



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 125-148


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 13 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 MAY 2025

Cuerpos silenciados, voces disidentes: tecnologías del silencio y resistencia feminista en el archivo Proyecto Ni Una Menos

Silenced Bodies, Dissenting Voices: Technologies of Silence and Feminist Resistance in the Ni Una Menos Archive

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.017>

Sophia Sablé

Université Toulouse Jean-Jaurès
Francia

sophia.sable2@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0002-1331-4693>

Resumen

El artículo examina prácticas performativas y visuales —como los minutos de silencio en las marchas y las imágenes de las víctimas— que construyen una estética del silencio, en la que el cuerpo se convierte en un medio de denuncia y memoria colectiva. Lejos de representar solo ausencia o censura, el silencio se revela como una fuerza que permite reconfigurar discursos y visibilizar la violencia estructural ejercida sobre los cuerpos feminizados. El archivo no solo documenta el trauma, sino que también habilita nuevas formas de acción política y representación feminista. En definitiva, el artículo propone que el archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017), convierte el silencio en un lenguaje poderoso que desafía el orden simbólico y recupera el cuerpo como espacio de lucha y enunciación.

Palabras clave: archivo, cuerpo, arte, silencio, feminismos

Abstract

The article examines performative and visual practices —such as moments of silence at marches and images of victims— that construct an aesthetic of silence, in which the body becomes a means of denunciation and collective memory. Far from representing only absence or censorship, silence reveals itself as a force that allows for the reconfiguration of discourses and the visibility of structural violence exerted on feminised bodies. The archive not only documents trauma, but also enables new forms of political action and feminist representation. In short, the article proposes that the “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia archive” (2017) turns silence into a powerful language that challenges the symbolic order and recovers the body as a space for struggle and enunciation.

Keywords: archive, body, art, silence, feminisms

El presente artículo propone un análisis crítico del archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017) como un dispositivo político y estético que problematiza la relación entre silencio, cuerpo y poder en el contexto argentino contemporáneo (García, 2019). En este archivo, la corporalidad de las víctimas de violencia de género y femicidio se presenta simultáneamente como ausencia, trauma y lugar de enunciación desde el silencio y la palabra.

Partiendo de la noción de “política del silencio” de Eni Orlandi (2001) y de la reflexión de Adriana Cavarero (2009) sobre el cuerpo como sujeto vulnerable y narrador, se examinarán las prácticas discursivas y visuales que componen el archivo para mostrar cómo el silencio atraviesa y resignifica las narrativas feministas. En particular, se estudiarán los modos en que el archivo articula la violencia estructural del silencio impuesto a las mujeres con las formas de disidencia y protesta que surgen desde los cuerpos colectivos en movilización.

El artículo se centrará en el análisis de eventos performativos, como los minutos de silencio en las marchas y las fotografías en blanco y negro de las víctimas, que articulan una estética del silencio alojada en el cuerpo, haciéndolo perceptible sin necesidad de la palabra, mediante un enfoque que combina el análisis visual con la lectura performativa. Este silencio en carne viva se convierte en un espacio de duelo colectivo y resistencia, que

desafía las formas tradicionales de representación del trauma y abre nuevos modos de narrar el cuerpo femenino y su historia política.

Esta propuesta busca aportar a la línea teórica y comparativa de la convocatoria, explorando cómo el archivo Proyecto Ni Una Menos (PNUM) configura un espacio donde el silencio no es ausencia, sino potencia política y estética, capaz de reconfigurar las relaciones entre cuerpo, lenguaje y poder en la Argentina del siglo XXI.

I. El silencio como imposición y como estrategia política

El 3 de junio de 2015 se convirtió en un símbolo, tanto a nivel nacional como internacional. La primera marcha de *Ni Una Menos*, que tuvo lugar en numerosas ciudades del país, se expandió como una ola imparable hacia otros países de América Latina y del mundo. Frente a los numerosos feminicidios y transfeminicidios en Argentina, y ante la indiferencia —o más precisamente, la inacción— del Estado, no surgió simplemente una necesidad, sino una urgencia: la de conformar un cuerpo colectivo dispuesto a defenderse, a alzar la voz y a marcar límites frente a la violencia estructural.

Este giro en los feminismos argentinos ha sido documentado y archivado en el archivo en papel: “El proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017). Este archivo fue concebido como un libro con el objetivo de dar durabilidad a lo que es por esencia efímero: los happenings, performances, etc. Sin embargo, la web y las redes sociales digitales fueron una herramienta central en el proyecto, en la medida en que permitieron constituir y hacer circular el archivo por todo el territorio argentino, desde la convocatoria de proyectos hasta la posproducción. A lo largo del año 2015, Proyecto NUM lanzó, de hecho, una convocatoria de contribuciones de arte visual, fotografía y texto (poesía y prosa) vinculadas con el proyecto político del #NIUNAMENOS, con el objetivo de publicarlas en un libro. Se recibieron más de 400 propuestas y 165 creadorxs de distintas disciplinas y de diferentes regiones del país participaron en el proyecto. Este archivo, que presentamos en este artículo, nació de la voluntad de resaltar la urgencia, el duelo colectivo, la alegría, la

rabia y todos los afectos que unieron a tantas mujeres y disidencias sexo-genéricas en el país¹.

El silencio atraviesa la historia argentina, especialmente la de las mujeres y las disidencias. La dictadura de Videla (1976-1983) y los años posteriores demostraron no solo el poder de la censura para acallar a lxs opositorxs, sino también la capacidad de estos grupos para resistir y persistir en un contexto de violencia estructural.

En este sentido, la lingüista Eni Orlandi señala que el silencio puede manifestarse de diversas formas: como silencio estratégico, constitutivo o impuesto (2001). Si observamos el tratamiento de los feminicidios y transfeminicidios en Argentina a lo largo del tiempo, podemos identificar claramente estos tipos de silencio.

Durante muchos años, por ejemplo, los feminicidios y transfeminicidios no eran nombrados como tales, sino que se los encubría bajo expresiones como “crimen pasional”, lo que revela un silencio impuesto y naturalizado que romantizaba e invisibilizaba las violencias de género.

Ciudad Juárez, en México, se ha convertido en el triste símbolo de los feminicidios por el número récord de mujeres asesinadas y la violencia particular de estos crímenes. Rita Segato explica al respecto que los hombres se perciben como “los dueños del lugar [que] expresan su control territorial al ‘escribir’ sobre el cuerpo de las mujeres, como en un lienzo o un cuadro, su capacidad de hacerlas desaparecer, hacerlas sufrir y matarlas” (2018, p. 71). Se apropian del cuerpo de las mujeres para marcarlas incluso en la muerte y así transmitir un mensaje de autoridad y represión dirigido a todas las demás. Los feminicidios representan una forma extrema de silenciamiento y de borramiento simbólico de las mujeres y de las disidencias sexo-genéricas. Por eso, hemos decidido presentar una selección de fotografías y obras del archivo PNUM que nos parecieron especialmente potentes, y que ponen de relieve una forma de reapropiación del silencio al mismo tiempo que lo denuncian.

¹ En el origen del proyecto de archivo estuvieron investigadorxs universitarixs, artistas, historiadorxs del arte, curadorxs, entre otrxs.

II. El cuerpo como espacio de enunciación

2.1. La representación del cuerpo en el archivo

Las marchas *Ni Una Menos* han vuelto a movilizar la figura del cuerpo-territorio, pero reapropiándosela. Durante performances colectivas, varias mujeres habían inscrito en sus cuerpos: “Nuestro territorio” o “Estamos en guerra”. La fotografía de Lucía Prieta durante un Encuentro Nacional de Mujeres, en 2017, en La Plata (fig. 1), muestra el lema “Estamos en guerra” inscrito en el pecho descubierto de una mujer, cuyo rostro está cubierto con pañuelos, dejando ver solo la parte superior de la cara.

Figura 1



Nota: Lucía Prieta, “Estamos en guerra”, fotografía, Mar del Plata, 2017
(*Proyecto Ni Una Menos*, pp.340-341)

Esta fotografía retoma los códigos del “volteo del estigma”. En las sociedades occidentales, colonizadas y modernas, la desnudez del pecho femenino se percibe como una “ofensa al pudor” y como una “invitación a la sexualidad”

que no puede ser aceptada en el espacio público. La imagen de este cuerpo y de este pecho descubierto se opone al rostro oculto y a las voces silenciadas. La elección de aparecer en el espacio público, acompañada de otros cuerpos que forman, según Butler:

Este “cuerpo relacional” reúne cuerpos interdependientes que se interconectan mediante redes tejidas desde abajo, desde la vulnerabilidad que, en todos los casos, incluye el peligro de muerte efectivizado en la ola creciente de feminicidios y en la represión policial chilena; un cuerpo colectivo relacional que supera su vulnerabilidad para resistir y expresar demandas y exponer la precarización de sus condiciones de existencia y proponer una mirada atenta a las condiciones infraestructurales que limitan la posibilidad de que el sujeto político tenga una existencia digna. (Butler, 2017, p. 69)

Además, la frase “Estamos en guerra”, inscrita sobre el pecho de esta mujer, constituye un lugar de enunciación desde el cuerpo femenino y feminizado, pero también interpela una realidad común a todas las mujeres: la guerra ya está en marcha. Esta implicación del “nosotras” invita tanto a tomar conciencia de la situación como a visibilizar el proceso de subjetivación de las mujeres. Esta interpelación busca provocar una reacción, tanto en quienes participan en la marcha como en quienes la observan.

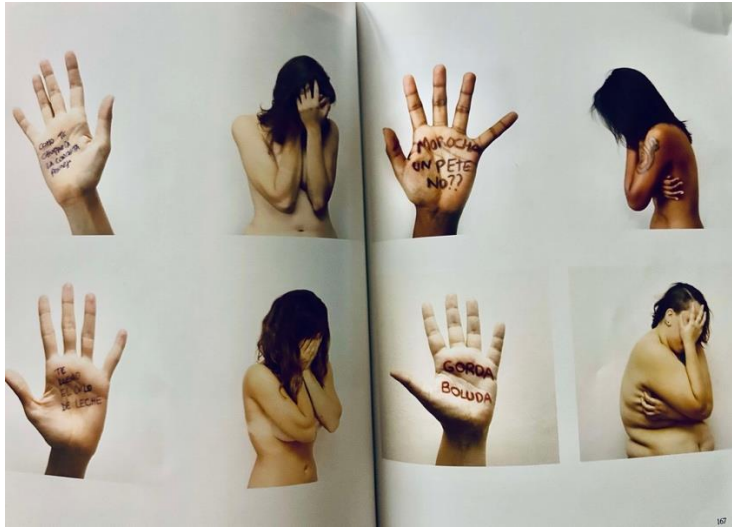
Así, a pesar del silencio impuesto por las autoridades respecto a esta guerra abierta, la movilización de mujeres y disidencias, al usar sus cuerpos como forma discursiva, no rompe el silencio, sino que lo habita, lo subvierte, y le da otra forma.

El velo sirve para ocultar el rostro; sin embargo, también podemos plantear la hipótesis de que pone en evidencia el hecho de que las mujeres no tienen derecho a hablar. De este modo, el cuerpo se convierte en un medio performativo que interrumpe el silencio, precisamente a través de la ausencia de palabras.

La denuncia del estigma se moviliza en otra serie fotográfica en díptico, “Vergüenza de género”, de Mariana Manuela Bellone (fig. 2). En ella, cuatro mujeres aparecen fotografiadas desnudas, ocultando sus rostros con las manos. A través de esta puesta en escena, se puede observar que en cada mano está escrita una injuria. Esta obra denuncia la vergüenza experimentada

por las mujeres frente a los insultos sexistas y sexuales, así como al acoso callejero.

Figura 2



Nota: Mariana Manuela Bellone, "Vergüenza de género", fotografía, 2015
(*Proyecto Ni Una Menos*, p.166-167)

Estas injurias hacen referencia directa a los cuerpos de las mujeres (*gorda*, *morocha*, etc.), lo que genera una sensación profunda de vergüenza hacia el propio cuerpo y, más específicamente, hacia el propio género, tal como lo indica el título de la serie. La desnudez de las protagonistas expresa esa sensación de estar expuestas, de quedar simbólicamente "desnudas" ante la violencia verbal. Las manos, con los insultos escritos como si fueran estigmas, representan las marcas que el cuerpo debe cargar.

La acumulación de estos estigmas puede dar lugar a una pérdida de autoestima, tal como lo sugiere la obra de Bellone mediante la posición de perfil y el rostro oculto. Estas imágenes ponen el énfasis en el amordazamiento simbólico de las mujeres, donde el insulto funciona como una práctica de silenciamiento: una forma de condicionar al silencio a través de la violencia verbal.

Estas fotografías nos invitan a mirar de frente a estas mujeres y a reflexionar sobre las consecuencias de los estigmas en sus cuerpos, en su identidad y en el

condicionamiento al miedo y la aprensión que generan estos insultos. Las injurias provocan vergüenza en quienes las reciben, pero no en el agresor, quien actúa con total impunidad, en un intento constante de intimidar y subordinar a las mujeres y, de forma más general, a las disidencias sexo-genéricas y/o a las personas racializadas.

Esta vergüenza posiciona a las víctimas como iniciadoras o responsables de las agresiones verbales que padecen, perpetuando así mecanismos de *victim blaming* y de *slut-shaming*².

Sin embargo, Bellone también muestra una forma de reapropiación del cuerpo. De hecho, la elección de la mano como soporte del discurso del agresor no es inocente. Como señala Marie-Anne Paveau, la escritura separa la palabra del agresor de la carga afectiva que esta comporta. Esta estrategia enunciativa busca transmitir un contradiscurso: el que la víctima pone en escena a través de lo que Paveau llama los *dedipix*, una especie de dedicatoria visual, una forma de auto-cita que desafía el proceso de silenciamiento impuesto por el agresor (Paveau, 2014).

2.2. El duelo colectivo y la estética del dolor compartido

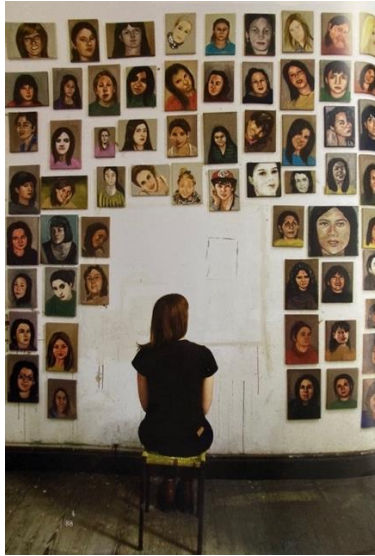
La hipervisibilización de las imágenes de violencia asociadas a los feminicidios y transfeminicidios ha contribuido, paradójicamente, a invisibilizar a las víctimas y al silencio que dejó su ausencia. Los archivos que se presentan a continuación ponen en evidencia estrategias de visibilización de la ausencia y del silencio, tanto desde el punto de vista de las familias como de los colectivos. También se analizarán los procedimientos utilizados para hacer visibles las violencias domésticas, muchas veces minimizadas o deliberadamente ocultadas.

El archivo de la instalación “Algún día saldré de aquí” (fig. 3), de Fátima Pecci Carou, pone en escena los distintos espacios y las fronteras entre aquellas que

² El *'victim blaming'* se refiere al hecho de desvalorizar la palabra de la víctima, minimizar lo que le ha sucedido o incluso atribuirle la responsabilidad de la agresión sufrida. El *'slut-shaming'*, por su parte, consiste en culpar o avergonzar a las jóvenes y mujeres por su forma de vestir, por su comportamiento considerado “provocador” o fuera de las normas sociales establecidas, especialmente en relación con la sexualidad.

ya no están y el resto de la sociedad que, como simple espectadora de los hechos, se limita a observar.

Figura 3



Nota: Fatima Pecci Carou, “Algún día saldré de aquí”, Buenos Aires, 2014-2015
(*Proyecto Ni Una Menos*, p.88)

En efecto, la artista pintó y colocó 62 retratos de víctimas de feminicidio sobre una pared. Estos rostros interpelan los límites de los espacios y nos invitan a mirar de frente e interrogar esta realidad. Al observarlos, quienes miran se ven confrontadxs con su propia existencia y con la del colectivo, notando diferencias y similitudes que los vinculan con las personas retratadas. Este retorno reflexivo sobre uno mismo y sobre el colectivo, así como la “deslocalización” simbólica de los retratos, da cuenta de la porosidad entre distintos espacios y evoca la posibilidad de abolir las fronteras que los separan mediante la creación de alianzas y redes de solidaridad.

El título de la obra sugiere, además, una promesa de porvenir: no solo testimonia la ausencia, el duelo y la violencia que marcaron a estas vidas, sino que proyecta una responsabilidad ética hacia el futuro. Siguiendo la reflexión de Derrida en *Mal de archivo*, el archivo no se limita al pasado, sino que se orienta hacia lo que está por venir, convocando una respuesta, un encuentro y

una lectura activa. En este sentido, los rostros en el montaje ya no están encerrados; son arrojados hacia quienes miramos, desplegando la potencia de una interacción ética, un acto de memoria que se abre a la transformación individual y colectiva.

El díptico titulado “Retazos: marcas de ausencias” (fig. 4) profundiza esta experiencia, sumergiéndonos en el dolor de los familiares y allegados y mostrando lo que queda de las personas desaparecidas. Nos invita a entrar en estas heterotopías transtemporales, donde las ausentes y sus familias deben navegar, cuestionando nuestra noción de espacio y generando un horizonte de responsabilidad y porvenir.

Figura 4



Nota: Agustina Ciccola, Gisela Orieta y Valentina Stutzin, “Retazos: marcas de ausencias”, fotografía, Buenos Aires, 2015 (*Proyecto Ni Una Menos*, p.311).

La primera fotografía muestra un vestido delicadamente colocado sobre una cama, acompañado de fotografías de personas cercanas a la mujer desaparecida. La segunda imagen presenta la misma cama, cuidadosamente hecha, sobre la cual se ha colocado el retrato de esa misma mujer. El objetivo es recordar el vacío, el silencio y la ausencia, y dar testimonio para que las víctimas no sean olvidadas. Estas imágenes también revelan el cuidado que ponen los familiares para llenar ese vacío.

El vacío representado en estas fotografías, y el silencio que de ellas emana, subrayan no solo la ausencia de la desaparecida, sino también la profunda soledad de las familias. La vida de las desaparecidas se ve reducida a simples fragmentos, a objetos, a recuerdos dispersos. Los espacios creados por las familias, en tanto lugares de creación y resistencia, permiten preservar los relatos y las identidades. Y, sobre todo, cuando es posible, facilitan la circulación de los testimonios.

El archivo “Ausentadas” (fig. 5), del colectivo Entresuturas³ y de Marina Btsh, es “una obra artística creada a partir de cuerpos que habla de la ausencia de estas mujeres muertas, víctimas de la violencia de género”⁴.

Figura 5



Nota: Entresuturas y María Btsh, “Ausentadas”, acción artística e instalación, Buenos Aires, 2014, (*Proyecto Ni Una Menos*, p.70).

La acción artística se desarrolló en dos tiempos: primero, los *bodies* (prendas de vestir) fueron suspendidos sobre trípodes y expuestos en las escalinatas de la Facultad de Derecho y en las del Tribunal de San Isidro; luego, fueron llevados por las calles de Buenos Aires.

³ Colectivo de artistas: Valeria Budasoff, Myriam Jawerbaum y Viviana Romay.

⁴ Declaración del colectivo sobre su página Facebook: <https://www.facebook.com/ENTRESUTURAS/>

Esta elección de lugares de exposición refuerza las estrategias de visibilización de la ausencia, al igual que el nombre elegido por el colectivo, que evoca tanto a las mujeres ausentes como a la acción de ser apartadas, borradas, silenciadas:

El nombre que elegimos darle a esta acción, Ausentadas, es para hacer referencia a las ausencias a las que nos remiten esas prendas de mujer vacías. Ausencia que no es cualquier ausencia, ya que se trata de una desaparición no querida, una desaparición forzada que deja huellas irreversibles en la sociedad por sus implicancias culturales. (Entrevista Entresuturas)⁵

Las desapariciones forzadas y los feminicidios están representados simbólicamente por los *bodies*, materializados en obras que evocan a cada mujer asesinada en los últimos años en Argentina. Cada una de estas representaciones cuenta una historia única. Algunos *bodies* están confeccionados a partir de artículos de prensa que anunciaban la desaparición o la muerte de una mujer, mientras que otros llevan las marcas de la violencia: sangre, quemaduras, desgarros.

El objetivo es visibilizar los abusos sufridos por estos cuerpos. Estas huellas, dejadas tanto por los golpes como por el vacío provocado por la ausencia, quedan fijadas en el archivo. De esta manera, llenan los vacíos creados por el silencio que rodea estas desapariciones, al tiempo que articulan un relato sobre la realidad de las violencias.

Esto no solo concierne al número creciente de mujeres afectadas, sino también a la diversidad de las violencias que padecen. Estas ausencias encarnadas en los *bodies* permiten evidenciar la invisibilización de los feminicidios y transfeminicidios.

III. El archivo como dispositivo político y estético

3.1. El archivo como contra-discurso

La construcción de una subjetividad plural desde los afectos ha permitido evidenciar varios factores comunes que vinculan la experiencia de ser mujer o persona feminizada en el espacio público y en los discursos.

⁵ Redacción Clarín. (25 de noviembre de 2014). "Ausentadas: cuerpos contra la violencia". Clarín. https://www.clarin.com/genero/violencia-genero-violencia-genero-entresuturas-arte-mujeres_0_HkgOlqFvXe.html

La vulnerabilidad, la no-reconocida existencia de las identidades disidentes y las violencias ejercidas para imponer un retorno a la norma implican, en ocasiones, la necesidad de reivindicar el estatus de víctima, como paso indispensable para el reconocimiento de las agresiones y violencias repetidas y cotidianas sufridas por mujeres y disidencias sexo-genéricas.

Sin embargo, los procesos de victimización han servido históricamente a los sistemas de opresión, negando a las minorías su capacidad de actuar. En este sentido, la forma en que los archivos feministas y sexo-disidentes complejizan la categoría de víctima, forma parte de dinámicas de emancipación.

El movimiento *Ni Una Menos*, por ejemplo, cuestiona la asignación sistemática a la vulnerabilidad, que funciona como una estrategia para reducir al silencio a las víctimas, encerrándolas en una posición sin posibilidad de escape, al tiempo que señala la tolerancia social frente a ciertas agresiones y formas de acoso.

Tras una toma de conciencia colectiva de que las violencias pueden afectar a todas —tanto en el espacio público como en el ámbito doméstico— con una complacencia o incluso una tolerancia social alarmante, Ni Una Menos insiste en la necesidad de poner fin a ese miedo que mantiene a las minorías dentro del orden patriarcal: “En el que no vivimos libremente sino a través del miedo. Y lo peor es que reproducimos ese modelo hasta el infinito” (Emele citada por Piccone, 2021, p. 143).

Como consecuencia, el colectivo *Ni Una Menos* publica un manifiesto en el que presenta las modalidades de lucha y su posicionamiento político. En él, la cuestión del lugar enunciativo de la víctima aparece como una categoría inválida, de la cual el colectivo busca desprenderse, apostando por una posición de agencia y transformación:

Nosotras no nos reconocemos como víctimas —hayamos o no sido victimizadas— ni nos dirigimos a otras mujeres, incluso las que sufren o sufrieron violencia, como víctimas, sino como sujetas de creación, potencia de hacer, voluntad de transformación. La palabra víctima no es un adjetivo permanente: nos mueve el deseo de una historicidad biográfica de mayor libertad y autonomía. En ese sentido, desde el

momento en que salimos a la calle, lo hacemos como sujetas políticas, con la enorme responsabilidad por las que ya no están y con el claro compromiso con las que están luchando para tener una vida que deseen vivir. (*Ni Una Menos*, 2017)

Este fragmento del manifiesto deja en claro una voluntad de transformación y de respuesta frente a la violencia, que moviliza otras herramientas.

La estrategia asumida consiste en no dejarse atrapar por el fatalismo que suele acompañar las trayectorias de vida de las minorías, sino más bien en establecer un proceso de responsabilidad (relativa) que impulse a luchar — en la medida de lo posible— por un cambio efectivo.

Desde esta perspectiva de salida de la posición de “víctima”, resulta igualmente indispensable cuestionar a les aliades y deconstruir los mitos de una democracia que supuestamente vendría en ayuda de las ciudadanas y garantizaría equitativamente los derechos de todes.

La ilusión de una intervención estatal como garante de derechos para todes se contrapone a la realidad de políticas que “suavizan” o diluyen las demandas de los colectivos, y que, en la mayoría de los casos, apuestan por un *statu quo* que mantiene el sistema vigente, actuando más bien como una herramienta de control:

El problema de erigir al estado como el único frente de acción posible es que traduce cualquier agenda de un movimiento social en un programa de inclusión que pueda asimilarse sin mucha dificultad, constituyéndose en un mecanismo de control sexual y político. Es indiscutible que el Estado debe garantizar condiciones materiales y simbólicas para poder desplegar nuestras vidas, pero sabemos por experiencia histórica que los procesos de institucionalización de los movimientos sociales, y especialmente sexuales, suelen ser procesos de higienización y pacificación de los conflictos. ¿Cómo reclamar al Estado sin que sea una emboscada para nuestros imaginarios y vocabularios emancipatorios? (Flores, 2023)

Ni Una Menos problematiza el papel paradójico del Estado en los procesos de emancipación y en la puesta en cuestión de las normas y estructuras que perpetúan las violencias. En esta lógica, desprenderse del estatus de víctima

del sistema heteropatriarcal implica prácticas de reappropriación del cuerpo y de su agencia, frente a violencias físicas y simbólicas para las cuales se proponen muy pocas soluciones, más allá del recurso jurídico.

Es desde esta perspectiva que surge el archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia”, como la mejor opción para salvar esas imágenes y afectos surgidos de las manifestaciones que recorrieron el país. En 2015, un grupo de investigadorxs (compuesto por investigadoras, historiadoras, artistas, curadoras de museos, etc.) lanzó una convocatoria a través de las redes sociales para invitar a la participación colectiva. Tras algunas semanas, el grupo recibió unas 500 propuestas: textos, poemas, fotografías, videos, entre otros materiales.

3.2. Estética del archivo: visualidad y afecto

El archivo articula hábilmente memorias individuales y colectivas al poner en diálogo testimonios personales con narrativas compartidas que remiten a experiencias históricas comunes. Esa articulación se produce a través del montaje de materiales heterogéneos —fotografías, cartas, documentos y relatos orales— que, al yuxtaponerse, revelan los puntos de contacto entre lo íntimo y lo social. A través de PNUM, se desarrollan procesos múltiples de subjetivación, centrados en un trabajo profundo sobre las emociones y los traumas. Esta lectura de los archivos a partir de lo afectivo permite comprender los distintos relatos que construyen y la manera en que desplazan los imaginarios dominantes. El trauma, tal como lo define Ann Cvetkovich, es “un lenguaje afectivo que describe la vida bajo el sistema capitalista” (2018, p. 39). Su enfoque se aleja de las descripciones psicológicas del trauma y de los síntomas individuales, para acercarse a una visión del trauma como experiencia colectiva y como respuesta a situaciones de opresión. En su intento de ofrecer una definición más amplia y justa del trauma, Cvetkovich recurre a cuatro teorías fundamentales: la teoría crítica de la raza, el marxismo, el feminismo y la teoría queer.

Desde estas cuatro perspectivas, intenta construir y deconstruir los supuestos que rodean el trauma, así como las negociaciones y estrategias creativas que permiten denunciar las violencias responsables de dicho trauma y sobrevivir a ellas. Su obra resulta fundamental para comprender

la experiencia colectiva del trauma, al permitir entrelazar esta vivencia con los marcos teóricos del pensamiento queer:

El trauma, por tanto, sirve como espacio para explorar la convergencia del afecto y de la sexualidad como categorías que incluye toda una variedad de afectos no solo la pérdida y el duelo sino también la cólera, la vergüenza, el humor, el sentimentalismo y más cosas. No presupongo una experiencia particular afectiva asociada al trauma, sino que estoy abierta a una forma de examinar la experiencia histórica y social en términos afectivos. Los enfoques queer de trauma pueden poner en valor las formas creativas con las que la gente responde a él. Además, la teoría queer y la teoría del trauma son compañeras de viaje porque buscan modos de construir no solo la sexualidad, sino la vida emocional y personal, dentro de modelos de vida política y en su transformación. (Cvetkovich, 2018, p. 77)

Cvetkovich muestra cómo los enfoques clásicos del trauma han dejado de lado la experiencia afectiva, que podría ser clave para la construcción de una cultura pública. Para ella, el trauma es una categoría esencial que permite analizar tanto las intersecciones entre procesos emocionales como los procesos de memoria.

Durante la recepción de las numerosas contribuciones al archivo, el colectivo se dio cuenta de la predominancia de producciones que relataban detalles mórbidos, especialmente sangre y marcas de golpes, así como la necesidad de testimoniar, de hacer oír la propia voz o la de una amiga que ya no puede hablar porque fue asesinada y silenciada.

En consecuencia, se volvió esencial prestar atención al papel de los afectos y reconsiderar su función en la elaboración de mundos políticos, así como en la política estética de lo visual que los sostiene.

El colectivo PNUM se centró, en primer lugar, en el rol que juegan los afectos en el sostenimiento del *statu quo*, particularmente a través de los imaginarios patriarcales de la sentimentalidad y del romanticismo, que desempeñan un papel clave en la eufemización y la reproducción de las violencias.

El colectivo se interesó especialmente por el silencio y el dolor como fundamentos de las políticas identitarias y de representación, y por el trauma como una categoría susceptible de convertirse en universal (Arnés et al, 2020).

No obstante, consideraron necesario resistir la sobreexposición mediática de imágenes violentas, que ya circulan ampliamente en los medios, así como las dinámicas de estetización y erotización de la violencia que las caracterizan. En este sentido, el archivo PNUM funciona como un modo de resistencia: organiza testimonios, registros y materiales que priorizan las experiencias de las víctimas y el contexto social de la violencia, en lugar de reproducir imágenes sensacionalistas. Al concentrarse en la documentación, la memoria y la narrativa colectiva, el archivo desplaza la violencia de la esfera de la espectacularización hacia la reflexión política y ética, ofreciendo modos de visibilización responsables y comprometidos. Por estas razones, el archivo buscó dar cuenta del poder transformador que atravesó Argentina en junio de 2015 y los meses posteriores.

Esta voluntad de transformación se inscribió en las imágenes del dolor que circularon, marcadas por el detalle mórbido y el deseo de dejar testimonio (Arnés et al., 2022), de dejar una huella. Por ello, al colectivo impulsor del archivo le pareció evidente interrogar el dolor como un elemento fundacional de una identidad común (Arnés et al., 2022), en consonancia con lo que propone Rita Segato en *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018). Segato denuncia la exposición constante a imágenes violentas —en especial de cuerpos femeninos y feminizados— en el espacio mediático y público, y la noción de habituación que conlleva esta sobreexposición, la cual produce una pérdida progresiva de empatía hacia las víctimas.

En este contexto, el archivo fue concebido como un espacio capaz de entrelazar los afectos: el dolor, pero también la esperanza y la resiliencia, todos ellos revelados y sostenidos por las obras artísticas y los textos literarios reunidos. A diferencia del consumo mediático de la violencia, el archivo desplaza la mirada: no exhibe el sufrimiento como espectáculo, sino que lo reinscribe como memoria compartida y como posibilidad de vínculo. A través de la articulación de imágenes, voces y fragmentos testimoniales, el dispositivo propone un encuentro afectivo y político entre quienes ya no están y quienes observan, activando procesos de reconocimiento, empatía y duelo colectivo.

De este modo, el archivo construye y sostiene una perspectiva de solidaridad y sanación colectiva, al invitar a lxs espectadorxs a asumir una posición de responsabilidad frente a las ausencias. El acto de mirar se transforma así en un

gesto de respuesta y de cuidado, en el que la memoria deja de ser únicamente una práctica del pasado para proyectarse hacia el porvenir. El objetivo es (re)encontrar formas de comunidad posibles en medio del dolor, allí donde aún persiste la posibilidad del encuentro.

IV. Resistencias feministas y nuevas narrativas del cuerpo

4.1. Ruptura con las narrativas tradicionales del trauma

La obra fotográfica *En primera persona* de Nicolás Pezzola (fig. 6) está compuesta por dos fotografías en blanco y negro. La primera muestra los elementos (una botella de alcohol, una caja de fósforos y fósforos ya usados) que fueron utilizados para herir/matar a la mujer que aparece en la segunda fotografía. Se distinguen las quemaduras en todo su rostro y en los brazos. La mirada de esta mujer, Maira Maidana, es fija y nos interpela directamente; su cabeza, ligeramente levantada, deja al descubierto las quemaduras en su cuello. La postura y la mirada parecen indicar que Maira Maidana no volverá a bajar la mirada. Ella y Nicolás Pezzola nos transmiten un relato que expone los elementos de la violencia, sus consecuencias y la resiliencia.

Figura 6



Nota: Nicolás Pezzola, “En primera persona”, fotografía, Lanús, Buenos Aires, 2015 (*Proyecto Ni Una Menos*, p.296)

El intercambio entre el modelo y el fotógrafo construye tanto un testimonio que denuncia las violencias de género, como un relato articulado desde la experiencia visual de Maidana. Se trata, efectivamente, de un relato en primera persona (yo) que interpela al colectivo (nosotrxs). Estas fotografías interpelan porque desplazan el relato mediático dominante sobre las violencias sexistas, sexuales y los feminicidios, dando la palabra a quienes han sido directamente afectadas. Rita Segato menciona el malestar provocado por las primeras campañas de prevención de las violencias de género, al reproducir los códigos clásicos de la victimización (2018), y destaca la importancia de hacer circular representaciones alternativas de estas violencias, que desestabilicen las lógicas de dominación sobre los cuerpos.

La violencia es, socialmente, condenada, pero también aceptada, como hemos podido constatar tanto en contextos dictatoriales como en el caso de los feminicidios. A este respecto, Segato habla de una guerra contra las mujeres, orientada a la conquista de sus cuerpos. El *male gaze*⁶ ha estructurado culturalmente nuestra mirada y nuestros imaginarios, a través de una cultura que erotiza la violencia y la eufemiza, al considerarla parte del juego amoroso.

Los feminicidios y las violencias han sido tradicionalmente narrados bajo la lógica sensacionalista y erotizada del “crimen pasional”, que reduce a la víctima —lesbiana, trans o cis— a un cuerpo marcado por el sufrimiento y la fascinación morbosa. El archivo PNUM se distancia radicalmente de esta visión, ofreciendo un corpus de obras que registran la violencia de manera directa, sin estetización, y que desplazan el foco de la fascinación por el dolor hacia la crítica social y la memoria colectiva. Los detalles crudos que aparecen en algunas obras no buscan provocar morbidez, sino mostrar la sistematicidad de las violencias y subvertir la narrativa dominante que convierte los cuerpos en meros receptáculos de sufrimiento. Así, estas piezas logran rasgar la representación hegemónica de la violencia, evidenciando no solo los actos concretos de agresión, sino también las estructuras sociales, culturales y

⁶ Laura Mulvey propone este concepto de la mirada masculina (male gaze) en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). El *male gaze* representa el hecho de que la cultura dominante impone sistemáticamente la mirada masculina heterosexual, a través del cine, la música, las revistas, las campañas publicitarias, entre otros medios.

afectivas que los posibilitan, y permitiendo una reapropiación del relato por parte de quienes históricamente han sido silenciadas o deshumanizadas.

4.2. Silencio, cuidado, tiempo y política

Al igual que las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, así como el colectivo H.I.J.O.S., que se apropiaron de las herramientas a su alcance para traer al presente dictatorial y posdictatorial los afectos, los traumas y las memorias del pasado, indispensables para comprender el presente y para la posibilidad de un futuro habitable, las feministas y las disidencias sexo-genéricas se han reapropiado de estos recursos ampliando el discurso memorial hacia otros ámbitos, al mismo tiempo que repolitizan la importancia no solo de no olvidar, sino también de comprender qué es lo que el olvido, las ausencias y los silencios generan en el presente. Mariela Solana destaca la importancia de entender el presente como un punto de encuentro entre pasado y futuro, un espacio que resulta fundamental para ser intervenido y transformado.

Los conceptos de espacio de experiencia y horizonte de expectativas permiten pensar al *presente vivido* como un campo de fuerzas múltiples, atravesado por orientaciones temporales contrapuestas. Esta concepción espesa del *ahora* será recuperado por algunas autoras *queer* que sostienen que es necesario concebir al presente como un espacio habitado por fantasmas, espectros y fuerzas que provienen del pasado y del futuro (Macón y Solana, 2015, p. 46)

El archivo 277 de Andrea Trotta moviliza esta concepción del tiempo para denunciar el ensordecedor silencio en torno a los feminicidios y convoca también la temporalidad como un desafío (fig. 7).

Figura 7



Nota: Andrea Trotta, 277, performance, Buenos Aires, 2015
(*Proyecto Ni Una Menos*, p.282).

El primer plano muestra el número “277”, que se mantiene en pantalla durante 1 minuto y 56 segundos. La imagen permanece fija y luego se divide en díptico: a la izquierda, Andrea Trotta aparece de espaldas, frente a una pantalla que emite una luz blanca, casi deslumbrante; a la derecha, Andrea nos mira directamente. Pocos segundos después, se escucha a lo lejos la voz de una mujer contando. A medida que avanza el video, los planos permanecen fijos, y la mirada de Andrea, que sigue interpelándonos, se mantiene constante. Mientras tanto, la voz se acelera, se vuelve cada vez más fuerte, hasta transformarse en gritos cuyo volumen aumenta de forma progresiva, expresando la rabia creciente. Poco a poco, la imagen de la derecha con el rostro de Andrea desaparece, dejando solo la imagen de la izquierda donde ella sigue de pie frente a la pantalla. El plano final vuelve a mostrar el número “277”, precedido por la frase: “En el año 2014, 277 mujeres fueron víctimas de femicidio. Los datos fueron recogidos por la ONG La Casa del Encuentro”, que denuncia la responsabilidad del Estado y la responsabilidad colectiva ante los feminicidios, los cuales parecen reducirse a una cifra más.

Esta performance rompe el silencio y un presente que parece alargarse debido a la repetición constante de feminicidios, para imponernos otra realidad temporal. Los planos fijos invitan a sentir la duración del tiempo, mientras que la voz encarna la rabia habitualmente sofocada por el sentimiento de impotencia y por la indiferencia o el acostumbramiento que surge ante la multiplicación de la información. La estructura en díptico da la impresión de que Andrea nos observa y espera una reacción nuestra ante el aumento incesante del número durante el video. Elizabeth Freeman teoriza las formas de producción cultural queer que permiten precisamente invertir la relación con el tiempo. Ella señala, tal como Trotta lo hace en su performance, que: “detenerse en una imagen determinada, repetir una imagen varias veces [...] se convierte en un medio queer productivo para ‘desocializar’ la mirada e intervenir en la condición histórica de la visión misma” [traducción propia] (2010, p.57). ¿Qué nos impide actuar? ¿Qué no vemos ni escuchamos en este presente que, sin embargo, es tan ruidoso?

El cortometraje *Primera Vez* del archivo PNUM (fig. 8)⁷ complementa las preguntas planteadas por la obra anterior y aporta elementos de respuesta.

Figura 8



la primera vez

Nota: Paula Pinkas et Sheila Coto, “Primera vez”, cortometraje, Buenos Aires, 2015 (*Proyecto Ni Una Menos*, p.258)

La totalidad del cortometraje transcurre en un baño durante una fiesta, donde dos mujeres se encuentran conversando frente al espejo. Una de ellas menciona el último feminicidio ocurrido en Argentina, a lo que la otra responde: “Sí, es noticia pero no es novedad. Pasó 157 veces el año pasado. Una por cada 35 horas”. Continúa con un tono aparentemente desapegado, hablando de una realidad horrible, pero a la que ya estamos acostumbradas y que forma parte de la cotidianeidad. Luego relata el caso de un feminicidio y concluye: “parece que no va a parar más. El otro día escuché una frase, que me parece es LA frase, ‘Si tocan a una, tocan a todas’”. Tras una pausa, relata la primera vez que fue agredida sexualmente, a los 11 años, explicando que nunca se lo contó a nadie. En el penúltimo plano, fija la mirada en el espejo, nos mira y lanza una pregunta retórica: “¿Cuando me

⁷ Sheila Coto propone con “Primera Vez” una adaptación de la obra de teatro de Paula Pinka. Este cortometraje dio lugar a una intervención pública durante la primera movilización de Ni Una Menos, el 3 de junio de 2015. Se colocaron puertas de baños rotas en una plaza pública, donde las personas que pasaban podían detenerse y escribir sobre su primera experiencia de violencia de género y sexual (VGS). Aquí está el enlace a la grabación en video de la instalación, que también forma parte del archivo PNUM: <https://www.youtube.com/watch?v=so4e7azf5MQ&t=0s>

tocaron a mí, te tocaron a vos?”. El plano final muestra a ambas mujeres bailando al ritmo de la canción “Su Florecita” del grupo Marilyn, que narra la historia de una niña de 12 años desaparecida y luego encontrada muerta.

Ante un tiempo marcado por las violencias sexistas y sexuales que acompañan a las disidencias sexo-genéricas como episodios obligatorios, esta obra invita a replantear el concepto de “primera vez” y la normalización de esta temporalidad violenta y mortal.

Conclusión

En conclusión, el archivo PNUM demuestra cómo las prácticas archivísticas pueden trascender la mera función de conservación documental para constituirse en espacios de resistencia, memoria, producción política y creación artística. La materialización del archivo en libro permitió fijar de manera tangible las iniciativas y movilizaciones, mientras que su circulación en redes sociales, su participación en exposiciones y su reconocimiento en espacios artísticos internacionales ampliaron su alcance y visibilidad, conectando actores, afectos y memorias más allá de los límites físicos y geográficos.

Un aspecto central del archivo es el silencio, que se constituye como herramienta subversiva y política. Este silencio no es ausencia, sino potencia: permite dar voz a cuerpos e identidades históricamente marginalizadas, visibilizando violencias repetidas y transformando experiencias silenciadas en relatos compartidos, significativos y políticamente activos. A través de fotografías, performances y obras artísticas, el archivo articula memorias individuales y colectivas, evidenciando cómo los cuerpos pueden narrar desde la herida y cómo la experiencia del silencio puede convertirse en fuerza política y estética.

De este modo, el archivo se configura como un archivo activo y complejo, capaz de articular memoria, creatividad, afecto y activismo. Permite cuestionar normas patriarcales, visibilizar diversidades sexo-genéricas, expandir los límites de lo decible y lo visible, y generar utopías realizables que fomentan la emancipación social y la construcción de nuevas narrativas identitarias. Su estudio evidencia la relevancia de pensar los archivos no solo como depósitos de información, sino como espacios de política,

imaginación y resistencia cultural, donde memoria, deseo y acción se entrelazan para transformar la realidad social y simbólica.

Referencias

- Arnés, L., Kunan, N., Lumi, M., Reisse, L. y Salama, E. (2017). *Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Madre Selva.
- Butler, J. (2017). *Ces corps qui comptent*. Éditions Amsterdam.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo, Nombrando la Violencia Contemporánea*. Anthropos.
- García, A. (2019). *Ni Una Menos: La protesta feminista y la construcción de un nuevo espacio público en Argentina*. Ediciones del CCC.
- Flores, val. (2023). "Laboratorios del infierno". Modos fugitivos de hacer teoría. In T. Courau & M.-A. Palasi (éds.), *cARTographie queer/cuir*. Toulouse: EuroPhilosophie Éditions.
<https://doi.org/10.4000/books.europhilosophie.1500>
- Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Macón, C. y Solana, M. (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Ni Una Menos (2017). *Quiénes somos*. <https://niunamenos.org.ar/quienes-somos/>
- Orlandi, E. (2001). *La política del silencio*. Cortez Editora.
- Paveau, M. (2014). Quand les corps s'écrivent. Discours de femmes à l'ère du numérique. *Recherches de visages. Une approche psychanalytique*. <https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-01163501v1>
- Piccone, M. (2021). *Ni Una Menos en el movimiento feminista de Argentina*. Prohistoria.
- Segato, Rita. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.