

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 Peña⁴¹ que tematizaba la violencia contra las mujeres⁴², incluyendo la reproducción de un femicidio⁴³. Como parte de la campaña *Principios 2021*⁴⁴, 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 género⁴⁵. Sobre ésta última versó la segunda entrega, un tema

⁴¹ 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.

⁴² 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)

⁴³ 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)

⁴⁴ 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)

⁴⁵ 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 aceptó⁴⁶.

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 Viola⁴⁷, 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 posteriores⁴⁸.

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

⁴⁶ 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)

⁴⁷ 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)

⁴⁸ Artículo referido en nota al pie de página 6

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

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

⁴⁹ 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 revictimizantes⁵⁰? 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

⁵⁰ 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 homónimo⁵¹. 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

⁵¹ 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”⁵². 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.

⁵² 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*⁵³, 1973 o *Ixchell negro*⁵⁴, 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*⁵⁵ 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

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

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

⁵⁵ 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”⁵⁶.

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

⁵⁶ 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 país⁵⁷ 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)⁵⁸, señalando que la investigación de la revista revelaría detalles inéditos del caso. Esa misma fórmula discursiva

⁵⁷ 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)

⁵⁸Ver 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 víctimas⁵⁹.

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

⁵⁹ 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 escena⁶⁰, 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

⁶⁰ 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 mundo⁶¹, 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 2019.⁶²

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”⁶³ 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

⁶¹ 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)

⁶² 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)

⁶³ 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 polémica⁶⁴. 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 muerte⁶⁵. 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 ellas⁶⁶. Se partió entonces de un “yo” que “sostuvo los rostros” de las demás (como propone Didi-Huberman) y que advertía al

⁶⁴Redacción 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)

⁶⁵ 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)

⁶⁶ 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 1983⁶⁷. Otra iniciativa similar pero que ocupa el espacio público es la de “Baldosas por la memoria”⁶⁸, 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

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

⁶⁸ 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 visuale. 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, <https://www.aacademica.org/21redcom/147>.

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