en la materia prima con la que experimentan, exploran, cuestionan, intervienen y transforman” (Alcázar, 2014:86). Emerge así un autoconocimiento sexual, una reflexión sobre el propio deseo que puede revisar o desarmar las normas sociales encarnadas respecto a lo que pueden nuestros cuerpos en materia de expresión de género y práctica sexual.

Podemos decir que la politicidad de la performance radica en la centralidad del cuerpo. Éste no está recortado de su contexto, de su tiempo y de su historia; por el contrario, la acción performática pone en relación directa ese cuerpo con un contexto social y moral. En ese sentido, la acción del cuerpo es la que puede imprimir una crítica sobre cierto orden de las cosas, por el simple y enorme gesto de hacer, visibilizar y compartir con otrxs. Mostrarse a sí mismo, ocupar un espacio, plantar un signo poético con el cuerpo para decir *aquí estoy, existo*. Es interesante observar que en América Latina, las prácticas y producciones posporno encontraron en el lenguaje de la performance su mejor expresión. Tanto activistas como artistas queer/disidentes han puesto sus cuerpos tanto en espacios públicos como en eventos privados para visibilizar las corporalidades y sexualidades no normativas al tiempo de denunciar y criticar el sistema heteronormativo que jerarquiza cuerpos, experiencias y deseos. Observando el panorama artístico en la región, se advierte que las performance sean hoy la práctica artística de resistencia por excelencia (Castillo, 2014:94). Así puede verse en las prácticas y producciones posporno: se utiliza la performance para hacer pública la sexualidad, cuestionar las formas legítimas de mostrar los cuerpos en el

espacio público, problematizar la identidad, denunciar la violencia que pesa sobre ciertos cuerpos en cada uno de los territorios que habitamos. Allí los cuerpos se sublevan constantemente, se escapan de aquello que debería ser, desbordan y genera así nuevas claves de lectura. Desde esta perspectiva, el posporno podría ser una de las prácticas corporales con las que poner un cuerpo político en escena y de-construir las sexualidades normativas en nuestros contextos políticos del sur, tan autoritarios como patriarcales. En este sentido, considero acertado incluir a las performance posporno en la tradición del arte feminista latinoamericano que fue clave para visibilizar las desigualdades entre los géneros, denunciar violencias, recuperar memorias, activar políticas sexuales disidentes, imaginar otros mundos posibles y mostrar la agencia de los cuerpos en rebeldía (Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel, 2014; Antivilio, 2015; Giunta, 2018; Red Conceptualismos del Sur, 2012).

Por su parte, la experimentación con video es otra de las prácticas de apropiación que lxs activistas y artistas han realizado para producir imágenes que no solo representen sus cuerpos, deseos, experiencias sexo-afectivas sino que también puedan generar una crítica al discurso porno desde los propios recursos visuales. Una apropiación pobre, precaria, mal hecha pero propia (Egaña, 2017:232), cuya potencia está en el hecho de tomar las herramientas expresivas del porno para torcer de forma experimental la imagen de la sexualidad. La novedad del posporno “pareciera pasar menos por *lo* que se muestra (la sucesión de imágenes sexuales “marginales” o “antihegemónicas”), que por *cómo* se muestra: los planos, encuadres y montajes que estructuran audiovisualmente la imagen desprogramando la visualidad impuesta por la industria del porno comercial” (Rivas San Martín, 2014:133). Más allá de *lo* que se muestra, en el universo cultural que proponen las prácticas y producciones posporno lo cobra importancia es *cómo* se muestra el sexo. Es decir, los procedimientos que utilizan lxs artistas y activistas para apropiarse del dispositivo pornográfico y producir visualidades que nos saquen de la previsibilidad de la imagen pornográfica *mainstream*. Las imágenes del sexo y de los cuerpos proporcionadas en las producciones audiovisuales del posporno no pueden pensarse aisladamente o atendiendo al

nivel del contenido únicamente. Es menester apreciar esas imágenes en relación a los procedimientos que se exploran y las metodologías de trabajo autogestivas que hacen posible la creación estética y activista.

El video-experimental permite la exploración en las posibilidades formales, técnicas, expresivas, comunicacionales o metafóricas de la imagen y el sonido. Algunas producciones posporno audiovisuales trabajan a partir de los recursos formales del porno como son los planos cortos, la saturación de colores, el excesivo volumen y la elección de ciertos sonidos para retratar el sexo; para así producir piezas audiovisuales experimentales en donde lo sexual emerge más vinculado a la opacidad artística que a la efectividad pornográfica. Pero la apuesta estética del posporno se vuelve aún más interesante cuando los artistas/activistas trabajan desde los cruces entre el video y la performance. Es decir, aquellas prácticas y producciones donde se explora conjuntamente en las posibilidades intrínsecas del video y en el lenguaje expresivo de la performance para la representación del sexo y los cuerpos. En una video-performance la acción está pensada para ser registrada (Alonso, 2005: en línea). Video y cuerpo se unen para dar a luz piezas audiovisuales en donde el accionar del cuerpo es el protagonista, inmerso en una narrativa hecha a base de superposiciones, montajes, fragmentaciones de la imagen. En la producción posporno local, encontramos producciones audiovisuales que son piezas de *video-performance* donde la acción del cuerpo se realiza exclusivamente para la cámara y la obra final es el video. Pero también encontramos que en la producción posporno local aparece el uso del registro de video como pura documentación del accionar performático de sala o callejero; o como un material que será una extensión – en versión audiovisual- de la obra performática. En cualquiera de los casos, lo cierto es que las experimentaciones posporno en torno a los lenguajes del video, el registro documental y la performance han dado como resultados piezas que complejizan la representación de lo sexual desde la hibridación de un lenguaje expresivo y otro.

### **3. Operaciones posporno en las obras locales**

En las performances y videos posporno producidos en Argentina podemos rastrear ciertos procedimientos comunes para encarar una crítica al porno *mainstream* y producir visualidades desde una mirada disidente/queer y activista. Dentro de la producción performativa y video-experimental del posporno, identificamos aquí cinco operaciones que actualizan ciertas nociones del cuerpo y el sexo en clave queer/disidente: parodia de género, denuncia/goce, intervención en el espacio público, porno-mix y ternura explícita. Entiendo que nombrar y caracterizar estas operaciones conlleva el riesgo de generar un nuevo sistema de categorías para el abordaje de las visualidades posporno. Lejos de ello, lo que nos interesa aquí es reflexionar acerca de cómo lxs artistas y activistas radicados en Argentina actualizaron nociones sobre los cuerpos y el sexo a partir de ciertas operaciones producidas desde los lenguajes artísticos del video y la performance; en condiciones de producción precarias y autogestivas. Nos interesa indagar en los modos en los que se aborda la representación de los cuerpos y las sexualidades a partir de estas operaciones. Aunque aquí sean presentadas de forma separada, estas operaciones pueden encontrarse superpuestas o vinculadas en un mismo material de video o una acción performática.

Para el análisis de estas operaciones recurrimos a un corpus de obras performáticas y de videos-experimentales producidos en Argentina en el período 2011-2015. La selección de este corpus parte de dos criterios: en primer lugar, todas las performances y videos han sido exhibidos en muestras, jornadas y/o festivales pospornográficos realizados durante los años aquí revisados y en diferentes ciudades del país. Lo cual nos habla de obras artísticas/activistas insertas en escenas culturales dedicadas a reflexionar y experimentar en torno a la pospornografía, el arte y la disidencia sexual. En segundo lugar, cada una de las obras aquí examinadas plantea un posicionamiento crítico en torno a las normas sexuales heteronormativas y –de forma más panfletaria o poética- promueve una experiencia gozosa de fuga. Tal como fue dicho, estas imágenes surgen de un archivo construido en el marco de una investigación más extensa, pero estrechamente ligado a

experiencias personales y activistas. Aquí aparecen, entonces, registros de performance que presencié, videos que fueron parte de las muestras que asistí, acciones que conocí a través de entrevistas con sus protagonistas, etc.

### 3.1. Parodia de género

Hablar de parodia de género implica admitir que el efecto sustantivo del género se construye de modo performativo (Butler, 2001). A través de gestos, actos y realizaciones que el cuerpo repite, se genera el efecto de naturaleza del ser que hace al género. Nuestro género es, al mismo tiempo, repetición permanente y posibilidad subversiva de cambio. La performance actúa como una acción que, al repetir parte del repertorio corporal que aprendimos, vuelva a citar los sentidos instalados acerca de lo que el cuerpo “femenino” o “masculino” puede hacer; más también puede activar citaciones desviadas y paródicas que pongan en evidencia la naturalización respecto a lo que pueden hacer nuestros cuerpos. En ese aspecto, la parodia de género es una citación desviada de las expresiones de un género y de ese modo revela la estructura imitativa del género en sí y su contingencia.

La performance *Quiero ser una estrella posporno* realizada por la artista Milo Brown<sup>70</sup> exploró en la masculinidad como performatividad la performance y en los modos con los que lo masculino se encarna en los sectores populares. En esta acción, la artista creó a El Gaby, un *drag king* del Conurbano que habita el furgón del tren Sarmiento, que se desarma bailando cumbia, que viste gorrita y ropa deportiva<sup>71</sup>. Hablamos de *drag king* cuando nos referimos a la performance que parodia de forma crítica la masculinidad

---

<sup>70</sup> Milo Brown es artista performer, actriz y activista queer. Fue parte del grupo de cumbia feminista Las Conchudas. Nacida y criada en la ciudad de Moreno, Milo siempre buscó reivindicar sus orígenes y su barrio en las acciones performáticas que realizó. En la mayoría de las presentaciones que realizó en la Ciudad de Buenos Aires trabajó junto a su compañera Lola, aunque también participó de proyectos con artistas locales. En 2016 migró a España, donde actualmente reside en la ciudad de Barcelona.

<sup>71</sup> Mi acceso a las performance de El Gaby es diferente en cada caso. La primera performance en la que apareció este drag king pude presenciarla en la Muestra de Arte Pospornográfico (edición CABA 2014) en la que estuve participando como co-organizadora. De la segunda performance a la que haré mención (realizada en el evento Arde Closet edición La Plata 2014) solo cuento con el registro fotográfico y los relatos de la propia artista. La última performance a la que me referiré tampoco la he presenciado pero sí trabajé en la edición del video-registro “Posporno villerx” de esta acción.



hegemónica, pero que también puede visibilizar nuevos modos de masculinidades posibles (Testa, 2019:90). En esta performance, el *drag king* es “el pibe chorro”, “el cumbiero”, “el villero”. Pero no aparece desde el primer momento, sino que se va montando a partir del desnudo. Lx performer aparece desnuda en escena y al ritmo de la cumbia se va *dragando* hasta llegar a ser El Gaby, mostrando al público todas las operaciones cosméticas, prostéticas y kinésicas necesarias en la construcción de un *drag king*: vendarse los pechos, crear una barba con pelos y esmalte de uñas, ponerse un bulto en la zona pélvica, vestirse con ropa masculina, modificar la postura y la forma de caminar, adquirir otra gestualidad en el rostro, etc. Pero este personaje no se construye sólo, sino que invita al público a que participe de su construcción: pide que le pasen crema, que lo vistan, que coloquen el bulto entre sus piernas, que lo azoten y bailen con él. Se va montando desde el desnudo y así hace visible que el género es pura actuación. De este modo, la performance de la masculinidad se evidencia como artificio que se construye colectivamente.

Por otro lado, esta performance hace una reflexión acerca de cómo ciertas corporalidades son violentadas y estigmatizadas por su condición de género, raza y estatus social. La expresión de género que Milo busca citar no es aquella que remite a las masculinidades hegemónicas, sino a un tipo de masculinidad estigmatizada. El Gaby es un pibe de gorrita, ropa deportiva, zapatillas, que baila cumbia. Se mueve y habla como los jóvenes de los barrios villeros. La imagen que proyecta es esa misma que ha sido construida a través de los medios de comunicación como la imagen de la delincuencia y la marginalidad. Un estereotipo que contribuye a la discriminación y la exclusión de los jóvenes de los sectores más vulnerables en nuestro país. En ese sentido, la parodia de género de las acciones de El Gaby no solo busca llamar la atención sobre el artificio del género sino también sobre la construcción estereotipada y estigmatizante de los cuerpos de los sectores populares. La sensibilidad *drag king* (Testa, 2019: 90) muestra que la masculinidad es sólo una imitación sin original, pero al mismo tiempo habla de que hay diferentes tipos de masculinidades que ocupan diferentes escalas de legitimidad y prestigio según su procedencia social. En ese sentido, se

propone una crítica sobre los diferentes sistemas de opresión que operan sobre un cuerpo, en la interseccionalidad del género, la raza y la clase. La presencia de este *drag king* en eventos culturales de diferentes características puso en tensión aquello que se estaba representando en las visualidades pospornográficas. Con su cadencia y look villero, el Gaby nos puso de frente estos interrogantes: ¿son deseables -dentro del posporno – las corporalidades populares? ¿Cómo tramitamos su representación? ¿De qué cuerpos estamos hablando en la disidencia? (imagen1)



La performance *Sin desodorante* que el colectivo artístico *La Maricona*<sup>72</sup> realizó en Ciudad de Buenos Aires en 2013 también trabajó sobre la parodia de género como operación posporno<sup>73</sup>. Allí cinco performers entran a la sala quedándose sentadxs por un tiempo largo e interactuando coquetamente con el público desde sus asientos. A su lado hay una silla vacía. Están *dragreadxs*, es decir están parodiando la expresión de género masculina o femenina a través del vestuario, el maquillaje, la voz, los gestos y la pose corporal. Abunda

---

<sup>72</sup> La Maricona fue un colectivo artístico transdisciplinar creado en 2012 en Ciudad de Buenos Aires e integrado por jóvenes artistas de Colombia y Chile radicadxs en Argentina. Web: <https://cargocollective.com/LaMaricona/About-La-Maricona>

<sup>73</sup> La acción *Sin desodorante* se realizó en la 2da edición de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina, en julio de 2013 en la Ciudad de Buenos Aires.

la barba, el rímel, lápiz de labios, peinados, vestidos, accesorios, gorros, zapatos, blusas. Algunxs se sientan de piernas cruzadas, otrxs tirando la pelvis hacia delante con las piernas abiertas. Algunxs performatean exageradamente los signos corporales y gestuales de la femeneidad, al tiempo que otrxs hacen lo propio respecto a aquellas marcas que darían cuenta de la masculinidad. Gradualmente van quitándose la ropa hasta quedar desnudos y pasar así algún tiempo, y finalmente vestirse con las ropas que quedaron tendidas en el piso indiferentemente de la correspondencia heteronormativa con su género biológicamente asignado. Un montaje sin fin pero también sin comienzo, eso es lo que se propone en esta performance colectiva de *La Maricona*; un género que se construye de pequeños gestos, vestuarios y maquillaje y que se deconstruye con la misma facilidad de su armado. Una especie de rompecabezas del género hecho de modulaciones entre aquello que definiría el universo de lo femenino y de lo masculino. Nuevamente, todo el montaje del género se comparte con el público, se vuelve situación escénica cuando los cuerpos allí presentes abren un acontecimiento dentro del tiempo y espacio cotidianos. Como una foto que se congela delante de nuestros ojos para darnos una imagen del género, al margen de los cuerpos que la portan. Además, esta performance invita a reflexionar acerca de los modos en los que leemos los cuerpos como varón/mujer o masculino/femenino; naturalizando así cierta inteligibilidad dentro de un sistema binario y dicotómico. Lxs performers se desvisten, quedan desnudxs y vuelven a vestirse tomando cualquier ropa que esté a su alcance; portan rastros de maquillaje y peinados distribuidos en los cuerpos de forma aleatoria. Todo aquello que invitaba a dar coherencia e inteligibilidad a los cuerpos se hibrida y se devela como cita parodiada de un género que, en realidad, es puro montaje. (imagen 2)



### **3.2. Denuncia y goce para reconquistar el cuerpo-territorio**

Las operaciones de denuncia y goce actúan de forma conjunta en las discursividades pospornográficas, como si fueran dos caras de una misma moneda. Encuentro que lxs artistas y activistas conjugan en una misma acción la denuncia al sistema heteropatriarcal, a la opresión que pesa sobre los cuerpos feminizados, a las múltiples formas de violencia que enfrentan las existencias sexo-disidentes, al capitalismo feroz y al sistema político gobernante con una experiencia sexual gozosa, desbordante, desprejuicada. Denuncia y goce se tejen como un mismo cuerpo y una misma voz que se reconquista. Un cuerpo- territorio (re)habitado como gesto político.

La afinidad entre cuerpo feminizado y territorio ha atravesado nuestra historia patriarcal y colonial, contribuyendo al control del cuerpo y la sanción punitiva sobre las mujeres (Segato, 2011). El cuerpo-territorio en disputa con el poder. Este concepto nos es muy útil para pensar cómo las performance y los videos posporno han contribuido a representar esta afinidad y visibilizar las múltiples violencias concretas que pesan sobre las mujeres no-blancas, de color, mestizas que llevan en “la marca en el cuerpo de la posición que se ocupó en la historia” (Segato, 2011:217). Más también, lo interesante de algunas propuestas posporno es que en el mismo acto de denunciar las violencias se realiza un ejercicio de reconquista del cuerpo-territorio a partir de

una acción sexual. Es en esta doble operación de denunciar y gozar la que permite expresar en un mismo video o performance tanto el disenso como la autonomía.

En el video-performance *El sexorcismo de Aily Habibi* (2012) realizado por *Antropofagia Icamiaba* en las ciudades de Buenos Aires y Río de Janeiro se puede rastrear esta estrategia dual de denuncia y goce. Aily Habibi<sup>74</sup> narra sus experiencias de la infancia y la adolescencia junto a las monjas claretianas que estaban a cargo de su educación<sup>75</sup>. Es una voz que rememora escenas de su niñez, su despertar sexual y la constante censura por parte de sus educadoras clericales. La Iglesia Católica es una de las instituciones que más reproduce esta afinidad entre cuerpo y territorio. Todo ello es denunciado en la voz de la performer que, en un gesto de autobiografía corpórea (Alcázar, 2014:83), vuelve sobre sus recuerdos personales. Pero ese relato viene acompañado de goce, de un cuerpo entregado a la experimentación que canta las canciones de la iglesia mientras se azota o se prende pinzas en sus pezones y genitales, que se calza un arnés con dildo mientras invoca a San Antonio. Es este un cuerpo que arremete contra la represión sexual que viven lxs niñxs formados en la educación religiosa católica, en especial las niñas que son constantemente censuradas en su desarrollo sexual e instigadas a obedecer el mandato patriarcal de la reproducción. Pero también es un cuerpo que se autosatisface, que se divierte metiéndose y sacándose objetos religiosos de sus cavidades. Al final, Aily Habibi ríe. A partir de la denuncia y el goce ha reconquistado para sí el cuerpo que le pertenece. (imagen 3)

---

<sup>74</sup> La actriz, performer y docente Aily Habibi es oriunda de Bogotá (Colombia). Durante los años que vivió en Buenos Aires trabajó sobre las teorías de la censura, la abyección, el morbo y lo asqueroso como categorías estéticas en relación a lo audiovisual y las artes vivas. Luego de estas experiencias y producciones, se alejó de la producción artística en torno a la pospornografía.

<sup>75</sup> El video *El sexorcismo de Aily Habibi* se proyectó en la 1era edición de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina, durante 2012 en la Ciudad de Buenos Aires.



Otro material que invita a pensar en esta estrategia dual de denuncia/goce es la performance *Dx* interpretada por Fernanda Guaglianone, Rosario Castelli, León, Santiago Martínez, Melisa Randev, Fabiola y Laura Milano en la Ciudad de La Plata en 2012<sup>76</sup>, dirigida por Diego Sticker. Esta performance invitó a multiplicar el acontecimiento sexual y hacerlo colectivo al tiempo de denunciar la patologización que opera sobre las elecciones sexuales fuera de la heterosexualidad. Unx performer aparece desnudx en la escena, está sentadx en el suelo mientras lee fragmentos de un texto médico: patologías sexuales era el tema. Estadísticas de casos clínicos, posibles tratamientos, resultados, fallas, desvíos, nuevos tratamientos, violencias. El resto se mezcla entre el público, pero la voz que lee les incita a acercarse. Unx a unx se van quitando sus ropas. En sus cuerpos se pueden leer palabras pegadas a su piel: mordisco, poros, gusto, mapas, ano, ruido, abyect\*, trans, máquina, interrupción, fluidos, tecnología, disidente, despertar, mutante, poder. Los cuerpos se fusionan unos contra otros, deshaciéndose en un abrazo. Lx primerx performer intenta seguir leyendo, mientras lxs otrxs la besan. Otro texto comienza a circular en la voz de unx segundx performer: son fragmentos del Manifiesto contrasexual de Paul B. Preciado (2002). Mientras las lecturas

---

<sup>76</sup> La presentación de la performance *Dx* se realizó en la ciudad de La Plata en el marco de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina.



se superponen, se hacen ininteligibles o pasan de mano en mano, los cuerpos se frotan entre sí haciendo caer las palabras pegadas en la piel. La lectura de aquello que estigmatiza se mezcla con la lectura de aquello que propone una exploración del cuerpo en toda su potencia sexual. En una especie de ritual colectivo, tanto la denuncia como el goce se hacen carne en esos cuerpos que se mueven frenéticamente en búsqueda de otras formas de excitarse, comunicarse, afectarse. De este modo, la performance *Dx* indaga en esta estrategia doble de denunciar las violencias vivenciadas por las existencias queer/disidentes y hacer un llamamiento a la recuperación de nuestros cuerpos a partir del goce, fuera de cualquier etiqueta. (imagen 4)



### **3.3. Sexualizar las calles**

En la búsqueda por visibilizar las sexualidades disidentes, denunciar las violencias que operan en los cuerpos feminizados y reivindicar la autonomía desde el ejercicio pleno de la sexualidad, artistas y activistas radicados en Argentina han elegido intervenir las calles desde un discurso sexualmente explícito. La performance demostró ser – al igual que en otros contextos socioculturales de opresión y violencia en América Latina- el lenguaje artístico más utilizado para desplegar su mensaje en la esfera pública y usar su propio

cuerpo como estrategia de resistencia. La propuesta fue sexualizar las calles, pero también los espacios culturales y académicos por los que transitan. Ya sea en una sala de museo, en los pasillos de una universidad, en un evento autogestivo o en las calles, las performances posporno generaron incomodidad más nunca indiferencia. En estos actos efímeros se despliegan prácticas sexuales, discursos críticos y corporalidades transgresoras que desbordan los límites entre lo público y lo privado en torno a la sexualidad. El propio cuerpo de lxs intérpretes es puesto en las calles como signo disruptivo en la vorágine de la ciudad, donde también hay una repartición sexo-política de los cuerpos y dónde el espacio público es un campo de disputa.

En 2011 los colectivos platenses *Cuerpo Puerco* y *Acento Frenético*<sup>77</sup> se unieron para desarrollar el Proyecto ENDO que se propuso indagar en la deconstrucción de las identidades sexuales, de género y en las corporalidades desobedientes<sup>78</sup>. El proyecto tuvo varias etapas o fases: convocatoria abierta para fotografiar diferentes cuerpos, instalación de un dispositivo móvil (estudio fotográfico desmontable) en la calle, edición de una imagen collage, intervención de pegatinas, muestra. Aquí nos detendremos en dos de ellas y de qué modo entran en diálogo la imagen y la calle.

El registro fotográfico fue editado superponiendo diez fotografías de cuerpos diferentes entre sí dando como resultado una imagen opaca, difícil de leer en términos genéricos. Muestra un cuerpo inclasificable, ni masculino ni femenino. Es una imagen que nos obliga a mirar detenidamente sus contornos, sus límites y – aún así- no poder categorizar aquello que vemos (Cuello, 2014: en línea). Un torso humano desgerizada/des-sexualizada se ubica allí donde nadie lo espera, sin ninguna explicación posible, sin texto que logre re-codificar lo que allí se muestra, es una visualidad disruptiva para los códigos de representación normalizados entre los que se encuentra la pornografía. Su opacidad es lo opuesto a lo que en el porno se muestra: pura

---

<sup>77</sup> *Acento Frenético* era el nombre del proyecto de Diego Stickar y su objetivo era romper con la heteronorma sexual, proponiendo una renovación del género porno y naturalizándolo como hecho artístico.

<sup>78</sup> El video-registro de Proyecto ENDO se presentó en la 1era y 2da edición de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina durante 2012 en las ciudades de Buenos Aires y La Plata respectivamente.



transparencia. Luego, la imagen se imprimió en afiches que fueron pegados en varios espacios y ciudades elegidos especialmente por ser epicentros de reclamos sociales y políticos. En 2011 se realizaron las siguientes intervenciones: campañas políticas en plena elección (La Plata), espacios publicitarios en Av. Corrientes y Parque Lezama (CABA), universidades en lucha por una educación libre y gratuita (Santiago de Chile), movilización al Congreso de la Nación por el ingreso del proyecto de Ley de identidad de género (CABA), marcha de las putas (CABA), espacios publicitarios en circuitos turísticos (Rosario), festival de lucha contra la patologización de las identidades trans STP (La Plata), marcha del Orgullo LGBTIQ (CABA) e intervención en apoyo al primer cambio de identidad de género en la provincia de La Pampa (Santa Rosa). En ese sentido, el collage actúa también como analogía al cuerpo colectivo que es ENDO y que busca plantarse como un agente colectivo de enunciación en el espacio público. A partir de una imagen insistente, que se repite en horizontal y vertical, toma el espacio asignado a las publicidades gráficas pero que también invade otras superficies. Es un signo que entra en diálogo con todo lo que lo rodea: las campañas políticas por las elecciones, los afiches publicitarios, las fachadas de los edificios públicos. Más también entra en un diálogo con las personas que observan la imagen en el momento de la intervención misma, cuando también lxs artistas generan una instancia performática de la pegatineada callejera, o posterior a ello cuando la imagen queda como huella y producto del accionar. Y por último, aunque no menor, entra en diálogo concreto con el acontecimiento político-social en el que elige intervenir: una movilización social, una toma universitaria, etc. (imagen5)



Si pensamos que el performance puede transformar los espacios sociopolíticos (Taylor, 2011:26), las acciones posporno producidas en el contexto argentino buscaron llevar al ámbito público las discusiones sobre la sexualidad y el placer, la identidad sexo-genérica, la violencia que se ejerce sobre las existencias disidentes o fuera de la heteronorma, entre otros temas. Sexualizar el espacio público fue una estrategia para denunciar la jerarquización que organiza el espacio común, para romper las fronteras entre lo público y lo privado en lo que respecta al goce de los cuerpos (y los sentidos instalados acerca de qué cuerpos gozan). Con esta intención algunas acciones posporno intervinieron en las marchas o movilizaciones públicas. Quisiera detenerme en una serie de acciones performáticas que lxs performers Lola Giancarelli y Milo Brown realizaron en las Marchas del Orgullo LGBTTTIQ+, en sus ediciones 2014 y 2015 en la Ciudad de Buenos Aires. En ambas ocasiones, se buscó generar un accionar performático que esté inmerso en la Marcha pero que también pudiera generar una disrupción dentro de ella. Sus cuerpos estaban intervenidos con dildos, cintas y arneses, borrando cualquier marca de género posible. Dos locaciones fueron especialmente elegidas para plantar el signo posporno: la puerta de la Catedral y la fachada

del Congreso de la Nación. En la primera, lxs performers armaron un cerco con cinta de peligro para luego producir un despliegue sexual de fist-fuckin, penetración con dildos y eyaculaciones vaginales. En la segunda, se subieron a una parada de colectivo y repitieron su accionar mientras en el escenario central que estaba montado en el Congreso la famosa actriz Florencia de la V narraba su historia de vida al tiempo que celebraba haber podido casarse y convertirse en madre siendo una mujer trans. En el período 2011-2015 se había producido una expansión de la visibilidad LGBTTTQ+ en la arena pública que resultó en la promulgación del matrimonio igualitario y la ley de identidad de género. En ese sentido, una performance posporno como la que aquí describimos quiso interrumpir la celebración del orgullo y la diversidad como forma de mostrar su disenso y su apuesta revulsiva. (imagen 6)



### 3.4. Porno-mix

Mezclar, reciclar, superponer, usar la imagen porno otros usos para los que fue creada. Esta apropiación implica considerar al porno como parte del repertorio de la cultura visual en el que navegamos cotidianamente entre publicidades, slogans, logos de marcas, interfaces, videoclips, registros de cámaras de seguridad, imágenes de las guerras, programas de TV, series, memes y emoticones. Estos modos de la re-apropiación cultural implican “apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar” (Bourriaud, 2007:14). Lxs artistas y activistas posporno trabajan en esta misma línea creativa cuando *porno-mixean*; es decir, al usan las imágenes del porno como parte de un repertorio pausable de ser mezclado para darle otro sentido. Es a partir de la experimentación visual que se utiliza la imagen porno para mixearla, hacer *mash up* o montajes tan vertiginosos como los de un video clip. Tal como DJ o programadorxs, lxs artistas y activistas posporno hacen convivir las imágenes de guerras, publicidades, telenovelas y porno en un mismo video a fin de crear experiencias sensibles perturbadoras que puedan desprogramar la visualidad impuesta por el porno *mainstream* a y generar nuevas visualidades en torno a los cuerpos y el sexo. En otras palabras, lo que hacen algunxs artistas y activistas del posporno es usar el porno como insumo y generar una crítica del mismo al insertarlo en otros contextos, bajo mixturas y combinaciones que sean corrosivas a sus sentidos originales.

En el video XXXXX (2008) del colectivo platense Cuerpo Puerco<sup>79</sup> se intervienen escenas de películas pornográficas y programas de cocina llevándolas al límite de la legibilidad a través de los mismos elementos

---

<sup>79</sup> Cuerpo Puerco fue un colectivo compuesto por la diseñadora Fernanda Guaglianone y la historiadora del arte, surgido en 2005 en la ciudad de La Plata. Este dúo de arte interdisciplinario investigó y produjo alrededor de la temática de los cuerpos en la vida contemporánea; buscando intervenir visualmente los recursos compositivos del porno para generar nuevas formas de habitar el cuerpo, los géneros y las sexualidades. En sus obras sobre diversos formatos, soportes y acciones: intervención de indumentaria, pegatina de afiches en vía pública, realización audiovisual, diseño gráfico.

compositivos del lenguaje audiovisual pornográfico<sup>80</sup>. Lo que se ve es una imagen pixelada de saturado color rojo donde se percibe un movimiento que se repite una y otra vez. Se reconoce una superficie carnosa e se abre frente a nosotros, pero no se logra distinguir si es un cuerpo abierto al sexo o un cuerpo abierto a la cocina. Un sonido también se repite: podría ser el ruido de cuerpos acoplados o el batido de un huevo sobre un plato. Mientras tanto, el plano se cubre completamente con una capa textual que dice “gozar sexualmente o cortándolo en pedazos”, “diferencia indiferencia”, “evidente es la falta de evidencia” y “cuerpo puerco implícito explícito”. Lo pornográfico apareciera asomarse en la saturación de esa imagen, en el ritmo del montaje, el sonido repetitivo o el primer plano. Aunque no se logre ver realmente qué es, algo de todo ello intuimos que es porno aún cuando la imagen juega a no mostrar. En este video, el uso hiperbólico de los elementos compositivos pone en evidencia el procedimiento a partir del cual se construye la representación del sexo dentro del lenguaje pornográfico. Llevar al límite estos elementos permite hacerlos visibles y así desmontar las visualidades que el porno nos hace pasar como meros registros documentales del sexo. (imagen 7)



---

<sup>80</sup> El video XXXXX se presentó en la 1era y 2da edición de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina durante 2012 en las ciudades de Buenos Aires y La Plata respectivamente.



En los videos producidos por el colectivo cordobés Asentamiento Fernseh<sup>81</sup> podemos rastrear esta operación a través del *mash up* con materiales audiovisuales procedentes de diferentes fuentes, como también con audios de noticias y melodías de canciones populares a fin de generar otras narrativas respecto a lo sexual. En los videos *Apuntes para una teoría de los afectos* (2013), se mixean imágenes del porno, con películas clásicas y canciones románticas populares<sup>82</sup>. El porno aparece entrelazado a otros objetos de consumo de la industria del entretenimiento y a sus formas estéticas imperantes. En el primer episodio aparece mezclada la pornografía de Sasha Grey, la película *El proceso* (Dir. Orson Wells, 1962), clips de pornografía amateur anónima, las canciones "Tu" de Noelia, "Tan solo tú" de Franco de Vita y Alejandra Guzmán y "Corre corazón" de Jesse y Joy. En el segundo, aparece mezclada pornografía bisexual con la película *Anatomía del infierno* (Dir. Catherine Breillat, 2004), clips pornografía amateur anónima gay y las canciones "No te pude retener" de Vanesa Martín, "Te amo" de Axel y "Paloma" de Andrés Calamaro. Todo es parte del mismo repertorio que se selecciona y se mixea a fin de generar otros recorridos posibles respecto a "qué puede ser contado, cómo y de qué manera, quién tiene la posibilidad de hacerlo y quién tiene la posibilidad de escucharlo" (web de Asentamiento Fernseh, s.f.). Lo explícito del porno aquí aparece opacado por las múltiples capas de imagen y sonido del repertorio elegido, pero esa opacidad de la imagen también da cuenta de las múltiples sujeciones en las que nos encontramos respecto a lo que puede ser imaginado. (imagen 8)

---

<sup>81</sup> Asentamiento Fernseh (AF) es un colectivo artístico que se define como un "espacio de producción estética / política / teórica inmerso en las disidencias sexuales y sus representaciones". Está integrado por Noe Gall, Beto Canseco y Emma Song. Lxs integrantes de AF provienen de diferentes trayectorias disciplinarias artísticas y académicas, pero confluyen en una perspectiva feminista que defiende el sexo como lugar de batalla. Por lo que algunas de las obras que realizan utilizan como soportes el video, la fotografía, la performance, la poesía, el teatro. Web: <http://asentamientofernseh.net/>

<sup>82</sup> Este video, junto a otros producidos por el colectivo AF se han presentado en varias muestras y festivales posporno como *El Deleite de los Cuerpos* (Córdoba) y *Festival Domingas Prnnn* (Buenos Aires).



### 3.5. Afectos explícitos

Los afectos no aparecen como *tags* posibles en un buscador de porno, sino que ciertamente entran en el orden del error, de lo fracasado en el régimen de visibilidad pornográfica. No hay imagen ni categoría del porno que haga visible lo afectivo. ¿Dónde están las imágenes de la ternura, del cuidado, de la empatía, de la fragilidad? Respecto a esta cuestión, quisiera detenerme aquí en una operación posporno que me parece sumamente interesante en términos de apropiación del discurso pornográfico, donde el foco ya no estaría en la representación explícita de sexo por el sexo, sino en la explicitación de los afectos que se movilizan en torno al encuentro o desencuentro sexual, en especial la ternura y del cuidado. Lo afectivo emerge allí en la narración, se pone en primer plano y la representación de lo sexual toma expresiones completamente diferentes a lo pornográfico hegemónico; la apropiación *afectiva* que artistas y activistas hacen del porno corre a la imagen del sexo de los rieles pre-concebidos. Hacer explícita la ternura y el cuidado se vuelve un gesto político cuando nos trae de vuelta a la visión de los cuerpos afectados por el encuentro sexual.

En el cortometraje *Juntitos 35minutosdeamor* (2010) del realizador pampero Diego Stickar se pone en jaque la idea de transparencia del discurso porno, al mezclarlo con la porosidad del discurso amoroso<sup>83</sup>. En este proyecto autorreferencial se combinan imágenes de sexo explícito con relatos y escenas

---

<sup>83</sup> Este video se presentó en la 1era y 2da edición de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina durante 2012 en las ciudades de Buenos Aires y La Plata respectivamente.

amorosas enternecedoras entre varones, lo cual permite pensar en una de las nuevas aristas que la pospornografía explora en torno a la representación de la sexualidad: su vinculación con el amor. La desnudez, entonces, ya no está en los cuerpos sino en la apertura a mostrar las emociones. Los planos que hace la cámara entre los cuerpos, cómo recorre las superficies como si estuviera acariciando, la forma en la que los intérpretes miran de frente o se reúnen en una cama, los tiempos dedicados a mostrar besos, caricias, risas, todo convive con los primeros planos de masturbaciones y eyaculaciones. *Juntitos* es un relato de la intimidad que cruza lo pornográfico y lo afectivo. En palabras de su autor, “cuando hablo de intimidad, no estoy hablando de cuerpos literalmente desnudos, estoy hablando del adentro, desde el adentro. A partir de esto me interesa relacionar lo cotidiano y lo pornográfico” (Dossier de Muestra de Arte Pospornográfico, 2012: 27). (imagen 9)



Por otro lado, las performance frente a público también exploraron en hacer explícito lo afectivo. La performance colectiva *¿Cómo tramitamos la ternura?* que realizaron Fernanda Guaglianone, Luna Acosta y Milo Brown en Ciudad de



Buenos Aires en 2014 buscó ser “una lectura de los protocolos utilizados para la matanza “humanizada” de animales para favorecer la tiernización de la carne, al tiempo que una oficina de activación afectiva contrasexual con tres agentes que requieren la presencia del público para propiciarles tratamientos de ternura” (web de Fernanda Guaglianone, 31 de diciembre de 2014)<sup>84</sup>. Mientras unx de lxs intérpretes leía fragmentos de las diferentes acciones utilizadas para tiernizar la carne de animales en la industria ganadera, lxs otrxs invitaban a personas del público a pasar por la experiencia física de la ternura. Abrazos, caricias, besos, roces entre cuerpos apenas imperceptibles, masajes en la espalda y en la cabeza. Desde el accionar de los cuerpos allí presentes, la performance *¿Cómo tramitamos la ternura?* no solo criticó la pornografía y sus modos desafectados de mostrar la sexualidad humana, sino también los modos con los que tramitamos la ternura con los cuerpos animales. De este modo, evidenciaron que la ternura es algo que se tramita diferente para unos cuerpos y otros. (imagen 10)



---

<sup>84</sup> Esta performance se realizó en la presentación del libro “Usina posporno” de mi autoría, en el bar de radio la tribu en 2014, ciudad de Buenos Aires.

Por su parte, la acción *Acto primero* del colectivo *Porno-desidia*<sup>85</sup> - realizada en Ciudad de Buenos Aires en 2015- explora en los afectos que se tejen en el encuentro sexual. Un cuerpo de cis-mujer y un cuerpo de cis-hombre se van acercando entre sí muy lentamente, se encuentran en el centro de la escena. Visten como si fueran de otra época. El ritmo propuesto por su andar, la línea que trazan en el espacio y el silencio que acompaña la acción instalan una situación escénica que lleva a atención a los cuerpos. Dos cuerpos expuestos a la mirada abren un acontecimiento poético, reforzado por la demora de los movimientos que parece derretir el tiempo. El encuentro entre ambos cuerpos colapsa en un abrazo largo, silencioso, tierno. Luego de ello, se quitan la ropa y quedan desnudos. Él mira de frente a una mesa y apoya sus brazos, quedando de espaldas al público. Ella se calza un arnés con un dildo, lo cubre con un preservativo y se acerca a su compañero. Con la misma lentitud, lo penetra una y otra vez mientras él emite quejidos y, se retuerce sobre la mesa. Luego de unos minutos, ella se retira, ambos vuelven a vestirse, se abrazan en silencio y vuelven sobre la misma línea que los trajo a la escena. Si en el porno el tiempo del sexo es vertiginoso, aquí la lentitud propone otro relato más interesado en las afectaciones de los cuerpos durante el encuentro sexual. Más allá de la propuesta de-constructiva respecto a los roles sexuales asignados a cada cuerpo, lo que realmente me parece interesante es cómo la performance actualiza ciertas nociones del sexo y del encuentro entre los cuerpos apostando a una temporalidad otra. En *Acto Primero*, lo sexual se mete de lleno en el tiempo del cuidado tan descuidado por la representación pornográfica hegemónica; en esa lentitud aparecen los cuerpos expuestos a extrañamientos y a la vulnerabilidad que implica abrirse (literal y metafóricamente) a unx otrx. (imagen 11)

---

<sup>85</sup> El colectivo *Cuerpo-desidia* estaba compuesto por lxs artistas Maru Marcet y Moshe. Esta acción performática fue realizada en el Festival Domingas Prrrn en 2015, en la ciudad de Buenos Aires.



#### 4. A modo de cierre

Apropiarse y torcer el porno ha sido la estrategia utilizada por lxs artistas y activistas posporno para la creación de nuevas representaciones de la sexualidad. Lo que se buscó es producir nuevas visualidades que puedan visibilizar otros cuerpos, deseos y prácticas a la par de comunicar un mensaje crítico acerca de la heteronormatividad y la violencia patriarcal. Más también, se experimentó con la imagen porno como repertorio de la cultura visual y se hacen usos desviados de la misma, que resultan en un ejercicio crítico respecto a los modos de representar lo sexual. Fueron lxs propixs sujetos quienes avanzaron hacia un *porno a imagen y semejanza* que lxs represente en sus corporalidades, experiencias y deseos o que les permita polemizar públicamente sobre la sexualidad desde una perspectiva sexo-disidente.

Si bien las prácticas y producciones pospornográficas continúan produciéndose en nuestro país hasta la actualidad (con modulaciones y descentramientos), nos interesó aquí volver sobre su período de emergencia. En este artículo se analizaron los modos en los que las performance y videos posporno producidos en Argentina en el período 2011-2015 actualizaron una discursividad queer/disidente respecto a las corporalidades y la sexualidad. A

partir de un corpus de obras performáticas y audiovisuales, se identificaron operaciones con las que lxs artistas y activistas desafiaron los límites formales, estéticos y narrativas del porno y generan nuevas discursividades sobre los cuerpos y el sexo. Hablamos aquí de la parodia de género, la denuncia/goce para reconquistar el cuerpo-territorio, la sexualización de los espacios públicos, la re-apropiación porno-mix y la explicitación de los afectos. A través de estas operaciones se identificaron que ciertas nociones respecto al cuerpo y al sexo se presentaron de un modo particular, disruptivo, polémico, crítico que habla de cierto posicionamiento activista sexo-disidente en lo que hace a la expresión de los géneros y los deseos sexuales. Más también, las manifestaciones posporno tuvieron un despliegue estético sumamente interesante que se debe a la exploración estética en los lenguajes artísticos de la performance y del video. En ese sentido, se puede decir que las operaciones posporno antes mencionadas dan cuenta de los modos en los que los posicionamientos activistas se expresaron y exploraron a través de lenguajes artísticos concretos. En esa conjunción entre activismo y arte, es donde el posporno contribuyó a ampliar el imaginario pornográfico desde una perspectiva transfeminista.

Entre 2011 y 2015, las prácticas y producciones pospornográficas de Argentina generaron polémicas apariciones públicas, escenas culturales propias y experiencias estético-políticas tejidas desde los activismos sexo-disidentes. Muchas expectativas se construyeron en torno a su alcance disruptivo. ¿Representó todos los cuerpos, todos los placeres, todas las experiencias disidentes de la sexualidad? ¿Debería hacerlo? Ni el posporno ni ninguna otra experiencia estético-política deberían ser medidos en relación a parámetros como la efectividad, la completitud, la eficacia. El punto no es que deba representarlo todo, sino que habilite otros imaginarios posibles. Su colaboración a la transformación cultural está dada por su tracción en el orden simbólico dominante, su potencia para generar mundos otros y la experiencia micro-política de los cuerpos atravesados por ese hacer común que los reúne. En ese sentido, es valioso observar estas experiencias a luz de los contextos más contemporáneos y considerar cuánto han aportado no sólo a la

visibilización de las disidencias sexuales en la arena cultural y a la reivindicación del placer erótico, por fuera de la matriz heterosexual.

### **Referencias bibliográficas**

Abbate, Florencia. “Esta esperanza escandalosa” en Arnes, Laura; Kunan, Nina; Lumi, Mariana; Reissig, Lucía; Salama, Eugenia (ed.) *Proyecto NUM: recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Madreselva: Buenos Aires, 2017, pp.333-346.

Alcázar, Josefina. *Performance. Un arte del yo*. Siglo XXI Editores: México, 2014.

Alcaraz, María Florencia. *¡Que sea ley! La lucha de los feminismos por el aborto legal*. Marea editorial: Buenos Aires, 2018.

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Editorial Egales: Barcelona, 2014.

Alonso, Rodrigo. “Hazañas y peripecias del video arte en Argentina”. En: *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales: Buenos Aires, 2005. Disponible en: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php> (Consultado en línea: 4 de septiembre 2021).

Antivilo Peña, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Ediciones Desde Abajo: Bogotá, 2015.

Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2007.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós: Buenos Aires, 2001.

Castillo, Alejandra. *Ars diyecta. Figuras para una corpo-política*. Palinodia: Santiago de Chile, 2014.

Cuello, Nicolás. “Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina, 2003-2013. Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexo-afectiva”. En: *Revista Errata #12: Desobediencias sexuales*. ENE-JUN 2014, pp. 70-96. Disponible en: <http://revistaerrata.gov.co/contenido/flujos-roces-y-derrames-del-activismo-artistico-en-argentina-2003-2013-politicas-sexuales> (Consultado en línea: 4 de septiembre 2021).

Díaz Fuentes, Jorge. “La ficción del posporno. Reflexiones activistas a partir de producciones de posporno recientes”. En: Giménez Gatto, Fabián y Díaz Zepeda, Alejandra (coord.) *Pornologías*. La Cifra Editorial: México, 2017, pp. 153-167.

Duggan, Lisa y Hunter, Nan. *Sex wars: sexual dissent and political culture*. Routledge: Nwe York, 1995.

Egaña Rojas, Lucía. *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Bellaterra: Barcelona, 2017.

Egaña Rojas, Lucía. “Postporno”. En: Platero, Lucas, Róson, María y Ortega, Esther (eds.) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Bellaterra: Barcelona, 2017, pp.364-373.

Elizalde, Silvia. “Las jóvenes: entre la “marea verde” y la decisión de abortar” en *Revista Salud Colectiva*, vol.14, n° 3. Universidad Nacional de Lanús. 2018. Disponible en: <http://revistas.unla.edu.ar/saludcolectiva/article/view/2026> [Recuperado 12/12/2019].

Flores, Valeria. *Interruqiones. Ensayos de poética activista: escritura, política, pedagogía*. Editora La Mondonga Dark: Neuquén, 2013, pp. 284-302.

García del Castillo, Alberto. “Asalto al poder en el porno”. En: *Revista Icono 14*, Vol. 9 Núm. 3, Discursos de la sexualidad en el Cine. Madrid: Asociación científica ICONO 14, 2013, pp. 98-119. Disponible en <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/58> (Consultado en línea: 4 de septiembre 2021).

Giménez Gatto. *Pospornografías*. La Cifra Editorial: México, 2015.

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Siglo XXI: Buenos Aires, 2018.

Gutiérrez, María Alicia. “Una bella agitación: el debate de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo” en *Bordes. Revista de política, derecho y sociedad*. Universidad Nacional de José C. Paz. 2018. Disponible en: <http://revistabordes.com.ar/una-bella-agitacion>

Hiller, Renata y Jones, Daniel. “Horizontes de la ciudadanía sexual de cara al cambio de ciclo” en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*. Universidad de Buenos Aires. N° 86. Octubre 2015. Disponible en: <http://>

[www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2015/10/102-107-MODELOS.pdf](http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2015/10/102-107-MODELOS.pdf)

Milano, Laura. “Un porno propio. Escena cultural, activismo y sexualidades en la pospornografía en argentina (2011-2018)”. Tesis para optar al título de doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, 2020.

Milano, Laura. *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Editorial Título: Buenos Aires, 2014.

Mordillo, Santiago. “Preludio: Estudios de género y sexualidades, de las expansiones a los dilemas. Algunas consideraciones sobre articulaciones políticas en la coyuntura” en *Revista Unidad Sociológica*. Año 4, n°15: Feminismos, géneros y sexualidades: dilemas, desafíos y controversias actuales. Primera Parte. Universidad de Buenos Aires. 2019. Disponible en: <http://unidadsociologica.com.ar/UnidadSociologica151.pdf>

Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. MNCARS: Madrid, 2012.

Rivas San Martín, Felipe. “Postfacio al postporno: Fragmentos sobre el catálogo pornográfico en la era del archivo virtual”. En: Milano, Laura. *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Editorial Título: Buenos Aires, 2014, pp. 125-133.

Segato, Rita. “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”. En: Bidaseca, Karina y Vazquez Laba Vanesa (comp.). *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo en y desde América Latina*. Editorial Godot: Buenos Aires, 2011.

Sentamans, Tatiana. “Redes transfeministas y nuevas políticas de la representación sexual”. En: Solá, Miriam y Urko, Elena (comp.) *Transfeminismos. Episteme, fricciones y flujos*. Editorial Txalaparta: Tafalla, 2013, pp.31-45.

Smiraglia, Romina. “Sexualidades de(s)generadas: algunos apuntes sobre el posporno”. En: Martinelli, Lucas (comp.) *Fragmentos de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires, 2016, pp. 311-331.

Solana, Mariela. “El feminismo que irrita” en *Revista Mestiza*. Universidad Nacional Arturo Jaureche. 2019. Disponible en: <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/feminismoqueirrita/>

Stickar, Diego. “Entrevista”. En: Dossier de Muestra de Arte Pospornográfico. Edición Garpa: Buenos Aires, 2012, pp. 26-27.

Taormino Tristan, Penley Constance, ParrenasShimizuCeline, Miller-Young Mireille (comp.) (2016) *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Madrid: Editorial Melusina, pp. 9-26.

Taylor, Diana. *Performance*. Asunto impreso: Buenos Aires, 2012.

Taylor, Diana. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En: Taylor, D., y Fuentes, M. (edits.) *Estudios avanzados de performance*. FCE: México, 2011, pp. 7-30.

Testa, Sasa. “Jaque al rey o cómo lxs Drag Kings destronaron al patriarcado: la invisibilidad de la performance Drag King y su relación con el cuestionamiento a la performatividad hegemónica de la masculinidad” (Trabajo de tesis para optar por título Magister en Estudios y Políticas de Género, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019).



# TRIBUNA ABIERTA

---

## ***Las relaciones rituales que construyen lxs dolientes de la guerra en Colombia con los objetos artísticos***

---

catarodasq@gmail.com

**por Catalina Rodas Quintero**

Candidata a magíster en Estudios Sociales Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), comunicadora social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín (Colombia)

### **Resumen**

El trabajo abordó las relaciones rituales que han construido lxs dolientes de la guerra en Colombia con los objetos artísticos, a partir de la exposición *Relicarios*, de Erika Diettes. Tomando como referente el concepto de relaciones estéticas de Jean-Marie Schaeffer (2012) se indagó por cómo la entrega de una imagen del relicario a cada familia ha permitido que los duelos que trascendieron la esfera privada y llegaron a la pública, regresen a lo íntimo y que se establezcan relaciones rituales con estas representaciones.

**Palabras clave:** Guerra, Colombia, Erika Diettes, Ritual, Relicarios.

*Ritual relations built by war mourners with art objects in Colombia*

### **Abstract**

This paper addresses the ritual relations that war mourners in Colombia have built with artistic objects, based on the exhibition *Relicarios*, by Erika Diettes. Taking as reference Jean-Marie Schaeffer's (2012) concept of aesthetic relations, we investigate how by giving each family the reliquary, the mourning – that once transcended the private sphere and reached the public one through the art exhibition- returns back to the intimate sphere via ritual relations with these representations.

**Key words:** War, Colombia, Erika Diettes, Ritual, Reliquaries

## Introducción

En un país de muertos insepultos, la exposición *Relicarios* de Erika Diettes se constituye en un espacio alegórico para el duelo (Diéguez, 2013a), tan necesario para el escenario que vive Colombia luego del Acuerdo de Paz firmado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC – EP) y el Gobierno Nacional, en el 2016.

En este contexto de búsqueda de verdad y reconciliación, y en plena disputa por los discursos de la memoria, me pregunto por **¿cómo lxs dolientes<sup>86</sup> de la guerra en Colombia han construido relaciones rituales con los objetos artísticos?** Para responder me enfoco en *Relicarios*, una instalación artística en la que se custodian objetos de personas asesinadas o desaparecidas por los diversos grupos armados y que fueron donados por sus familias a Erika Diettes, una artista multidisciplinaria que integra sus saberes en comunicación, antropología y arte para la construcción de sus obras, en las que explora la memoria, el dolor, el duelo y la muerte. Para su realización ha hecho un extenso trabajo de campo, en el que, además de recibir los objetos y archivos donados por lxs dolientes, conoce de cerca los relatos de la guerra. Esto le permite resguardar los objetos y sus cargas afectivas e historias como huellas materiales de las vidas truncadas.

Para comenzar, se hará una caracterización de la guerra colombiana, con las limitaciones que esta explicación pueda tener por sus múltiples capas, actores, entrecruces de víctimas y victimarios y por su larga duración. Luego, se relatará el proceso que tuvo la artista para la recolección de estos objetos, la museografía usada para la exhibición, las actividades realizadas con lxs familiares de lxs dolientes durante los días de la exposición en el Museo de Antioquia, en Colombia, en las que entregó a cada familia la fotografía impresa del relicario, y se describirá lo que cada familia hizo con esa imagen-objeto en los lugares íntimos en los que fue dispuesta a modo de altar y, de esta manera, convertida en ritual de duelo. Para analizar la idea de relaciones rituales se trabajará desde el concepto de relaciones estéticas de Jean-Marie Schaeffer (2012). Por último, se presentarán conclusiones preliminares.

---

<sup>86</sup> La artista Erika Diettes prefiere utilizar el término dolientes, en lugar de víctimas.

Estos análisis parten de mi experiencia de trabajo en el Museo de Antioquia durante esta exposición, de la observación etnográfica que realicé del relacionamiento de lxs visitantes con la obra, de conversaciones informales con la artista en el montaje y exhibición de *Relicarios*, de lecturas de otrxs investigadorxs que han estudiado el trabajo de Erika Diettes y de una entrevista semiestructurada realizada con la artista en el año 2020.

### **La guerra en presente continuo**

En Colombia a la guerra la cargamos en la piel, como una cicatriz; ella camina a nuestro lado por las calles y montañas; la llevamos en nuestras palabras; sus imágenes inundan nuestra cotidianidad, aparecen en el periódico, en el televisor, en las redes sociales, en los museos... Ella nos ha convertido en una sociedad en permanente duelo. A veces quisiéramos sentarla en un parque, tomarnos una cerveza con ella, decirle que fue suficiente, que ya no podemos con más dolores, que nuestros ríos y mares ya están repletos de cadáveres, que no tenemos las herramientas para cavar más fosas comunes para identificar a lxs NN, que se nos está agotando el papel para los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), de la Comisión de la Verdad y de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), pero ella siempre se escapa antes de que podamos terminar con los argumentos, huye para limpiar la sangre de un nuevo asesinato o para secar las lágrimas de una madre que lleva días sin saber de su hijx.

Los números de esta guerra de más de seis décadas son desgarradores y aumentan día a día. El Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH (2021), reporta un total de 9.113.500 de víctimas<sup>87</sup> de la guerra. Entre 1958 y 2020 se cuentan 267.565 muertxs, de lxs cuales 218.283 hacían parte de la población civil, es decir, la mayoría corresponde a personas que no pertenecían a ningún grupo armado. De estas muertes, 94.754 son atribuidas a

---

<sup>87</sup> Según la ley 1448/2011 se definen como víctimas las personas que hayan sufrido un daño por hechos ocurridos como consecuencia de infracciones al DIH o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno, a partir del 1 de enero de 1985. Es importante señalar que con esta periodización se quedan por fuera de los registros muchas víctimas.

los paramilitares, 35.683 a la guerrilla y 9.804 a agentes del Estado. A esto habría que sumarle las cifras poco claras de desaparecidxs y exiliadxs que ponen en cuestión la premisa de que Colombia es la democracia más sólida y antigua de América Latina.

Además, en el Registro Único de Víctimas (2021) aparece que 8.107.579 personas han sido desplazadas de manera forzada y que esto provocó el abandono de más de 8,3 millones de hectáreas de tierra. La magnitud de los desplazamientos posibilitó que estas tierras abandonadas, fueran despojadas y que se utilizaran mecanismos, tanto violentos como legales, para formalizar su apropiación. En estas tierras, años después crecieron palmas de aceite, coca y banano; llegaron las retroexcavadoras de las multinacionales a rasguñar las montañas para extraer el oro y el carbón; aumentó el ganado de forma exponencial; se talaron bosques completos y los ríos se llenaron de mercurio. Más tarde, luego del despojo, se intensificaron los proyectos extractivistas y agroindustriales e, igualmente, se acrecentó el narcotráfico<sup>88</sup>, lo que demuestra que detrás de la violencia en el campo y de los desplazamientos forzados masivos, se esconde el origen de estas pugnas: la ancestral disputa por la tenencia y uso de la tierra, que, desde la colonización hasta nuestros días, sigue siendo el origen de guerras y resistencias.

Como indica el economista Jairo Estrada (2015), en el país “no es posible la escisión entre guerra y acumulación capitalista” (p.21), y esta premisa ayuda a entender la guerra en Colombia. Las clases dominantes se han apropiado de la tierra a través del despojo para la acumulación (Rodríguez, 2017). Por medio de grupos armados o estrategias legales han expulsado de sus territorios a comunidades campesinas, indígenas y afrodescendientes, quienes habían establecido una relación simbólica con ella y la habían dotado de un valor cultural para implementar una idea de la tierra como factor productivo o comercializable y materializar el proyecto del capital extranjero, en el que América Latina es proveedora de materias primas y

---

<sup>88</sup> Como se retrata en el proyecto Tierra en disputa, una herramienta del portal web Verdad Abierta y Rutas del Conflicto, que busca ofrecer información sobre la relación entre el conflicto por la propiedad de la tierra y la violencia en el país, a través de mapas y líneas del tiempo. Se puede consultar en: <http://tierraendisputa.com/>

alimentos para los países centrales -sin olvidar el negocio de la cocaína, producto indispensable para la economía colombiana-<sup>89</sup>.

Por esto, en Colombia la tierra se ha concentrado en pocas manos, lo que ha imposibilitado una distribución equitativa de la propiedad rural, como lo sustentan los frustrados intentos de concretar una reforma agraria y, por ello, se le considera la única oligarquía<sup>90</sup> vigente. Claramente las más afectadas con esta problemática son las clases subalternas, que no tienen garantías para la vida digna y son las que aportan la mayoría de muertes.

Después de décadas de guerra, somos varias las generaciones que hemos convivido con las imágenes habituales de la violencia. En nuestra infancia era común ver imágenes que se repetían de manera incesante en los distintos territorios, es decir, cambian lxs sujetxs y los paisajes, pero los métodos crueles son los mismos. Crecimos viendo fotografías de cómo en el 2003, por las montañas de San Carlos (Antioquia), un campesino huye de una masacre de las FARC-EP, con la nevera al hombro, y su hija corre descalza delante de él... Una imagen del fotógrafo Jesús Abad Colorado que se convirtió en el ícono del desplazamiento en el país ([Imagen 1](#)).

Crecimos con los relatos de cómo en El Salado, un corregimiento del municipio de El Carmen de Bolívar, dentro de los Montes de María, los paramilitares asesinan a 66 personas mientras hacen sonar gaitas, tambores y acordeones que se robaron de la Casa de la Cultura. El hecho ocurrió en febrero de 2000, fue perpetrado por 450 paramilitares y dejó 59 víctimas fatales, tres de ellas menores de 18 años. ([Video 1](#))

De esta manera, y siguiendo el concepto de *mundo de imágenes*, usado por Deborah Poole (1997), con el que alude a la naturaleza material de la visión y la representación, que se manifiesta en tanto el ver y el representar son medios de intervenir en el mundo, pues “las formas específicas como vemos - y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que el mundo es” (p.15), y, además, sugiere que la

---

<sup>89</sup> En el 2018 la producción de cocaína puso en la economía 1,88 por ciento del total del PIB, mientras que el café, 0,8 por ciento en ese año (El Tiempo, 2019).

<sup>90</sup> Es decir, “la dominación política de clase, caracterizada por la concentración del poder en una minoría y la exclusión de la mayoría” (Ansaldi & Giordano, 2012: 38).

naturaleza social, que se refiere a que el acto individual de ver y el acto social de representar, están determinados por redes históricamente específicas de relaciones sociales. Así, podemos afirmar que estas imágenes o relatos son los que han constituido nuestro sentido sobre el pasado reciente y han configurado los discursos sobre la memoria de la guerra.

Si pensamos en la historia del país nos encontramos con imágenes de secuestros, bombas, gente armada, pero es necesario aclarar que más allá de esos fragmentos de relatos no existe una conciencia general sobre lo estructural de las problemáticas, porque no tenemos claridades sobre lo que pasó y lo que pasa, ni sobre las causas de la guerra. Por esto, ni las fotografías ni los relatos han sido suficientes para comprender la guerra. Las fronteras entre actores, dolientes y victimarios se hacen porosas y las corrientes políticas se chocan. Cabe aclarar que en los colegios no hay una cátedra de historia colombiana, por lo que las posiciones políticas con respecto a la guerra se construyen en las familias y en los medios de comunicación. Estos últimos, de la mano con los gobiernos de derecha, se han valido de la figura del enemigo interno para responsabilizar a las FARC de cualquier delito que ocurra y han ocultado acciones de las fuerzas estatales o las alianzas entre las Fuerzas Armadas con los grupos paramilitares, empresariales y terratenientes para la ejecución de masacres y desplazamientos.

En el país la memoria se construye al mismo tiempo que la guerra continúa, por lo que no es posible hablar de ella como una disputa por el sentido del pasado, sino que también es una pugna por el presente, y según las condiciones socio-históricas actuales, es un debate por el sentido del futuro.

Es por eso que el arte ha tenido su papel en las disputas por el discurso de la memoria y en la comprensión de las estructuras que sostienen la guerra. Ha aportado en la narración, en la documentación, en la denuncia, en otorgarle voz a los dolientes y sobrevivientes y en la elaboración de duelos colectivos. El cine, el teatro, las artes visuales y las distintas prácticas artísticas, han asumido este compromiso con la representación de los dolores. De ahí la importancia de que sigan existiendo tanto las imágenes documentales que presentan los sucesos, como las representaciones artísticas que se quieran

construir alrededor de ellos, pues necesitamos contarnos para reconocernos y entendernos. A través de la estética es posible incomodar a los cuerpos que no han vivido directamente la guerra y, de esta manera, conmover y cuestionar.

### **Relicarios, de Erika Diettes**

*“Que sólo queda esa permanencia  
sutil  
en los objetos”.*

Fragmento del poema *Casas*, de Natalia Romero.

Los horrores de la guerra atraviesan los territorios-cuerpos y los territorios tierra<sup>91</sup>, por eso, las sociedades latinoamericanas están repletas de cuerpos ausentes, que fueron arrebatados mediante acciones violentas. Son cuerpos que fueron asesinados, torturados, desaparecidos. ¿Cuántos están en los ríos? ¿Cuántos debajo de la tierra, en una fosa común? ¿Cuántos son cenizas? Un cuerpo faltante es una pregunta sin respuesta, una familia destruida, que no sabe si su hija, su hermano o su familiar aún vive o si yace en algún otro sitio, sin vida.

Lxs sobrevivientes de estas tragedias han buscado múltiples maneras para soportar esas grietas vitales y constantes: no cambian el orden de la habitación de la persona desaparecida, por si algún día regresa; sirven la comida para la misma cantidad de gente; conservan como tesoros sus fotografías y los documentos que certifican su existencia, tales como la cédula, el pasaporte, sus apuntes, sus cartas; guardan cada huella, rastro, palabra, objeto o imagen que les permita conectar sus recuerdos y sus vidas con quien ya no está.

Y este poder simbólico que se les otorga a los objetos de lxs asesinadxs o de lxs desaparecidxs, situándolos en una categoría de sacralidad, fue la pregunta que suscitó las búsquedas artísticas de Erika Diettes para la creación de *Relicarios*. Antes de hablar de la exposición

---

<sup>91</sup> Esta es una categoría elaborada por el feminismo comunitario xinka de La Montaña Xalapan, en Guatemala, que explica que es imposible separar la lucha por la defensa de los territorios de la lucha por la defensa de la vida digna de las mujeres. Va en contra del binarismo impuesto por la modernidad/colonialidad, que separa a los seres humanos de la naturaleza.



quisiera remitirme al lugar desde el cual se piensa las obras la autora. Erika Diettes es una artista visual caleña con formación académica en varios campos. Es comunicadora social de la Pontificia Universidad Javeriana y maestra en Antropología por la Universidad de Los Andes. Nació en Cali, en 1978. Durante años ha trabajado cerca de<sup>92</sup> lxs afectadxs por la guerra en el país, les ha acompañado en sus dolores y, a través de sus obras, ha construido espacios para los duelos y para exponer públicamente los relatos de la guerra. En este camino, ha producido obras como [Río abajo](#) (2008), [A punta de sangre](#) (2009), [Sudarios](#) (2011) y [Relicarios](#) (2016), y es en esta última en la que voy a centrarme, sin desconocer que los planteamientos de la totalidad de su obra no son aislados, sino que se entretajan con una idea común, en diálogo.

La primera exhibición de *Relicarios* fue realizada en noviembre de 2016, en el Museo de Antioquia (Medellín), con la curaduría de la filósofa e investigadora Ileana Diéguez. Luego ha recorrido otros espacios como la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana (2019), el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2018), el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Argentina, 2018) y la Escuela de Cadetes Francisco de Paula Santander (2017).

[\(Imagen 2\)](#)

[\(Imagen 3\)](#)

## ¿Cómo representar lo irrepresentable?

### **Por qué hablamos de objetos como relaciones rituales**

*Relicarios* ha sido considerada una obra viva, en duelo. Pensada como un diálogo directo entre el arte y lxs dolientes. Ileana Diéguez (2011), curadora de la exhibición, asegura que “el arte puede llegar a ser de alguna manera un acompañamiento en los duelos, en los actos de luto (...) el arte deviene espacio para llorar la muerte”.

---

<sup>92</sup> Este concepto lo trabaja Karina Bidaseca, quien, citando a Chandra Talpade Mohanty, argumenta que para realizar investigaciones con ojos que no son los de Occidente, estas deben ser “no sobre, sino cerca de, poniendo el cuerpo en el centro, como acervo de la memoria” (Bidaseca, 2018: 63).

La manera que encontró la artista para accionar esa relación del duelo con el arte y para hacer presente la ausencia de esos cuerpos, de esas vidas, fue un arduo trabajo de campo en el que durante cinco años recorrió territorios de Colombia que han sido golpeados por la guerra y se sentó a conversar con las familias de lxs desaparecidxs o asesinadxs, acompañada de la socióloga Nadis Londoño, experta en el manejo del duelo. Las personas le compartieron los relatos de sus seres ausentes y donaron un objeto que habían custodiado con dolor y con amor. Estos fueron entregados con el aviso de que no iban a ser devueltos, sino que iba a ser una donación que la artista se comprometía a proteger. Erika Diettes también incluyó en la exposición un relicario en homenaje a su tío asesinado en Medellín; lo particular del caso es que Erika y su familia se enteraron del crimen mientras veían las noticias por televisión y su mamá reconoció que la víctima era el tío de la artista por el sombrero. ¿A cuántas familias les habrá ocurrido que reciben la noticia de la muerte trágica de su ser queridx primero por las imágenes de los medios?

Con esta escena podemos pensar la relación entre las imágenes cotidianas con las que convivimos y cómo estas imágenes de la violencia en el país atraviesan los procesos de duelo de las familias, además de preguntarnos cuál es la potencia de la relación sensible que establecemos con los objetos, pues señalan una pertenencia, una existencia. Y es de esta manera que, siguiendo a Walter Benjamin, citado por Georges Didi-Huberman (2015), podríamos hablar de la dialéctica de los objetos que alguna vez pertenecieron a una persona que fue asesinada o desaparecida en medio de la guerra: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que Ha sido se une como un relámpago al Ahora en una constelación” (p.18). Estos objetos recolectados en *Relicarios* cumplen este doble propósito. Por un lado, se chocan contra nuestros ojos y nos mueven el cuerpo, este sería el relámpago “que nos habla del fulgor y la fragilidad de esta aparición que es necesario atrapar en el vuelo” (Didi-Huberman, 2015: 20), y por el otro lado, sabemos que no son simples objetos, sino que detrás de su presencia hay una ausencia violenta y son objetos llenos de marcas: de género, de generación, de clase. Y este sería la

constelación, que “nos habla de la profunda complejidad, de la espesura”. Y para entrecruzar al relámpago y la constelación, se hace necesario el montaje.

Y es por el hecho de que estos objetos recopilados en *Relicarios* sean dialécticos que podemos establecer relaciones rituales con ellos. No son simples objetos que nos impactan y conmueven, son objetos que narran una historia detrás y que dan cuenta de una vida truncada de manera violenta. Es oportuno señalar que el concepto de objetos con relaciones rituales parte de la perspectiva de Jean-Marie Schaeffer (2012), quien no se refiere a la noción de objetos estéticos, pues asegura que no existe tal cosa como una ontología interna de los objetos, sino que nos posicionamos desde el concepto **relaciones estéticas**, es decir, acá “la dimensión estética corresponde a una relación con el mundo” (p.73), no son los objetos por sí solos los que son capaces de despertarnos ciertos sentimientos, sino que es quien observa, desde sus construcciones culturales, cognitivas y su atención, quien llena de significantes esa materialidad. Depende de la mirada y de las condiciones con las que se mire, si se ubica al objeto o no en esa categoría.

Por ejemplo, un zapato no va a representar lo mismo para quien tiene una relación afectiva con él, conoce su historia y sabe que perteneció a una persona desaparecida en medio de la guerra, que para alguien que simplemente lo encuentra tirado en la calle, sin saber su procedencia. Así que lo estético está en relación directa con la experiencia y con el conocimiento, es decir, lo que John Searle llama “hechos ontológicamente subjetivos”, o sea que son hechos referidos a un observador o usuario. Schaeffer (2012), asegura que en el terreno de las artes con objetos ocurre lo mismo: que no podemos hablar de una propiedad ontológica de los objetos sino de un tipo de activación mental que ocurre con esos objetos, “se puede extender al “objeto” estético lo que Jean Bazin mostró a propósito del “objeto” ritual: actualizado ritualmente, no es un “objeto” (algo frente a lo cual estamos) sino un actante (una entidad con la cual interactuamos)” (Schaeffer, 2012: 64).

Y nos referimos a ritual desde Julia Antivilo (2013), citando a Norbert Elias, para quien los actos rituales posibilitan a la gente tomar el control simbólico de procesos que difícilmente puede modificar y ayudan a eliminar el miedo, por ser una acción que llama a lo comunitario, la sensación de

seguridad se vuelve más fuerte, porque son justamente los tejidos sociales, las redes comunitarias, las que permiten la contención, la resistencia, el trabajo colectivo. En medio de un mundo cada vez más preocupado por la individualidad y por la sobrevivencia del día a día, tener un espacio para pensar que los dolores de otrxs son compartidos, se convierte en un acto revolucionario que invita a la toma de conciencia y a la movilización. Además, para el antropólogo Victor Turner (1988), todo rito es un proceso de transformación. En sus estudios de lxs ndembu, encontró que un principio del ritual es el de aparecer o revelar. Así, los objetos mencionados permiten a lxs dolientes hacer presentes las ausencias, ponen luz a lo que ha querido ocultar o guardar para de esta manera hacerlo visible, mirarlo y accionar: “Lo que se vuelve sensorialmente perceptible, a través de un símbolo (chijikilu), resulta por tanto accesible a la acción intencionada de la sociedad” (Turner, 1988: 37).

Y de esta forma podemos analizar lo que pasó con los objetos expuestos en *Relicarios*, cómo fue el paso de un objeto cotidiano, que quien lo usaba para sus acciones del día a día es arrancado de la existencia de manera violenta, luego es guardado como una reliquia en el espacio íntimo de una casa, en la que la familia cambia la relación que se establece con ese objeto, porque ya no es una relación funcional y cómo en el tránsito a la vida pública, a la exposición, el aporte al duelo colectivo, a la conmoción. “Ser ritual es una propiedad intencional (y por tanto relacional) porque existe para una mirada y una sociedad que la dotan de esta visión” (Schaeffer, 2012: 65).

### **El camino para la recolección de los objetos**

En medio de sus recorridos por las memorias familiares, Diettes descubrió la necesidad que tienen lxs dolientes de hablar, de narrar sus historias, de ser escuchadxs realmente, de sanar. Cuenta que muchas personas se le acercaron pidiéndole hacer parte de la exposición: “Una historia dignificada lleva a que muchas personas quieran ser parte del proceso, cosa que es maravillosa como artista, pero es dolorosa como colombiana. Lo ideal sería que se hiciera con historias que ya pasaron, no con nuevas que siguen ocurriendo”. Así, entre el mar de historias que encontró Erika Diettes, hubo dos que le llamaron poderosamente la atención y que evidencian la relación ritual

que envuelve a esta exposición: la primera es la de un joven que fue asesinado en la guerra y su familia decidió sumarse a la exposición, por lo que se reunió para compartir sus recuerdos y escribió una carta con la historia de vida, y tanto sus hermanxs como su mamá y su papá aportaron un objeto para el relicario. “Cuando el hermano fue a mi taller a entregarme los objetos me dijo que ya con eso ellos cerraban un ciclo muy bonito porque donar estos objetos para *Relicarios* era donar el alma de su hermano”, cuenta Diettes. Ya sus órganos habían sido donados cuando el joven estaba en las urgencias del hospital. La segunda historia es la de una señora que guardó el cepillo de dientes de su hijo por seis años. Lo dejaba junto con los otros cepillos porque decía que cuando alguien va a una casa sabe el número de personas que viven ahí contando los cepillos de dientes. Cuando lo entregó dijo que con ese gesto reconocía la ausencia de su hijo y, al mismo tiempo, la narraba (Cosoy, 2016). [\(Imagen 4\)](#)

### **El tránsito de lo íntimo a lo público**

De esta forma, los duelos íntimos y las relaciones rituales que se habían establecido con los objetos que fueron guardados como tesoros, trascendieron la esfera privada y llegaron a la pública, al espacio del Museo, para tocar otros cuerpos, incluso a esos que han visto la violencia desde lejos, solo como imagen del televisor, del periódico o del celular. Estos dolores privados y en ocasiones prohibidos en público por los grupos armados, salieron a la luz y se hicieron comunitarios. Siguiendo a Carlos Masotta (2016) en los análisis que hace sobre la relación entre fotografía y memoria en Argentina, podríamos decir que con estos gestos de entrega de los objetos y de su exposición pública se realiza una acción simbólica contraria a la de la guarda. Y este objeto-archivo se abre tres veces: ante las personas que recuerdan a su familiar, narran su historia y entregan el objeto; ante la artista que escucha, investiga y organiza la exposición; y ante quien asiste a observar la obra, a dejarse tocar por esos objetos, y de esta manera, con lxs visitantes ese objeto-archivo vuelve a abrirse tres veces. “En ese paso, las historias privadas se transforman en trayectorias sociales y las imágenes de los individuos, sin perder su particularismo, se expanden en una alegoría del

trauma social pues el archivo privado interpela al archivo público” (Masotta, 2016). Entonces esas historias individuales, íntimas y privadas, se transforman en colectivas y comunitarias, en dolores compartidos.

Esos objetos que inicialmente fueron mercancías o simples documentos de registro civil ya no utilizan para su función inicial, sino que la vida de quienes los tocaron o usaron trasciende en esta materialidad objetual de la obra de arte. Ahora, envueltos en el ámbar y dispuestos como tumbas en el Museo, se convierten en sagrados y tienen un nuevo valor como objetos de memoria que evocan la eternidad del ser ausente:

La esfera de las representaciones y de los comportamientos propios de lo sagrado se constituye por medio de la imaginación simbólica. A través de ella el hombre (SIC) no se relaciona más con las realidades psíquicas que lo rodean en función de sus solas propiedades sensibles y de su utilidad concreta, sino que también es llevado a conferirle significaciones y funciones analógicas, en relación con el mundo invisible suprasensible. Cassirer (1972) citado por Wunenburger (2006:31).

Así, el objeto puesto en este nuevo espacio activa los rituales que se les deben a tantos dolientes que no han podido sepultar a sus seres queridos en este territorio:

Propiciar un espacio para visibilizar los vestigios y restos atesorados por los familiares, reunirlos en una ceremonia pública donde lo que se expone es mucho más que una obra de arte y deviene –sin que necesariamente sea la artista quien lo determine– ritual fúnebre, es quizá propiciar otro lugar para llorar la muerte (Diéguez, 2013b).

Esa sacralidad también es otorgada por otros factores: primero, a partir de los vínculos afectivos que las familias establecieron con ellos después de la ausencia de su ser querido, y luego, en la exposición, y en las relaciones que forjaron los visitantes con ellos. Al mismo tiempo, estos objetos son considerados archivos de memoria y su valor radica en la afirmación que hace

Radley (1992) citado por Masotta (2012: 6), para quien “los objetos materiales no son solo depositarios del discurso sobre el pasado sino verdaderos constructores de la memoria pues responden a ordenamientos singulares tanto de la vida privada como de las comunidades”. Por lo tanto, estos objetos sirven como pruebas de una existencia truncada, como denuncia de una ausencia, como demostración de la destrucción de la guerra y como narración de quienes sobreviven, emprenden duelos y deciden continuar viviendo, a pesar de los dolores.

### **La insinuación del sufrimiento**

Sumado a lo anterior, en *Relicarios* el sufrimiento aparece fuera de marco, pero se insinúa. No hay sangre, no hay armas, no hay actores armados. Pero hay objetos que dan cuenta de vidas arrebatadas, del sufrimiento de los cuerpos, del dolor de quien murió en medio de la guerra o que fue desaparecido, agregado al dolor de esa familia que entrega real y simbólicamente el objeto. Como asegura Judith Butler (2010), “siempre que está lo humano, está lo inhumano” (p. 112), y estos objetos son muestras de humanidad, rastros de vida, pero, al mismo tiempo, son huellas de lo inhumano, de lo indecible que trae la guerra. En consecuencia, “no podemos comprender el ámbito de la representatividad examinando simplemente su contenido explícito, puesto que está constituido fundamentalmente por lo que se deja fuera, por lo que se mantiene fuera del marco dentro del cual aparecen las representaciones” (Butler, 2010:108).

### **El cómo de la exposición**

*La estética de cementerio en el arte colombiano o Colombia como un cementerio*

Enfocándonos en la museografía de la sala, la primera sensación era la de estar llegando a un campo santo, no a una muestra artística. Todo en el lugar estaba dispuesto para que así se sintiera: las paredes oscuras enmarcaban las 165 piezas que fueron dispuestas de manera simétrica en el suelo, ubicadas en filas y columnas, como si se tratara de tumbas. Cada una contenía un

objeto, envuelto en un ámbar hecho con tripolímero de caucho <sup>93</sup>, de 30 cm de lado y 12 cm de alto. La materialidad elegida para la muestra fue importante, pues el ámbar es un material delicado, que no puede recibir mucho contacto; para Diettes, “el ámbar sostiene y embebe la vida. Los ámbares son un fósil precioso, de mucho valor porque conserva la vida intacta y ese es parte del concepto de la exposición”. Sumado a esto, cada relicario tenía su propia luz tenue que caía como un chispazo sobre el objeto, como revelándolo, haciéndolo visible, sacándolo de su ocultamiento.

A pesar de la cantidad de relicarios dispuestos como si fueran una masa, los elementos formales de la presentación singularizaron cada objeto y lo llenaron de simbolismo. Cada uno invitaba a detenerse, a contemplarlo y a imaginar esa vida truncada. Ningún objeto contenía una ficha técnica que describiera su origen o la historia de violencia que vivió su dueño, y esta omisión permitió un doble juego. Por un lado, pensar que ese objeto pudo ser propio, es decir, en medio de una guerra tan extensa y compleja, cualquiera puede ser víctima de desaparición o asesinato, ¿o todos lo somos? El reflejo propio en el vidrio que enmarcaba cada urna le agregaba sustento a esta misma idea. Por el otro, reconocer que estos muertos no le pertenecen solo a su familia, sino que son nuestros, es nuestra historia colectiva la que está ahí presentada/representada, por lo que no sería posible considerar alguna de esas vidas como ajena. Además, entre los *Relicarios* se ubicó uno totalmente negro vacío, que simbolizaba a los otros objetos que no abarca la muestra.

El espacio también fue habitado como una relación ritual. Para Elkin Rubiano (2017), no es casual que en las creaciones artísticas de Colombia las tumbas y cementerios hagan parte de las representaciones de la memoria, porque “ante la imposibilidad de una tumba real para miles de personas asesinadas, el arte responde sintomáticamente con la simbolización del rito funerario”, y Erika Diettes está de acuerdo pues considera que el arte se preocupa de lo que pasa en la vida, y lo que pasa en Colombia es que es un

---

<sup>93</sup> La técnica, una vez más, no es un dato menor, el modo elegido jamás es inocente, ningún lenguaje lo es (...) Estas cajas son porta reliquias, sí, y esto es casi literal, pero además, el caucho juega de líquido amniótico, una especie de lugar donde la memoria flota, se mantiene, se exhibe, íntima y pública (...) El caucho, además, que proviene del árbol selvático, ese otro oro colombiano que fue la avaricia de explotadores y miseria de los explotados a comienzo del siglo XX (...) se lo corta, se lo pica, se lo hace sangrar (Corvalán, 2016).



país de muertos insepultos, “pero *Relicarios* no es un cementerio de muertos sin dolientes, al contrario, todos empezamos a ser custodios de esos muertos y nos volvimos sus dolientes”.

## **Inclinarse ante la memoria del dolor**

### **Los cuerpos ausentes tocan a los cuerpos presentes**

Durante el recorrido por la exposición, los cuerpos presentes tuvieron que adoptar ciertas posturas para apreciar los relicarios. Como estaban situados en el suelo, agacharon sus cabezas o se arrodillaron para observar con detalle. Esos cuerpos vivos reverenciaron a esas vidas ausentes pero presentes en los objetos -ahora sagrados- contenidos en los módulos, ¿o a las almas que continúan ahí, latentes? Retomando las palabras del doliente para quien entregar los objetos de su hermano era donar su alma. Esos cuerpos vivos veneraron esas vidas que siguen existiendo como huellas materiales por las experiencias que cargan los objetos. Son sus memorias convertidas en archivos sensibles.

El silencio fue una constante, no solo porque socialmente nos han enseñado que en los museos no se debe hacer ruido, sino también por la atmósfera fúnebre que se construyó. Las palabras sobraban. “Si tú entrabas y te asomabas a la sala de *Relicarios* sabías que no era un inventario de cosas, en la puerta misma tenías la sensación de estar en un cementerio, sabías que estabas mirando una cosa íntima”, cuenta la artista.

La disposición de los cuerpos en la sala de exhibición evidencia que estas muertes son una ausencia que tenemos como comunidad. El dolor también le pertenece al cuerpo que mira. Por eso hubo llantos desconsolados, rezos, gente que tuvo que ser sacada de la sala casi desmayada, y hasta quienes se atrevieron a romper el silencio y el frío del lugar para suspirar o decir en medio de sollozos ¡increíble que esto haya pasado y siga pasando!

Así, podríamos asegurar, junto con Susan Sontag, citada por Butler (2010), que las imágenes, y en este caso los objetos, son transitivas, pues no solo retratan o representan, sino que también transmiten afecto, es decir, “deben actuar sobre los que las miran de tal manera que ejerzan un influjo

directo en el tipo de juicios que éstos formularán después sobre el mundo”, (Butler, 2010:101). La relación ritual se hizo evidente en la potencia hallada en estos objetos para conmover y cuestionar. La sensación de pérdida fue constante.

Y a pesar de que el arte no restituye la dignidad a la ausencia que representa, parafraseando a Butler (2010), quien afirma que la fotografía no puede restituirle la integridad al cuerpo que registra, pues es imposible restituir la humanidad a ese cuerpo, “la fotografía mostrada y puesta en circulación, se convierte en la condición pública que nos hace sentir indignación y construir visiones políticas para incorporar y articular esa indignación” (Butler, 2010:115). Y en *Relicarios* existió esa posibilidad de abrazar los dolores que tenemos como sociedad; de suspirar por y con esos seres faltantes de la historia; de entender que esas vidas no hacen parte del pasado, sino que son ausencias permanentes, grietas que necesitan duelos colectivos y gritos de ¡basta ya! “Confirmar que una vida fue, incluso dentro de la vida misma, es recalcar que una vida es una vida digna de ser llorada. En este sentido, la fotografía, mediante su relación con el futuro anterior, instala la capacidad de ser llorados (Butler, 2010 :140)”. Aquí todxs somos dignxs de ser lloradxs, por eso el llamado es “¡que estas imágenes atroces nos persigan insistentemente!” (Sontag, 2010). Y si estos objetos tienen esa capacidad no solo de conmover sino de quedar grabados en la cabeza y perseguirnos “es porque podemos reconocer que ha habido una pérdida y, por ende, que ha habido una vida: es el momento inicial del conocimiento, una aprehensión, pero también un juicio potencial, que exige que concibamos la capacidad de ser llorados como la precondition de la vida”. (Butler, 2010: 141).

## **La transformación de imágenes artísticas en altares**

### **La construcción de espacios para el duelo**

Con el fin de completar lo que sucedió alrededor de la exposición, es necesario explicar que días antes de que *Relicarios* fuera inaugurada en el Museo de Antioquia, el 9 de noviembre del 2016, Diettes convocó a las familias que habían hecho su aporte al trabajo, para realizar una serie de

actividades que les permitiera continuar con sus duelos íntimos y colectivos, con acompañamiento psicosocial. Lo que pasó con estos ejercicios solo lo conocieron quienes participaron, para el público externo solo se publicaron algunas imágenes.

Como acto simbólico de cierre de ese proceso, la artista le devolvió a cada doliente una fotografía impresa de su relicario, con el mismo tamaño de este. El objeto de su ausente fue convertido en imagen, en obra de arte. Esa imagen del objeto, convertida en objeto, ahora podía ser llevada a los hogares. La obra entonces no se quedó en la sala del Museo o en los sitios expositivos por los que luego ha transitado, sino que se extiende hasta las casas, ocupa nuevos lugares, vuelve al espacio íntimo, pero transformada. Es una obra viva, que se expande y afecta sensiblemente a quienes, desde ese momento, tuvieron una nueva relación ritual con esa imagen-objeto para honrar la memoria de quien ya no les acompaña.

Lo que ocurrió después fue una sorpresa hasta para la misma artista, pues en los días posteriores a la entrega recibió fotografías que mostraban que, en el escenario íntimo del hogar, las familias no guardaron las imágenes, sino que les dieron un lugar preponderante dentro de él, las convirtieron en una práctica ritual, las acompañaron de flores, velas, luces e imágenes religiosas. Casi todos en un altar. “A muchos de esos objetos las mamás los guardaban escondidos y ahora hacen parte de un rito sacro; son un objeto que recuerda una memoria y se vuelve parte de un espacio para el duelo”, narra Diettes. A falta de una lápida para completar el ritual de despedida de la gente amada, estas imágenes se dotaron de un aura casi mística. Donde los cuerpos fueron arrebatados, se estableció una relación ritual con esa imagen-objeto y se reinstauró la sacralidad, la comunicación, la posibilidad de sanar. Las familias pudieron tener un espacio para accionar sus duelos y sus ceremonias, para asignar nuevos significados a sus recuerdos y a esos cuerpos ausentes.

[\(Imagen 5\)](#)

[\(Imagen 6\)](#)

## **Conclusiones**

La extensión y complejidad de la guerra ha provocado un desastre humanitario incalculable, que ha convertido al país en un espacio en permanente duelo, en una fosa común gigante, por la cantidad de muertes y desapariciones que se suceden día a día. Por su parte, las imágenes incesantes de la guerra nos han acompañado, desde que nacimos, por lo que nos hemos habituado a ellas, pero sin entender el porqué de lo que ocurre, sin comprender cuál es la estructura sobre la que se sostienen esas acciones violentas y los intereses de quienes la perpetúan. Por eso, el arte, en su conexión directa con la vida, ha intentado representar los hechos y los dolores de la guerra, con el fin de crear espacios para el duelo colectivo y para denunciar lo inhumano de esta guerra.

A falta de espacios para el duelo y la sepultura, el arte llega con su potencia, para intentar propiciar encuentros y sensación de comunidad para condolerse. A través de la estética de cementerio, como la llama Elkin Rubiano, se construyen estos espacios, como en el caso de la exposición *Relicarios*, de Erika Diettes, una muestra pensada para establecer esa relación ritual desde diferentes dimensiones:

Primero, por la forma en la que se recopilaron los objetos, que permitió a las familias encontrarse, recordar las historias de sus seres queridxs y entregar un objeto de la esfera íntima que se transformó de mercancía y registro civil a obra de arte público, a objeto con relación ritual, a archivo sensible de memoria.

Segundo, la museografía de la obra fue pensada como la llegada a un campo santo, de mucho respeto, por lo que su atmósfera, sumada a la dialéctica del objeto, permitió tocar a los cuerpos que visitaron la muestra, afectarlos, conmoverlos y cuestionarlos.

Tercero, el recorrido previo a la exposición con las familias que aportaron sus historias y sus objetos a *Relicarios* permitió entender que los dolores son compartidos y que es posible construir una comunidad que se sostiene para hacer los duelos de sus desaparecidxs o asesinadxs.

Cuarto, las imágenes entregadas a lxs dolientes por parte de la artista regresaron al ámbito íntimo de los hogares, pero ahora como imágenes-objeto, que fueron dispuestos en las casas acompañados de otros objetos que se usan para los ritos sagrados, tales como velas, flores e imágenes religiosas; es

así como fueron convertidos en lugares para sanar, para hacer los duelos, para recordar la vida de los seres ausentes y para hacer los rituales de sus propios dolores.

### **Listado imágenes**

Imagen 1. Karina con su padre Misael huyendo de la vereda La Tupiada, del municipio de San Carlos (Antioquia, Colombia), después de la masacre de 17 personas perpetrada por las FARC. Jesús Abad Colorado, 2003.

Video 1. Contravía TV (20 de febrero de 2011). CONTRAVÍA CAP 244. El Salado: 11 años de indiferencia. [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=pRytlGifUNA&t=143s&ab\\_channel=CONTRAVIATV](https://www.youtube.com/watch?v=pRytlGifUNA&t=143s&ab_channel=CONTRAVIATV)

Imagen 2. Exposición Relicarios en el Museo de Antioquia. Imagen tomada de Museo de Antioquia, 2016.

Imagen 3. Detalle disposición de los cuerpos para observar la exposición. Imagen tomada de Museo de Antioquia, 2016.

Imagen 4. Detalle relicario. Foto: Erika Diettes. 2016.

Imágenes 5 y 6. Detalle de las imágenes de los relicarios en las casas de los dolientes. Foto: Instagram Erika Diettes. 2016.

## Referencias bibliográficas

- Antivilo, Julia. *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2013.
- Butler, Judith. La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag. En: Judith Butler, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. México D.F.: Paidós, 2010, pp. 95-144 .
- Corvalán, Kekena. *Erika Diettes: Relicarios, en el Museo de Antioquia*, diciembre de 2016.
- Cosoy, Natalio. "Estas son mis reliquias": entregar para el arte los objetos de un familiar muerto, en BBC Mundo, 9 de abril de 2016. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2016/04/160408\\_fotos\\_erika\\_diettes\\_relicarios\\_memento\\_mori\\_nc#:~:text=BB%20Extra-,%22Estas%20son%20mis%20reliquias%22%3A%20entregar%20para%20el%20arte%20los,objetos%20de%20un%20familiar%20muerto&text=La%20obra%20de%20la%20artista,y%20los%20rituales%20de%20duelo.](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/04/160408_fotos_erika_diettes_relicarios_memento_mori_nc#:~:text=BB%20Extra-,%22Estas%20son%20mis%20reliquias%22%3A%20entregar%20para%20el%20arte%20los,objetos%20de%20un%20familiar%20muerto&text=La%20obra%20de%20la%20artista,y%20los%20rituales%20de%20duelo.)
- Didi-Huberman, Georges. Abrir los campos, cerrar los ojos: imagen, historia, legibilidad. En: George Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblios, 2015, pp. 15-56.
- Diéguez, Ileana. La práctica artística en contextos de dramas sociales. *Latin American Theatre Review*, 2011, 1(45), pp. 75-93.
- Diéguez, Ileana. Erika Diettes. Supervivencias: imágenes en duelo. *Artnexus*, 2013. Disponible en: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d640a2490cc21cf7c0a3816/88/erika-diettes>
- Estrada, Jairo. *Acumulación capitalista, dominación de clase y subversión. Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado*. Bogotá: Espacio crítico, 2015.
- Masotta, Carlos. El gesto y el archivo: la fotografía y la anamnesis argentina. *Revista Photo & Documento* (1). Universidad de Brasilia– CNDCT, 2016.
- Masotta, C. (2012). La matanza. Memoria y poética de la transmisión. En: *Revista Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, Tomo I número 3.

Observatorio de Memoria y Conflicto. Infografías. Colombia: *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 2021. Disponible en: [http://](http://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/)

[micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/](http://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/)

Poole, Deborah. Introducción. En: Poole D. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Casa de estudios del socialismo, 2000 pp. 11- 35.

Registro Único de Víctimas. *Víctimas conflicto armado*, 2021. Disponible en: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

Rodríguez, Carlos. Despojo para la acumulación. Un análisis de los procesos de acumulación y sus modelos de despojo. *Bajo el Volcán*, 2017, 17 (26), pp. 41-63.

Rubiano, Elkin. Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada (Antioquia, Colombia). *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 2017, 9(18), pp. 313-343.

Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: DeBolsillo, 2010.

Turner, Victor. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988.

Wunenburger, Jean-Jacques. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

# RESEÑA



## ***Seductoras, traidoras, rebeldes e insumisas, ¿las mujeres fatales nacen o se hacen?***

---

marianamtzbonilla@gmail.com

**por Mariana Martínez Bonilla**

Candidata a Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, Maestra en Estudios de Arte (UIA) y Especialista en Historia del Arte (UNAM), (México)

Alfonso ORTEGA. *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. México: Río Subterráneo, 2021, 591 páginas.

¿Cuáles son las características distintivas de una femme fatale? ¿Cómo se diferencia ésta de cualquier otra presencia femenina en la narración? ¿Qué tipo de imágenes e imaginarios ha sido capaz de crear el arte cinematográfico en torno a la figura de la mujer fatal? ¿A través de qué tipo de símbolos, metáforas y presentaciones las mujeres encarnan la fatalidad que las condena?, son algunas de las preguntas que Alfonso Ortega Mantecón busca responder a lo largo de *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021), una revisión crítica de los códigos visuales e iconográficos que, a lo largo de la historia del séptimo arte, han servido para poner en acción la representación de los más absurdos y misóginos temores masculinos, desatados por la presencia de un grupo de mujeres capaces “de subvertir y alterar los esquemas de los roles de género” (Ortega 2021, 28) y, por lo tanto, de desafiar el orden patriarcal que origina sus tramas.

Metodológicamente, el trabajo de Ortega Mantecón propone una novedosa manera de acercarnos a la representación de las fatales en el arte cinematográfico: del texto al intertexto, parece ser la premisa del autor. Y, más aún, de la misma manera, este libro refresca la discusión elaborada previamente por las teorías de corte feminista y *queer*, sobre todo aquellas variantes de la semiótica y la fenomenología, añadiendo ejemplos y expandiendo así el alcance del pensamiento crítico en torno a la figura de la mujer fatal en el cine. De tal manera, el autor va del análisis y clasificación de los rasgos formales y narrativos distintivos de cada uno de los más de 200 filmes que analiza, hacia la revisión de aquellos anudamientos de la forma y el

sentido que constituyen el entramado de significación más amplio, dentro del universo cinematográfico, que el cine de las mujeres fatales implica. La constelación que el autor construye no sólo es extensa en términos temporales y espaciales, sino también genéricos y comprende cintas catalogadas como parte del cine negro, melodramas, Western, ciencia ficción e, incluso, dedica uno de sus apartados al cine de James Bond, así como a algunos filmes producidos durante la última década.

Heredero de los planteamientos del análisis estructural del texto fílmico, *Seducción y traición*. (2021), se divide en diez capítulos. En cada uno de ellos, el autor elabora diversos argumentos en torno a la historia del arquetipo de la *femme fatale* que van desde el surgimiento del término, hasta sus manifestaciones en el cine más reciente. De la misma manera, y respaldado en las teorías feministas (Mulvey, Doane, Bornay) y narratológicas (Gaudreault y Jost,), Ortega Mantecón entabla a lo largo de *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021), un complejo diálogo crítico con cada una de las películas que analiza. Todo ello sin olvidar la revisión puntual, a lo largo de su segundo capítulo (“La *femme fatale* en la cultura y el arte decimonónico”), de aquellas figuras-arquetipo de la mujer fatal: Circe, Venus, Pandora, Dalila, Eva, Salomé, Lucrecia Borgia, Cleopatra, las sufragistas y las protagonistas literarias como Salomé de Wilde, Lulú de Wedekind y Nana de Zola.

Para su tercer capítulo y con una lógica de desarrollo lineal, Alfonso Ortega revisa los inicios del cine mismo: los filmes mudos. Como bien destaca el autor, serían las mujeres fatales del cine mudo, continuadoras y reformadoras de la iconografía y las visualidades decimonónicas. En este apartado, se consideran los tres principales esquemas de la representación de la fatal en el cine silente que se corresponden con las manifestaciones de la mujer fatal en el cine norteamericano (*vamps*), el cine italiano (divas) y el cine de la República de Weimar. Posteriormente, en los capítulos IV y V, se revisan las maneras a través de las cuales las fatales mudas dieron paso a una estructura representacional mucho más compleja, la cual no sólo se vio reflejada en el nivel de lo visual, sino también en formas narrativas de otro orden como los diálogos. Para dar cuenta de ello, el autor reparó en aquellos

filmes que se produjeron previo a la implementación del Código, pero también en su evolución directa, el cine negro.

Más adelante, se propone la revisión de géneros y filmes que van más allá de las figuras femeninas que nacen siendo fatales como las mujeres-araña o las divas del cabaret de Weimar. En el caso del cine mexicano (capítulo VI), las chicas Bond (capítulo VII) el *neo-noir* o el *thriller* erótico (capítulo VIII), las figuraciones de la fatalidad femenina son analizadas en función de sus motivaciones, de sus características psicoemocionales y de los contextos socioculturales que han forzado la mutación del arquetipo. Así pues, Ortega Mantecón da cuenta, capítulo tras capítulo, de la manera en la cual las fatales han evolucionado desde las primeras representaciones en las cuales se planteaba la posesión de agencia y maldad, hasta el cine de las últimas décadas (capítulos IX y X), en el cual las *femmes fatales* han encarnado formas de performatividad sexoafectivas consideradas como fuera de la norma heteropatriarcal, buscando venganza y justicia frente a la violencia del mundo que les rodea.

En términos de la utilidad didáctica de *Seducción y traición* (2021), cabe destacar el uso de infografías que resumen las principales características de las fatales de cada época y género revisados por el autor, así como la propuesta metodológica que nos presenta, pues fácilmente podría ser extrapolada hacia otros géneros y arquetipos presentes en el cine y en otras artes. Se trata de una renovación de los planteamientos de la semiótica cinematográfica, así como de la recuperación de la intención neoformalista para elaborar una revisión puntual y profunda tanto de la fatal en la imagen en movimiento, como del contexto histórico correspondiente a cada una de las transformaciones de dicho arquetipo.

Finalmente, como bien reconoce Sandra Anchondo (2021), prologuista de *Seducción y traición* (2021), el trabajo de Alfonso Ortega Mantecón no sólo elabora una historia en el sentido estricto de las apariciones de la mujer fatal en el cine, o de aquello que la hace fatal, sino del reconocimiento de la posibilidad para un condicionamiento de otros espacios y otras narrativas en las que la mujer no sea ya una víctima de la misoginia fálica que la castiga sólo por presentarse fuera del margen de lo permitido por el patriarcado, sino que

el ejercicio de su agencia como sujeta libre se convierta en un de liberación de dicho yugo machista.

# ENTREVISTA

---

## **La incesante experimentación visual: Noemí Escandell (1942-2019)**

---

elenaluce@hotmail.com

por **María Elena Lucero**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades/ Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

Este 10 de julio de 2022 se cumplieron tres años del fallecimiento de la artista Noemí Escandell. Profesora de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, artista prolífica, docente querida y admirada, Mimí, como la llamábamos cariñosamente, nos dejó un amplio legado. Luego de un período dedicado a las estructuras primarias (con las cuales participó en “Rosario 67” y en “Estructuras Primarias II” en Buenos Aires), formó parte del “Ciclo de Arte Experimental” y de la acción grupal *Tucumán Arde*.<sup>94</sup> En 2018 recibió el Premio Nacional a la Trayectoria Artística, otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires. Al año siguiente, la emblemática lámina *Y otra mano se tienda...* (de la serie *Handing Works*, 1968) integró la muestra colectiva “Revolucionistas, rebeliones y feminismos” en Rosario.<sup>95</sup> Actualmente, sus obras forman parte de la colección Castagnino+macro de nuestra ciudad y de la Galería Herlitzka+Faria (Buenos Aires-Nueva York).

Un caluroso diciembre de 2012 pude reunirme con Mimí para conversar sobre sus piezas minimalistas, los proyectos grupales, las prácticas conceptuales y los espacios de legitimación del arte rosarino. Este material de archivo constituye un valioso documento que expresa su posición estética,

---

<sup>94</sup> La realización de *Tucumán Arde* incluyó distintas etapas: la recopilación de documentos sobre la situación sociopolítica y económica de Tucumán; la comprobación de estos acontecimientos; la coordinación de exposiciones que serían realizadas en las sedes de la CGT de los Argentinos (Confederación General de los Trabajadores) tanto en Rosario como en Buenos Aires; la culminación de la experiencia mediante la difusión de los datos obtenidos y material gráfico. Los artistas llegarían a cumplir solo hasta la tercera etapa debido a la censura de la dictadura militar y el cierre de la muestra en Buenos Aires.

<sup>95</sup> En *Y otra mano se tienda...* se observan dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto “Che” Guevara reposaba en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt de 1632.

pedagógica y política, en medio de numerosos recuerdos acerca de aquellos vertiginosos y turbulentos sesenta. A modo de homenaje publicamos esta entrevista, inédita hasta el momento.

**Entrevista a Noemí Escandell. 20 de diciembre de 2012. Rosario,  
Argentina**

MARÍA ELENA LUCERO. Mimí, ¿cómo eran los encuentros entre los y las artistas? (nos referimos al contacto con los integrantes del Taller de Juan Grela, es decir, Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo y Eduardo Favario)

NOEMÍ ESCANDELL- Todos venían a nuestro taller, quedaba muy a mano.

MEL. ¿El que estaba en la calle Tucumán?

NE. Sí, todos venían a tomar cafecito, hasta Oscar Herrero Miranda pasaba a tomar café. Porque la Escuela Provincial quedaba a la vuelta, entonces Herrero venía: “Un café, Escandell”.

MEL. En esas fotos aparece todo el grupo en el momento previo a *Tucumán Arde* ¿dónde se reunían?

NE. En mi taller. Un día llegó Jorge Romero Brest para invitarnos a la muestra de “Estructuras primarias”, y el taller era un desorden... Romero vino y pidió carpetas, yo le mostré la mía, tenía los objetivos, todos los conceptos y ensayos teóricos, los fundamentos, desarrollo y croquis, cómo lo iba a hacer. Miró todo.

MEL. ¿Romero Brest los invita para cuál muestra?

NE. No, en ese momento Romero Brest se va. Me acuerdo de que lo único que teníamos para servirle era sopa. Pidió más y ya no había. Sopa de cubito. No dijo una palabra. Pero al mes cayó para invitarnos a su muestra.

MEL. Romero estaba tanteando.

NE. Sí. Jorge Romero Brest y Hugo Parpagnoli, vinieron los dos.

MEL. “Rosario 67” y las “Estructuras Primarias II” fueron casi simultáneas.

NE. Sí, en la Semana del Arte Avanzado. Se hizo un enorme evento en Buenos Aires, nos invitaron para la Semana del Arte Avanzado en la Argentina y participamos todos.<sup>96</sup>

MEL. ¿Te acordás cuál fue la primera muestra?

NE. Sí, primero “Rosario 67”, no sé si al día siguiente o a las horas, “Estructuras Primarias II”.

MEL. Enseguida.

NE. ¡Ahí! Todo ahí. Julio Le Parc estaba en el Di Tella, estaban todos los críticos internacionales. Fue como una Bienal. También Leo Castelli, yo tengo una foto con Leo Castelli, la tengo acá, después te la muestro. Norberto también la tiene, yo se la mandé, fui al Museo de Arte Moderno (MAMBA) y traje el material. Leo Castelli se fue del país, un pionero, se compró un *loft*, o lo alquiló, y se hizo su galería en el Soho. Alrededor de él se hizo el Soho. Como mi taller ¿viste todos los *graffitis* que tiene? Yo por eso no lo pinto, que lo escriban.

MEL. ¿Qué antecedentes se pueden considerar esenciales para la emergencia de las estructuras primarias en Rosario? Algo mencionaste cuando me comentabas sobre la expansión hacia el volumen.

NE. La oposición, el oponernos. Yo detesto repetir, lo detesto profundamente. Aquí están las cajas lumínicas. Las cajas lumínicas yo las mandé al Salón Gemul. A una me la rechazaron, a la otra la aceptaron. Mandé la caja, nadie me había enseñado ese procedimiento, era mío, a tal punto que rompí un montón de vidrios, los pinté y metí en un horno, rompí vidrios hasta decir basta. A las cajas me ayudó mi viejo a hacerlas. Cuando empecé a hacer los relieves (una cosecha mía), dije, “¿Y esto que veo acá? lo tengo que rearmar más”. Además, realmente los vidrios me costaban mucho trabajo, me corté. Me dije “no, tiene que ser algo que perdure”, y tenía razón, mirá, están impecables. A partir de ahí tenía que perfeccionar esto. Fue para oponerme a la tradición de lo que enseñaban en la carrera de Bellas Artes.

MEL. ¿Qué enseñaban en Bellas Artes?

NE. Lo que se veía, lo que se enseñaba cuando yo ingresé como docente, que era figura y fondo, el problema del modelado o modulado, la naturaleza

---

<sup>96</sup> El evento se realiza con el auspicio del Instituto Torcuato Di Tella.



muerta. O sea, nos decían lo que teníamos que hacer. Nos daban qué hacer. Yo no estoy de acuerdo con la pauta. Porque la pauta instituye una evaluación previa. El que no responde a la pauta está afuera. Y eso no es crear. Yo jamás trabajé con pautas, nunca. Pero hay que manejarlo porque si no el grupo cae en incertidumbre. Es muy incómodo, yo me doy cuenta, es muy difícil, tenés que sostener al grupo con otros elementos para que mantengan la alegría. Además, se angustian. Las pautas están hechas, pero se puede eludirlas con un buen equipo de ayudantes que te entiendan, buenas personas fundamentalmente, porque la gente se desnuda con eso, y al quedar al desnudo cualquiera lo lastima.

MEL. Volviendo a la pregunta ¿En tu caso, el paso a las estructuras primarias, por qué sucede?

NE. El no a la tradición.

MEL. ¿Notaste confluencias con tus compañeros? ¿lo charlaban, fue sincrónico el cambio?

NE. No. La que empezó fui yo. En realidad, Tito hizo la suya.

MEL. Lo curioso era ver, hasta en el mismo catálogo de “Rosario 67”, la aparición de aspectos del *pop*.

NE. A la carpeta con todo esto (los bocetos de las Estructuras), yo la dejaba en el taller, en aquel tiempo era una piba, hubiera dicho “puedo hacer 10.000 obras mejores”, y es cierto, siempre compartí las cosas porque sé que hago una obra y mañana hago una mejor. Lo sé y estoy segura. Pero bueno, hay gente que no piensa así.

MEL. O sea que vos empezaste con estos bocetos.

NE. Me doy cuenta de que, a estas cosas, el no a lo tradicional, se las enseñé a mis alumnos, así es la obra de arte experimental. En el 68 tomé lo que decía el intendente de Rosario, que era de la Dictadura del Onganía. El tipo decía que “hay que respetar al presente venerando lo pasado”. Hice una obra con un busto de San Martín con flores de plástico (no sé si Belgrano, o San Martín),

*Pro-ser*,<sup>97</sup> se generó un conflicto a tal punto que yo no me animo a reconstruirla y a exponerla.

MEL. ¿A esa obra? Que fue del año...

NE. 1968.

MEL. ¿Y dónde estuvo esa obra?

NE. En el *Ciclo de Arte Experimental*. No me atrevo a exponerla porque se va a armar lío, como se armó esa vez. Después te la muestro.

MEL. A lo mejor...

NE. No, voy a mostrar las fotos.

MEL. ¿Qué recordás de “Rosario 67”, de tu obra particular, cómo fue la convocatoria, ¿cómo resultó la muestra?

NE. “Rosario 67” se armó dentro de un gran evento, histórico, que fue la Semana del Arte Avanzado en la Argentina. Yo no sabía, pero cuando fui a exponer en 1993 a Buenos Aires todo el mundo se acordaba que había participado en la Semana del Arte Avanzado, cuando vinieron los periodistas me lo decían. Para mí había sido hace tanto tiempo, fue un evento enorme. Estaban (en 1967) todos los críticos, Jean Clay, los críticos internacionales, la gente iba como en un velatorio, en masa, de una muestra a la otra. Fueron muchísimas personas a la muestra “Rosario 67” en el Museo de Arte Moderno.

MEL. De las obras que me mostraste, una de las expuestas es la de encastres.

NE. No, era ésta.

MEL. De la cual tenés el boceto, pero fotografía de la obra no ¿Está en Fundación Espigas la diapositiva?

NE. Exactamente. Porque en la Fundación Antorchas, me dijeron que está en Espigas, lo mandaron a una Universidad, San Martín o Tres de Febrero. Yo quiero rescatar la diapositiva.

MEL. “Rosario 67”, quería que me cuentes un poco más del evento.

NE- Estaba Leo Castelli, estaba Wilde con la esposa, yo me enteré hace poco que eran ellos, y Romero Brest nos cuidaba que no nos pasara nada. Éramos

---

<sup>97</sup> La instalación consta de un busto de bronce prestado por taller de Lucio Fontana, flores artificiales de plástico, las típicas láminas escolares rodeadas de guirnaldas celestes y blancas, reproducciones de próceres argentinos como Sarmiento, San Martín o los miembros de la Junta de Mayo, banderines de plástico y la frase “Viva la Patria” en tipografía mayúscula negra.

todas jovencitas, fue un momento muy lindo realmente ¿Cuál es la otra pregunta?

MEL. ¿Y la obra exhibida en “Estructuras Primarias II” en la Sociedad Hebreaica? vos decías que fue inmediata ¿La tenés acá?

NE. Sí. El que estaba fascinado con esta obra era Romero Brest, me lo dijo. Ahí, es el boceto más chico.

MEL. ¿Fue más grandilocuente esa muestra? Ustedes convivían con artistas de Buenos Aires.

NE. No sé si también artistas del exterior.

MEL. ¿No había obra de Sol LeWitt?

NE. No. LeWitt estaba en el Instituto Di Tella o en el Museo Nacional. En el Museo había una muestra espectacular de él.

MEL. Ganó el V Premio del Di Tella ¿A estos bocetos los habías preparado en madera o acero?

NE. Madera terciada. A Romero le encantó esta obra.

MEL. Tiene la particularidad de que es toda blanca.

NE. A la luz se la da el entorno.

MEL. ¿La obra de “Rosario 67” tenía color?

NE. No, tampoco. Las dos eran blancas. A ésta, yo le saqué una parte.

MEL. ¿Y este rojo del costado?

NE. Éste es el boceto. En la obra no había rojo. Son más hermosos los relieves, todo blanco, es una belleza verlo.

MEL. Sí, además este juego permite interactuar con lo que está alrededor.

NE. Ahora estoy haciendo además una línea de geométricos, para Graciela que tiene una casita en Roldán. Una obra espectacular, ya la veo yo, la blanca es la de Carolina.

MEL. ¿Cómo era la relación con los demás colegas? Porque en “Estructuras Primarias II” participaron Gabriel Messil, Oscar Bony.

NE. Nos hicimos muy amigos. Luego la relación se enfrió, nos distanciamos después en la etapa de la dictadura, cada uno fue por su lado.

MEL. Pero distancia no ideológica, sino física, territorial.

NE. Sí. Cada uno se quedó en su lugar, quieto por miedo. Pero éramos grandes amigos. Había un chico también, Arroyuelo, divino, Gabriel Messil, Antonio Trotta, y otros.

MEL. Con Gabriel Messil ustedes compartieron espacio en la galería Vignes ¿no?

NE. No me acuerdo.

MEL. ¿Algo más que te acuerdes de “Estructuras Primarias II”?

NE. Fue vertiginoso...

MEL. Jorge Glusberg ¿no te consultó sobre tu obra?

NE. Glusberg jamás me hizo una entrevista. Nunca. En cambio, Fernando Farina nunca habló de una obra mía sin haber conversado conmigo. Hay que hablar con el artista.

MEL. Sí, a veces es difícil.

NE. Glusberg interpretaba y se creía que lo sabía todo.

MEL. Bueno, en principio Glusberg se equivocó de año cuando se refiere a la muestra neoyorquina en el catálogo.<sup>98</sup> Paso a otra cosa. En algunos escritos “OPNI” se presenta como una especie de evento-bisagra de perfil conceptual con criterios artísticos que desembocan en *Tucumán Arde* ¿Qué pensás? ¿Vos viviste “OPNI” como un trampolín hacia otra cosa?

NE. No.

MEL. ¿Fue una vuelta de tuerca más de las estructuras primarias?

NE. Para mí fue una vuelta de tuerca más de las estructuras. Tenía que pasar a un tamaño a otro. Ya de chiquita trabajé en tamaños grandes, enormes, siempre. Mi papá me había puesto en mi casa (en la pieza donde yo jugaba) un pizarrón con tizas y yo dibujaba todo el día. Cuando el pizarrón me quedaba chico, seguía en paredes, ventanas, puertas, la pieza era mía, piso, entonces nunca tuve problemas con el espacio. Es más, me siento incómoda cuando es chiquito el lugar. Cuando nos propusieron “OPNI”, me dije “bueno muy bien”, me metí en la geometría a partir de otras magnitudes, para refundar el espacio. Eran objetos pequeños, estoy buscando fotos.

---

<sup>98</sup> “Estructuras Primarias II” fue organizada por Jorge Glusberg, quien la presentó como un homenaje a “Primary Structures Primary Structures: Younger American and British Sculptors” de 1966 en el Jewish Museum. En el catálogo de la Sociedad Hebraica de Buenos Aires figura 1965 en vez de 1966 como el año en el cual se inaugura la exposición minimalista en Nueva York.

MEL. ¿Cómo fue la convocatoria?

NE. De Quartier, el dueño de la Galería.

MEL. ¿Éste es Eduardo (Favario)?

NE. Sí. Siempre al lado mío Eduardo. Este es un San Martín, o no...

MEL. ¿Esta es la obra que presentaste en el Ciclo?

NE. Ves, estaba la bandera, me burlaba. No se sabe si es San Martín o Belgrano. A esto lo hacía Lucio Fontana, en la funeraria, era del taller de Lucio Fontana, ellos me la prestaron. El prócer se llama *Pro-ser*.

MEL. ¿Qué es lo que te criticaron, la relación que estableciste?

NE. Ahora te muestro, era porque trabajaba los símbolos patrios. Lo que nos hemos reído.

MEL. ¿Te lo clausuraron?

NE. No, pero se genera una discusión. Venía el público a pelearse conmigo. Mi marido me sacaba fotos. Ahí estábamos discutiendo con la gente. Este otro (muestra la fotografía) está pensando, y este otro tipo está argumentando. Cuando estoy así, estoy en tensión. Estas son láminas que me prestaron en la escuela, preparé el folclore habitual de los actos, a estas las compré, todo partió de acá. Vi esto en la plaza Sarmiento, ves que había flores de plástico. La vida cotidiana es mi fuente, como dijo Marx: “la relación con mi ambiente es mi conciencia”. Lo voy a escribir en mi Taller, “la relación con mi entorno es mi conciencia”, refiriéndose a las relaciones económicas, y de todo tipo, simbólicas. Este es el afiche.<sup>99</sup> A este afiche lo armó Norberto.

MEL. Norberto me contó que variaba las tintas.

NE. Sí.

MEL. ¿En qué momento vos decidiste empezar a trabajar con las estructuras? ¿Recordás por qué, cuál fue tu móvil?

NE. Mirá, diría que fue un proceso natural y conceptual. Yo venía de trabajar en la pared con volúmenes y con conceptos geométricos. A mí la geometría siempre me gustó. Siento que la geometría tiene mucho que ver con la vida cotidiana. Me gustó de chiquita la geometría, siempre, siempre. Como planteo matemático me gusta, es más, esta mesa es de un metro por un metro y mirá lo hermosa que es, para mí es una obra de arte. Es geometría, tiene un centro

---

<sup>99</sup> Afiche del Ciclo de Arte Experimental, realizado por Norberto Puzzolo.

impecable. La geometría siempre estuvo en mí. Sola, acompañada, con la filosofía. Siempre he leído muchísimo, la geometría tiene que ver con la filosofía de la vida, a mi juicio, en mi opinión. Cuando yo estaba haciendo los relieves,<sup>100</sup> pensé que debía profundizarlo, porque eso quedaba en la pared nomás. Yo tenía detrás de mí un espacio enorme y lo tenía que utilizar. A los volúmenes quietos empecé a ponerlos en el espacio y a encastrarlos. Uno dentro de otro, un volumen penetraba otro. Hay un sabor, un gusto por la geometría, porque tiene que calzar, es todo un desafío de las medidas, de las magnitudes, de los ángulos. Todo es geometría. Para continuar con el proceso, empecé a estudiar Santaló. Luis Santaló es un matemático, fantástico, me había deslumbrado. Nunca más leí nada de él, lástima, debería porque me encanta. Leí la parte donde se refiere a la geometría y eso me ayudó, me dio pie para seguir, empecé a ver los juegos de las aristas, los conceptos, el desplazamiento de planos, la unión de planos, los planos vacíos, el plano-plano, el plano quebrado. Jugaba con múltiples cosas, pero de todas maneras lo que proponía era una unidad mínima, no había rebusques pictóricos, todo muy simple. Arte mínimo. En ese momento también se llamaba “purismo”, o sea el color único, un color sin movimiento. Esta obra del Museo de Arte Moderno era toda blanca, tinte único, brillo satinado, una cosa calma, me encantaban esas obras, las amo todavía. En ese momento circuló una película, me acuerdo recién hoy, que se llamó “Blow up”.

MEL. Es la de Michelángelo Antonioni (1966).

NE. El tipo pintó todo un pueblo de blanco, así que el blanco estaba en onda. Había una cosa en el aire. Avidez en el aire. Yo no podía acceder a revistas importadas, no había TV, yo no tenía TV, radios, no contaban nada. Existía una necesidad interna, había un malestar en mí. Sentí que era lo mío. Ahora cuando lo veo digo “sí”. La cantidad de bocetos que tiré. Carpetas y carpetas de bocetos ¿Cuál era la otra pregunta?

MEL. ¿En 1967 había vínculos entre quiénes conformaban el Grupo de Rosario? Te pregunto con relación a quiénes luego participaron de “Rosario 67” y de “Estructuras Primarias II”.

---

<sup>100</sup> Se refiere a los relieves de 1966, *Vector*, *Diámetros* y *Vectores* y *Diámetros* (maderas con esmalte sintético).

NE. Históricamente, lo que pasó fue esto: Tito y yo alquilamos un Taller, con Lía (Maisonnave) y con Graciela (Carnevale). Ocurrió que ellas dos se fueron a Buenos Aires, quedamos Tito y yo en el taller. Decidimos, para estar en *training*, ir a trabajar todos los días y ver muestras. Como el taller estaba en pleno centro, en la calle Tucumán entre Sarmiento y San Martín, salíamos de ahí y teníamos todas las Galerías cerca. Ahí nos encontramos con los chicos. La Galería Carrillo quedaba cerca. Nos empezamos a ver. Cuando se hizo la muestra en la Plaza 25 de mayo nos invitan y nos preguntan “¿y donde tienen ustedes el taller?”, desde entonces nos pusimos a conversar.

MEL. Estamos hablando de Juan Pablo (Renzi), de Eduardo (Favario).

NE. Y de Guillermo (Tottis), de Aldo (Bortolotti).

MEL. ¿Norberto (Puzzolo) era el más joven?

NE. Después ingresa, pero ellos ya lo conocían. Yo lo conozco después. Norberto iba al Taller de Grela. Existían varios talleres, el de Grela, gente egresada de ahí, de la Facultad y otros. Creo que Coti Miranda Pacheco y Ana María Giménez venían del Grupo Taller. No me acuerdo ahora. En resumen, esa fue la manera de conectarnos. Nos amalgamamos mucho con la muestra en la plaza.<sup>101</sup> En la plaza tenían un cuaderno colgado para que la gente escribiera, que estaba enfrente de la Catedral. Se llenaba de gente. Todo el mundo escribía en el cuaderno. No sé si alguien lo tiene a ese cuaderno. Porque a raíz de lo que yo escribí ahí, los chicos vinieron y nos dijeron “queremos hablar con vos”. Entonces ahí nos invitaban a reunirnos, a discutir, a charlar. Fue muy buen momento.

MEL. ¿O sea que, en realidad 1966 fue el año donde se genera el Grupo de Rosario?

NE. Yo diría que sí. El 65 se preparó. Y el 66 fue el año del encuentro.

MEL. 1966 fue el año del Salón Gemul, vos hiciste el catálogo.

NE. Así es. Ahí andábamos siempre con los chicos, nos encontrábamos, estábamos en contacto.

MEL. Contáme sobre “OPNI”.

---

<sup>101</sup> Se trató de una muestra al aire libre en la Plaza 25 de mayo de Rosario, durante el mes de octubre de 1965.

NE. Yo decidí trabajar en un diedro. El diedro es la unión del techo con el ángulo de una pared. Para mí la esfera es una forma, como el círculo, son volúmenes perfectos. El círculo es una figura perfecta. La esfera es un volumen perfecto. Blanca, y suspendida. Es difícil colocar esferas en el aire, dije “yo lo voy a hacer”. La sala era muy chiquita, no quería que quedase colgando sino en tensión, todo en tensión. Generé planos proyectantes, mirá vos, y ahora estoy trabajando con planos proyectantes. El plano proyectante es un plano oblicuo a uno de los planos horizontales o verticales, y perpendicular a otro. Por ejemplo, un plano proyectante es oblicuo al plano horizontal, pero acá forma un ángulo de  $90^\circ$ . Otro plano proyectante sería oblicuo con respecto a éste, forma un ángulo de  $90^\circ$ . Es como el N° Pi, son rarísimos esos planos, los tensores estaban metidos en estos planos.

MEL. Vos hiciste tensores, colocaste las esferas pequeñas, la consigna de “OPNI” era no excederse de treinta por treinta centímetros.

NE. Eran obras chicas. No sé, ni me acuerdo sinceramente, porque eso de los centímetros vino ahora, ¿y la diapo?

MEL. Acá está, escribí “OPNI”.

NE. Qué linda esta diapo, es hermosa. Le puse un cartel en un tensor. Ves los tensores.

MEL. Te preguntaba si para vos “OPNI” fue una especie de vuelco conceptual que después conlleva a *Tucumán Arde*, o no.

NE. Para mí sí, de todos modos, lo conceptual era muy fuerte, fuerte, entonces pasar de un concepto a otro era muy fácil. Más aún, a partir de sucesos como fue la muerte del Che, o la Batalla de Argelia, o los diez puntos de la CGT. Estábamos “en contra” de, en contra de todo, en contra de lo que se pintaba, no pintábamos. Ves, yo hacía eso. Los conceptos revolucionan. En mi caso todo fue contestatario. Pese a utilizar la geometría fue contestatario ¿Qué más?

MEL. ¿Cómo lees tus obras de 1967, en las que surge esta impronta minimalista? ¿Tenías conocimiento que en Estados Unidos se estaba desarrollando este movimiento con Donald Judd, Sol LeWitt o Carl André? ¿o estas propuestas surgieron como inquietudes grupales?



NE. Nació como una inquietud mía. Quería oponerme, no repetir. Yo tenía que partir de un barco nuevo, y lo logré, quería partir de otra manera.

MEL. El minimalismo estaba circulando en el plano internacional.

NE. Yo no estaba ni enterada, realmente ni enterada.

MEL. Además, tenemos que pensar que en ese momento el contacto o la información era diferente.

NE. La computadora.

MEL. Claro ¿Ustedes qué noticias tuvieron de las “Experiencias 67” en el Instituto Di Tella?

NE. Estuvimos ahí. En la inauguración. Excelente me parecieron, muy bien.

MEL. Precedieron a las del 68, que fueron más radicalizadas, con *La familia* de Oscar Bony o *El baño* de Roberto Plate.

NE. Y los elementos de Ricardo Carreira.

MEL. Una cosa más. En esos años la crítica norteamericana Barbara Rose escribió un libro fundante para el minimalismo, se llamó *ABC ART*. Fue una de las denominaciones que adquirieron las estructuras primarias en Estados Unidos, también se habló de *Cool Art*, etc. Rose afirma que las estructuras primarias fueron un antídoto del *Pop* ¿Vos qué pensás?

NE. ¿Antídoto?

MEL. Claro, el minimalismo de las estructuras como una especie de posición radical que confronta al *Pop*.

NE. Para nada, no estoy de acuerdo. No es artista esa mujer.

MEL. Era crítica.

NE. Y formalista.

ME. Cercana a Donald Judd, Carl André y otros.

NE. Esa gente se debe haber propuesto como vanguardia, pero no quedaron como vanguardia, no modificaron nada. En todo caso, vanguardia fue el *Pop*. No fue un antídoto. En realidad, el *Pop* se nutrió de los mismos elementos que las estructuras primarias, de la vida cotidiana. Sin ser representativo, sin ser simbólico. Pero no fue un antídoto, para nada.

MEL. Posiblemente Rose enuncia esta idea por la visualidad nimia y ascética del minimalismo.

NE. Por eso, es formalista, no piensa en concepto, piensa en lo que ve.

MEL. Quizás eso marca la diferencia entre el discurso angloamericano y el latinoamericano, reflexionar desde los discursos formales o conceptuales, políticos. Nacimos y vivimos en otro contexto.

NE. Ellos aman el arte latinoamericano. Cuando vino Lucy Lippard acá y estuvo con nosotros dijo sobre estas estructuras primarias: “Sí, aquí hay ideas en el aire”. Se respiraba, era la época. Sucedieron cosas a nivel mundial que la gente de alguna manera leía en el diario, como en mi caso. Leía *La Razón*, *La Capital*, los compraba mi viejo, en ese momento eran buenos. Ahí uno se enteraba de lo que estaba pasando a nivel mundial, sobre la Batalla de Argelia, la Revolución cubana, el Mayo del 68 después. Había cosas en el aire, cambios importantes, el cine estaba cambiando una barbaridad, la literatura estaba cambiando. Habían aparecido los libros de Roland Barthes.

MEL. Eso nutrió la teoría sobre la producción visual, el Estructuralismo y la Semiología.

NE. Aunque uno no lo llevaba representacionalmente a lo que hacía, eran maneras de pensar diferentes, nuevas maneras de pensar.

MEL. Hace poco le contaba a Norberto que el texto de catálogo de Nicolás Rosa para “Pintura Actual” de la Colección Slulitell utiliza un lenguaje semiológico, semiótico, complejo.

NE. Ni él lo entendía. Un día me dijo “ni yo lo entiendo”.

MEL. Cuesta comprender la relación o el vínculo con las obras, porque parecía una cosa (textual) en sí misma, impecable.

NE. Era una obra más.

MEL. Impecable, pero difícil de conectarlo con todo el cúmulo de imágenes. Pensando en la Semiótica y en las estructuras, las ideas incidían en el aspecto visual ¿Algo más que quieras agregar?

NE. Mañana me voy a dar cuenta. Tengo que dejarlo decantar.

MEL. Bueno, dejamos aquí. Muchas gracias Mimi.



**Noemí Escandell**  
***Y otra mano se tienda...*, 1968**  
**De la serie *Handings Works***  
**Colección Castagnino+macro**  
**Crédito: cortesía de la artista**

# Lo visto y oído

---

## ***Sobre gustos hay mucho escrito, pero ¿qué nos dicen las artes visuales? Apuntes sobre el valor de las obras de arte a partir del caso del Ecce Homo de Borja***

---

julianadiaz345@gmail.com

por **Juliana Díaz**

Lic. y Prof. en Sociología / Becaria doctoral de CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

*La comunidad estética no es la que obedece las reglas de los genios (kantianos), sino que son los miembros de la comunidad como el sujeto de la potencia que manda (los que obedecen son ahora los genios transformados en artistas obedienciales).  
Dussel, 2017: 60.*

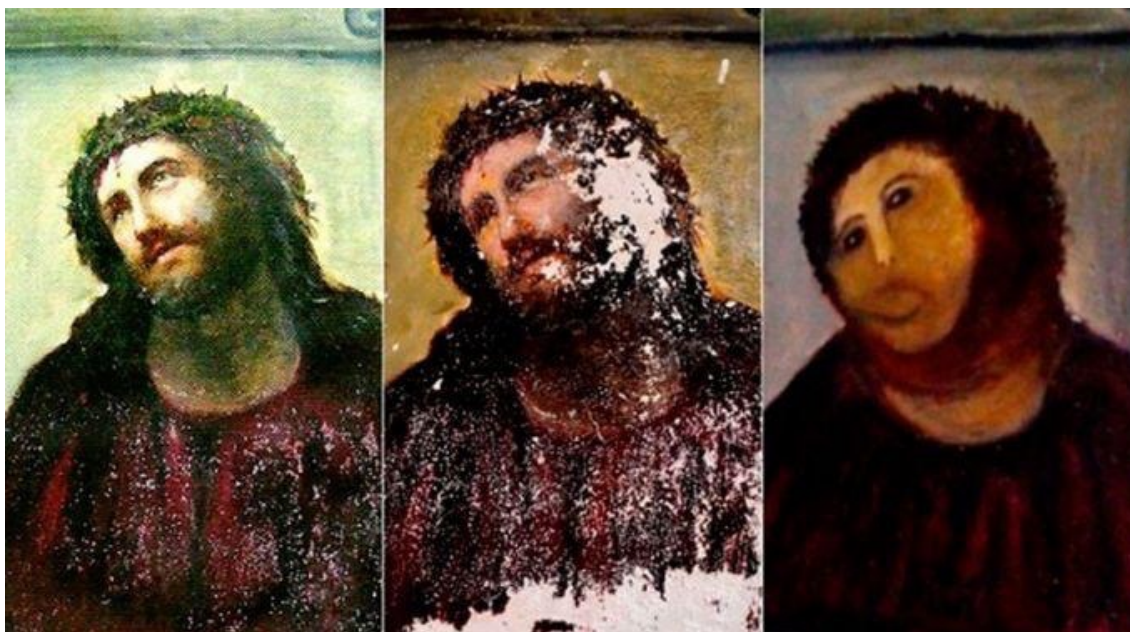
Las ciencias sociales han dedicado numerosas páginas de texto en debatir y explicar las especificidades que caracterizan a las obras de arte a diferencia de otros productos. Esto significa que las obras de arte tienen una particularidad que las distingue de otras obras no artísticas realizadas a partir del trabajo humano. En la teoría del valor de Marx (2016) encontramos que el valor de cambio de los productos del trabajo humano capitalista se comprende desde la relación de explotación económica de una clase frente a otra. Sin embargo, en las artes hay otros capitales puestos en juego. No se trata, necesariamente, de una cualidad mágica al estilo de un aura amenazada en la época de la *reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1989). Sino más bien de un entramado social que pretende y busca en ellas (ahora sí, en línea con la teoría de Benjamin) una experiencia auténtica y particular.

Para comprender lo anterior, es importante retomar la perspectiva de Bourdieu (2010) acerca del valor de las obras de arte. Según el autor, el valor de cada una de ellas es atribuido socialmente en función de una creencia colectiva. Es decir, como si fuera un fenómeno religioso, la obra de arte cobra un valor en tanto los agentes del campo reconocen al objeto como algo valioso. Son los/as agentes, entonces, quienes construyen el valor de la obra y no el objeto en sí. En esta línea, recuperamos los aportes de Isabelle Graw

(2017) quien, desde una perspectiva marxista indaga la cuestión del valor en las obras de arte, particularmente ¿por qué hay obras de arte que son más valiosas que otras? Para ello, toma como punto de partida la consideración de las obras de arte como mercancías en tanto participan de procesos de intercambios económicos o simbólicos en el entramado social (aunque también pueden resultar críticas a esos procesos de intercambio). Como toda mercancía, entonces, el valor de las obras de arte es atribuido socialmente, es decir, supone una relación con otros/as. Ahora bien, el deseo colectivo que comparten distintos agentes del campo artístico, produce un valor especial que brinda especificidad a muchas producciones artísticas a diferencia de otras producciones: la vitalidad que cobra la obra artística lleva consigo parte del sujeto creador. En otras palabras, muchas veces sucede que el/la artista a través de su trabajo humano, deposita parte de sí en la producción artística sin alienarse ni extrañarse de él, sino todo lo contrario, viéndose en esa obra de arte a partir de un proceso de autorrealización personal.

Es así como los/as artistas son dueños/as monopólicos/as de sus creaciones, orientadas a la búsqueda por la singularidad. Esto último significa que, una vez producida la obra de arte, nada le es equivalente en el mercado artístico. La vitalidad y singularidad de la obra de arte, son las características fundamentales para comprender los valores que socialmente se les atribuyen al interior del campo artístico. Este es el caso de una obra de arte que está cerca de cumplir cien años de su creación y que, este mes, cumplió 10 años de su famosa restauración: se trata del *Ecce Homo* de Borja, Provincia de Zaragoza, España. Es una pintura muralista realizada en el Santuario de Misericordia por el español Elías García Martínez en 1930. Una obra realista de Cristo, con escaso valor simbólico y comercial, ya que presentaba poca originalidad por su parentesco con otra obra titulada con mismo nombre del artista italiano Guido Reni ([Imagen 1](#)).

Con el correr de los años, la obra original del *Ecce Homo* de Borja se fue deteriorando, hasta que un día, Cecilia Giménez Zueco, una vecina que recurría frecuentemente al santuario, se ofreció a restaurarla. A continuación, presentamos una comparación de la obra original hasta su última intervención:



Fuente: Totenart (2018). *De la fallida restauración del Ecce Homo a la ópera*<sup>102</sup>.

Como podemos observar en la imagen, la obra de arte se vio altamente modificada respecto al original. Esta restauración se viralizó por muchos medios de comunicación y redes sociales debido a la transformación que realizó Cecilia con su intervención. Acusada por unos como destructora y por otros como vanguardista, el debate fue tomando cada vez mayor protagonismo. De hecho, la viralización de la restauración fue transmutando a otros modos de compartir el evento además de las notas mediáticas, como por ejemplo a través de memes ([Imagen 2](#)) y [videos de humor](#).

Tal fue la magnitud de la difusión que autores como Sanchez Fernández (2018) han analizado el proceso de patrimonialización a partir de la viralización y la respuesta pública de sus espectadores/as actuales y/o potenciales. En este sentido, mientras la obra cobra popularidad a partir de fuertes críticas negativas y positivas, se inaugura la novedad y autenticidad de la obra y con ello, el deseo fetichista por encontrarse con la obra presencialmente. Esto hizo que el turismo de Borja creciera, al punto de hacer de la ciudad y el espacio donde se encuentra la obra un punto turístico de excelencia y trajo consigo una gran recaudación económica. En palabras del autor:

---

<sup>102</sup> Disponible en <https://totenart.com/noticias/la-fallida-restauracion-del-ecce-homo-la-opera/>

Entendemos que los sentimientos y emociones derivan en un proceso de patrimonialización posmoderno, donde el EHB<sup>103</sup> surge como renovación de icono anti establishment cultural. Esta eficacia queda engrasada con un proceso de viralización, en el que el hecho de compartir este contenido configura una conciencia de pertenencia al grupo/comunidad, retroalimentando la valorización del EHB como un elemento identitario de dicha comunidad. (...) Otro de los hechos digno de mención es la elevación a categoría de obra de arte. Se produce un paralelismo con los procesos creativos artísticos actuales, no con intencionalidad, sino como argumento a posteriori derivado del cumplimiento eficaz de la función contemporánea del arte: una gran aptitud hacia la espectacularización y capacidad de compraventa (Sanchez Fernández, 2018: 113).

De esta manera, se comprende que son los sujetos quienes atribuyen y reconocen el valor de la obra de arte, en este caso, traducida en un éxito económico. Es decir, una restauración que en primera instancia fue catalogada como fracaso, resultó ser un éxito artístico y comercial, en tanto la modificación constituyó la vitalidad y autenticidad del objeto. Esto se relaciona con la idea de que las actividades artísticas tienen como condición asumir riesgos en pos de buscar la innovación por la originalidad. De esta manera, se excluye la búsqueda de ganancias, se condenan los honores y dignidades temporales y se reivindica el talento con ausencia de toda formación y consagración escolar como título de gloria (Bourdieu, 1990). Es así como se explica que una vecina que no era reconocida por sus cualidades artísticas se populariza y reconoce como artista tras la restauración de la obra del *Ecce Homo*. Públicamente, ella sostiene que “hizo lo que pudo” y que su intención siempre fue restaurar el original, aunque hay quienes ponen en duda sus declaraciones y consideran que la modificación se asemeja a una intervención vanguardista.

Cualquiera sea la intención de la restauradora, lo que sucedió permitió poner en cuestión los determinismos que otorgan absoluta legitimidad a las academias artísticas, los espacios tradicionales de exposición (como museos y galerías) y, particularmente, al canon artístico. Tal como sostiene Dussel (2017), los/as grandes artistas son aquellos/as capaces de escuchar las

---

<sup>103</sup> Abreviatura propuesta por el autor para referirse al *Ecce Homo* de Borja.



necesidades y demandas de sus espectadores/as. En este sentido, la potencialidad de la imagen es posible gracias a la viralización de la obra (desde notas de medios de comunicación hasta nuevas intervenciones a través de memes y videos de humor) y el reconocimiento social del valor atribuido al objeto y no del objeto en sí mismo.

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción, prólogo y notas de Jesus Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", en *Criterios*. La Habana, n°25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

Dussel, Enrique. "Siete hipótesis para una Estética de la Liberación. En *Cuadernos Filosóficos*. Segunda Época, XIV, 2017. Disponible en <https://cuadernosfilosoficos.unr.edu.ar/index.php/cf/article/view/30>

Graw, Isabelle. "El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad", en *ARQ (Santiago)*, (97), 2017, pp. 130-145. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000300130>

Marx, Karl. *El capital*. España: AKAL, 2016.

Sanchez Fernández, Antonio J. "Medios de comunicación, viralización y restauración del patrimonio cultural: el efecto Ecce Homo", en *LIÑO 24. Revista Anual de Historia del Arte*, 2018, pp. 105-116. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6516451>

## **POLÍTICA EDITORIAL E INSTRUCCIONES PARA AUTORES**

### **Temática y alcance**

*Artefacto Visual* tiene por objetivo la divulgación de las investigaciones que, desde una perspectiva interdisciplinar, se enfoquen en el campo de los estudios visuales latinoamericanos en cualquier época. Asimismo, la revista se propone generar un espacio de discusión y debate en el que pueda participar tanto la comunidad investigadora como el público en general. Planteamos *Artefacto Visual* como un espacio abierto y plural que permita a investigadores de diferentes procedencias y disciplinas y a todas aquellas personas interesadas en la cultura visual latinoamericana establecer un fructífero intercambio de las últimas ideas, avances y debates en el ámbito de los estudios visuales latinoamericanos.

Cualquier persona con interés por el mundo de la investigación y la enseñanza de los estudios visuales latinoamericanos, puede enviar originales que no hayan sido enviados a otras revistas, bien sean artículos de investigación, reflexión o revisión, o cualesquiera otros materiales que puedan encajar en sus secciones. El Comité Editorial realizará una primera revisión de los artículos recibidos con el fin de valorar el cumplimiento de mínimos de calidad.

### **Proceso de evaluación por pares doble ciego**

La revista no enviará a evaluación por pares ciegos aquellos artículos que reciba y no cumplan con las normas de edición indicadas a continuación. La revista reenviará a los autores dichos textos, bien para que los ajusten a las normas, si aún hay margen de recepción, bien para que los retiren definitivamente.

La recepción de un original no presupone la aceptación para su publicación. Los originales son, en primer lugar, revisados por el Comité Editorial para comprobar si cumplen tanto los requisitos de las normas de edición, como unos mínimos de contenido científico y de adecuación a las líneas y objetivos editoriales de la revista. En segundo lugar, los artículos serán sometidos al dictamen de dos o más especialistas externos, recurriendo al sistema de pares y “doble ciego”, en el que se mantiene el anonimato tanto del autor o autores como de los evaluadores. Los dictámenes podrán recomendar al autor la introducción de determinadas modificaciones. En el caso de que los dos informes recibidos sobre un original sean contradictorios, se acudirá a un tercer revisor externo. Los autores cuyos artículos hayan obtenido un dictamen favorable pero con sugerencia de correcciones lo volverán a enviar a la revista, una vez incorporadas las mejoras, en el plazo de veinte días. En el caso de modificaciones de calado, el artículo será nuevamente evaluado por dos evaluadores externos y un miembro del Comité Científico, antes de su eventual publicación. Si se hiciera necesaria la no aceptación de algún trabajo, la decisión será comunicada a su autor justificando los motivos en que ésta se basa. La revista se compromete a comunicar a los autores la decisión positiva o negativa sobre la publicación de sus originales en el plazo de tres meses desde que se hayan recibido.

### **La labor de los evaluadores**

Los evaluadores tendrán en cuenta los siguientes aspectos en sus informes: 1) Contenido e importancia del texto, su estructura interna y planteamiento así como su redacción clara y adecuada; 2) La delimitación de los objetivos, las hipótesis, la metodología aplicada, las fuentes y la bibliografía; 3) La originalidad de los contenidos y su contribución al conocimiento.

### **Política de acceso abierto**

Artefacto Visual provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación al público fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

El contenido de la revista está disponible en Acceso Abierto inmediatamente tras la publicación de cada número.

La revista no cobra tasas por el envío de trabajos ni cuotas por la publicación de sus artículos.

### **Frecuencia de publicación**

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos publica semestralmente. Es decir, con la regularidad de dos números al año.

### **Exención de responsabilidad**

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. *Artefacto Visual* no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

### **Declaración ética y de buenas prácticas**

El equipo editorial de Artefacto Visual declara que el objetivo de la revista es el avance y la difusión del conocimiento sobre los estudios visuales latinoamericanos. Los autores de los artículos publicados asumen la responsabilidad de los contenidos de sus escritos, basados siempre en las diversas fuentes y materiales, en la originalidad, el rigor, el respeto a las evidencias históricas y a las opiniones vertidas por los especialistas. La honestidad en el tratamiento de dichas fuentes, tanto primarias como secundarias, y materiales forma parte de la ética científica.

El plagio constituye la apropiación de trabajos de otros autores presentados como propios, y se entiende como un comportamiento no científico ni ético ni adecuado, además de una seria violación de la ética de los investigadores. Cualquier texto en el que se detecte este comportamiento fraudulento será inmediatamente rechazado.

Los resultados de la investigación deben ser originales y estar expresados de forma clara y coherente para permitir el análisis y la revisión. Es obligación de cada autor realizar las sugerencias y correcciones de errores que sugieran los informes de los evaluadores. Los evaluadores, a su vez, se encargarán de hacer propuestas de mejora en los artículos asignados, de modo objetivo, justo y con el enfoque de su conocimiento como especialistas. La información que les llegue con la lectura de los artículos no debe ser divulgada ni utilizada, siendo este un compromiso fundamental cuando aceptan el encargo

de revisión. Si los evaluadores detectaran algún conflicto de intereses, deben advertirlo al Comité Editorial de la revista para que éste reasigne otros especialistas.

Esperamos de los autores y colaboradores una comprensión y respeto de las expectativas éticas expresadas en esta declaración, entendiendo que son esenciales en la comunidad científica.

### **Directrices para los autores/as**

Artefacto Visual publica artículos originales sobre aspectos de los estudios visuales latinoamericanos, que no se encuentren en proceso de evaluación en otras revistas. Los temas serán abordados desde una perspectiva de investigación, reflexión o revisión que aporte una visión o construcción teórica propia. Pueden ser redactados tanto en español como en inglés, portugués y francés. Los autores deberán enviar sus textos por email a: **revista.artefacto.visual@gmail.com**, ajustados a las normas de edición que se muestran a continuación.

### **Normas de edición:**

La revista Artefacto Visual se edita únicamente en formato electrónico y, por tanto, se lee mayoritariamente desde dispositivos que ofrecen conexión a internet (computadoras, tabletas, iPad, etc.). Por este motivo, y con el objetivo de sacarle el mayor partido posible a este tipo de edición, animamos a los autores a que incluyan en sus textos enlaces a material de todo tipo disponible online (imágenes, audiovisuales, otros textos, etc.), que permitan al lector ampliar su horizonte con respecto al objeto de estudio propuesto. Esta interactividad será altamente beneficiosa para el lector al tiempo que está más acorde con las posibilidades de investigación y archivo que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

#### **a. Normas para los artículos científicos:**

- Los textos tendrán una extensión de entre 15 y 22 páginas, incluyendo imágenes y bibliografía. Se enviarán únicamente en formato Word.
- Todos los textos deben estar escritos en Helvética o Times New Roman, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.), ejemplo:

Este estudio presenta un análisis de la obra y la figura de dos de los máximos representantes del llamado Arte Latinoamericano: la mexicana Frida Kahlo y el venezolano Armando Reverón.

Hoy en día, ya lejos de los presupuestos de la modernidad que los cobijó, Kahlo y Reverón siguen proyectando su estela e influencias en artistas del continente y del mundo. En tiempos posmodernos, neoliberales y globalizados, su influencia ha traspasado lo propiamente artístico, y la peculiaridad que caracterizó sus vidas se ha convertido en un referente que traspasa lo artístico.

- Después de cada apartado en que se divide el texto, bien con título o con numeración (siempre en negrita), se debe comenzar de nuevo sin sangrado, ejemplo:

2

Ambos artistas pasaron por Europa, entrando en contacto con los movimientos artísticos del momento. Y ambos supieron incorporar esas influencias en su

quehacer artístico; aunque no fueron seguidores disciplinados ni ortodoxos de ninguno de ellos; por el contrario, si bien Reverón y Kahlo son artistas que se pueden incluir en los parámetros de la modernidad occidental del siglo XX, lo son desde su incorporación con un lenguaje propio, cimentado y deudor de los referentes locales y continentales.

- Todos los textos deben contar, por lo menos, con resumen en español y en inglés, sin que superen estos las 6 líneas cada uno. También deben añadirse entre 3 y 5 palabras clave en ambos idiomas. Los resúmenes deben ser estructurados, es decir, deben necesariamente contemplar los siguientes apartados:

1. Objetivos: deben expresar claramente el objetivo general y la hipótesis planteada.
2. Metodología: expondrán claramente la metodología utilizada y los materiales usados para la investigación.
3. Resultados obtenidos: deben destacar fundamentalmente los resultados que sean novedosos.
4. Conclusiones: deben indicar con precisión las conclusiones primarias a las que se ha llegado y sus implicaciones en investigaciones futuras.

Los resúmenes deben estar escritos en pasado.

- Los artículos deben contar, al menos, con los apartados de introducción (metodología), cuerpo o desarrollo del trabajo, conclusiones y bibliografía.

- Los textos deben llevar el título en la lengua original del escrito en tamaño 13 puntos, en cursiva, y sólo en mayúsculas la capital (y la primera de un nombre propio). También se debe incluir la traducción del título al inglés o al español (si la lengua original del texto fuera diferente a esta última).

- En el documento de texto del artículo no debe aparecer el nombre del autor ni referencias a su identidad. En un documento de texto aparte se debe indicar el título del artículo, el nombre y apellido(s) del autor, su adscripción académica, un correo de contacto y una breve semblanza académica de no más de 4 líneas.

- Las notas deben ir a pie de página, con numeración corrida y arábica, en el mismo tipo de letra del texto y a tamaño 10 puntos, con espaciado simple. No se deben usar las notas para señalar referencias bibliográficas, sólo en el caso de que se mencione algún aspecto particular del libro citado. Son notas de ampliación de información o de aclaración de conceptos.

- Para señalar la referencia bibliográfica de las citas textuales o las paráfrasis incluidas en el texto se hará a continuación de la cita, de la siguiente manera: (Primer apellido del autor, año: página o páginas); ejemplo: (De Pedro, 2000: 35). En la medida de lo posible, debe darse el número de página o páginas, también si se parafrasea una idea o concepto específico de un autor.

- Las citas largas (a partir de 5 líneas) aparecerán en párrafo separado, con un espacio de separación por arriba y por abajo y con sangría izquierda de 1,5 puntos con respecto al texto. Estas citas tendrán el mismo tipo de letra del texto, el mismo tamaño e interlineado 1,5. No se pondrán las citas en cursiva, entre comillas o entre paréntesis, a no ser que así estén en el original citado o que el autor quiera resaltar alguna palabra o concepto (en ese caso se indicará: *Cursivas* o *paréntesis mío*). Las citas textuales cortas (de hasta 4 líneas) se pondrán en el cuerpo del texto entrecomilladas.

- En el caso de que el texto citado no tenga paginación y esté disponible en internet deberá explicitarse. Ejemplo:

(Apellido, año: en línea).

- En el caso de fuentes de archivo, la referencia será similar a los casos anteriores pero al final se debe establecer: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año). Si el documento ha sido tomado de un archivo online, se señalará: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año: en línea).

- En relación con la bibliografía final, ésta debe citarse al final del texto como sigue:

- Libros (un autor): De Pedro, Antonio. *El diseño científico*. Akal: Madrid, 2000.

- Libros (dos o tres autores): Rouquié, Alan; Hermet, Guy. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.

- Libros (cuatro autores o más): Rouquié, Alan et al. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.

- Libros (editor o compilador en lugar de autor): Rouquié, Alan (comp.). *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.

- Capítulo de libro: Rojas, Manuel. "Las relaciones gobierno-partido en Costa Rica", en: Hernández, Víctor (ed.).

Gobiernos y partidos en América Latina. FCE: México, 1993, pp. 35-66. En el caso de más de un autor del capítulo se procede como en el caso de los libros de varios autores.

- Artículo de revista: Zaid, Gabriel. "La fe en el progreso", en: *Historia y MEMORIA*, nº 7, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. En el caso de más de un autor se procede como en el caso de los libros.

- Artículos de prensa: López, Manuel. "El poder institucional en México", en: *La Nación*, 30 de julio de 2014, México DF, pp. 4-5.

- Tesis: Ávila, José. "La violencia en Colombia" (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Ciencias Políticas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989), pp. 24-29.

- Ponencias o presentaciones: Aguirre Rojas, Carlos. "La historia regional en la perspectiva de la corriente francesa de los Annales" (Conferencia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, octubre de 2014).

- Fuentes de Archivo: Suarez, Miguel. "Testamento". Archivo general de Boyacá (AGB), Tunja (Boyacá), Colombia. Sección 3ra, Fondo: Colonia, vol. 2/leg. 1/ t.1., 1578.

- Entrevistas y comunicaciones personales: Mejía, Carlos (Ministro de Educación Nacional de Colombia), entrevista por María Raquel Rato, 5 de febrero de 2005.

- En el caso de que el texto citado esté disponible en internet deberá también citarse la fuente (URL o DOI) y la fecha de consulta (también en el caso de fuentes de archivo). Ejemplo: Zaid, Gabriel. "La fe en el progreso", en: *Historia y MEMORIA*, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. Disponible en: [http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs\\_articulos/pdf\\_art\\_9971\\_7639.pdf](http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_9971_7639.pdf) (Consultado en línea: 4 de septiembre 2014). Enlaces a imágenes, material audiovisual y páginas web: interactividad

- En la medida de lo posible, se evitará la integración de imágenes en el texto a la manera tradicional. El autor podrá incluir tantas imágenes como quiera pero en forma de enlace a una página web estable y fiable (que no sea susceptible de desaparecer en cualquier momento), donde el lector podrá ver la imagen referida. Cuando esto no sea posible (por ser una imagen con poca estabilidad o de muy mala calidad en internet, o por ser una imagen de archivo no digitalizado), se enviará la imagen a los editores del volumen, y se colocará la llamada correspondiente dentro del texto a la imagen y su numeración, ejemplo: (Imagen 1). Estas imágenes serán almacenadas por los editores en un espacio web diseñado para la ocasión desde el que se enlazarán al texto. Las imágenes se deben enviar en archivos aparte, no integradas en el texto, preferiblemente en formato jpeg de alta calidad; cada archivo llevará el nombre correspondiente a la imagen, ejemplo: imagen1.jpg. Se adjuntará también un documento con todos los pies de foto a tamaño 10, ejemplo: Imagen 1. Diego Rivera. El hombre controlador del universo, 1934. Fresco del Palacio de Bellas Artes, México. Detalle donde aparece León Trotski. Imagen tomada de Löwy, 2013: 66.
- Cuando la imagen se vincule al texto a través de un enlace a una página web, se debe señalar la posición de la imagen con numeración arábiga entre paréntesis (Imagen 2); a continuación, entre corchetes y resaltada en amarillo, se debe facilitar la dirección web de la imagen (en la versión final del texto, esta dirección tendrá la forma de hipervínculo en el paréntesis que señala el número de la imagen). Es importante que esta dirección web sea lo más estable y fiable posible, para evitar que en el futuro el enlace no funcione, y que la imagen sea de la mayor calidad: es preferible, por ejemplo, enlazar con una imagen de Wikimedia Commons u otro archivo público de imágenes en línea que con una colgada en un blog desconocido o en una página web personal, pues estos últimos son susceptibles de ser cerrados en cualquier momento. Por último, el autor debe elaborar también un pie de imagen similar al del ejemplo anterior; éste se coloca en una nota al pie tras el paréntesis que vincula la imagen. Ejemplo: Todos recordamos la famosa foto del año 1926 (Imagen 3)<sup>3</sup> [[http://server2.assets.sigojoven.com/system/user\\_images/142994-KAHLO.\\_Family\\_portrait.\\_1926\\_large.jpg?1324664281](http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281)] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo garçon ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.
- Si la imagen enlazada se encuentra en un contexto mayor, sin posibilidad de obtener una dirección web que la muestre de forma individual (como ocurre en algunos archivos online) o si la imagen se encuentra dentro de una publicación digitalizada en su totalidad (como ocurre, por ejemplo, con algunos periódicos del siglo XIX), se debe especificar dónde encontrarla dentro del texto, al lado del enlace y entre paréntesis (por ejemplo, con el número de página en el que se encuentra o la referencia dentro del archivo).
- Además de imágenes, animamos a los autores a que añadan todo tipo de enlaces a material audiovisual, sonoro o textual que se encuentre en internet y que se considere necesario y/o adecuado para el lector. El autor puede, así, conformar un universo audiovisual, documental y textual que complementa, completa y ayude a la

comprensión de su texto y permita una lectura interactiva con el lector. Este tipo de enlaces, sin embargo, son opcionales y están sujetos a la decisión del autor. En estos casos, la dirección web que se quiere enlazar al texto debe incluirse entre corchetes justo detrás de las palabras que deban funcionar como hipervínculo. Todo, las palabras del texto que serán hipervínculo y la dirección web, se debe marcar en amarillo. Ejemplo: Todos recordamos la famosa foto del año 1926 [[http://server2.assets.sigojoven.com/system/user\\_images/142994-KAHLO.\\_Family\\_portrait.\\_1926\\_large.jpg?1324664281](http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281)] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo garçon ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.

### **b. Normas para las reseñas bibliográficas:**

La sección "Reseñas" de la revista Artefacto Visual recoge revisiones críticas de libros publicados durante el año en curso y el año anterior. El objetivo de la sección es la reflexión y el debate crítico y, por lo tanto, serán rechazados todos aquellos textos únicamente destinados a la promoción y presentación de libros y publicaciones.

Las reseñas tendrán una extensión comprendida entre 2 y 3 páginas e irán precedidas por una ficha bibliográfica que consigne los datos que se incluyen en este ejemplo:

Claudio HERNÁNDEZ BURGOS, Granada azul. La construcción de la "Cultura de la Victoria" en el primer franquismo, Granada: Comares, 2011, 341 páginas, por Ángel Alcalde Fernández (Instituto Universitario Europeo).

Todos los textos deben estar escritos en Helvética, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.). Seguirán, en general, las normas de edición que rigen los artículos científicos.

El contenido de las reseñas deberá abordar los siguientes puntos:

- un resumen que dé cuenta del tema abordado por el autor del libro, señalando sus principales aportaciones y el enfoque adoptado; se recomienda también la referencia a las fuentes utilizadas en la investigación.
- una contextualización de la obra analizada en un debate más amplio, estableciendo comparaciones con otras investigaciones que hayan abordado temas similares o que hayan adoptado enfoques parecidos.
- una valoración crítica de la obra que permita establecer las aportaciones del trabajo reseñado pero también sus posibles fallas o las nuevas preguntas que plantea dentro del debate en que se sitúa. No se publicará ninguna reseña que haga una presentación sin valoración crítica.

Las reseñas, una vez evaluadas y revisadas, podrán ser devueltas a sus autores para que incorporen las mejoras sugeridas.

### **La cesión de derechos**

- Al enviar su texto a la revista el autor se compromete a ceder los derechos de edición y publicación sobre el texto en favor de Artefacto visual.
- Asimismo, el autor declara que tanto las opiniones vertidas en su texto como los permisos de reproducción de las imágenes, si los requiriera, son su responsabilidad.

## **Envío de artículos**



Los artículos se publicarán en dos secciones de la revista: el “Dossier”, de acuerdo al tema monográfico propuesto en cada convocatoria, y la “Tribuna Abierta”, en la que se recibirán artículos de diversos temas durante todo el año. Además, se acepta el envío de entrevistas a personas relevantes y reseñas de libros o exposiciones.

### **Lista de comprobación de preparación de envíos**

Como parte del proceso de envío, se les requiere a los autores que indiquen que su envío cumpla con todos los siguientes elementos, y que acepten que envíos que no cumplan con estas indicaciones pueden ser devueltos al autor.

1. El artículo no ha sido enviado al mismo tiempo a otra revista para su evaluación.
2. En documento aparte se envía el nombre y apellidos, centro de trabajo o adscripción profesional, la dirección de correo electrónico y breve semblanza.
3. Se ha comprobado que no aparecen indicios de la autoría a lo largo del texto.
4. La contribución se ajusta a las normas de estilo de la revista.
5. Las imágenes se envían en archivos jpeg separados, no integradas en el texto.

Toda la documentación requerida debe enviarse por email al correo: [revista.artefacto.visual@gmail.com](mailto:revista.artefacto.visual@gmail.com)

### **Derechos**

Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia ReconocimientoSin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Pueden ser copiados, distribuidos y comunicados públicamente siempre que se cite debidamente su autor y la revista, y que no se haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/bynd/3.0/es/deed.es>. Se podrá disponer libremente de los artículos y otros materiales contenidos en la revista solamente en el caso de que se usen con propósito educativo o científico y siempre y cuando sean citados correctamente.

Pertenece a los autores la propiedad intelectual y los derechos de autor de los artículos que en la revista se contienen. Al enviar su trabajo a la redacción de Artefacto Visual, el autor cede al editor de manera no exclusiva los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, distribución y transformación con el fin de que pueda ser publicado en la revista en versión electrónica y se pueda consultar desde la web de la revista. Asimismo, los autores autorizan que su artículo sea publicado bajo la citada licencia Creative Commons Reconocimiento-Sin obras derivadas.

Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de versiones posteriores de la obra publicada en la revista, con un reconocimiento de su publicación inicial en Artefacto Visual.

Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su propio sitio web), ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

### **Declaración de privacidad**

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para fines de investigación y de contacto con los autores