



TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

“Y el miedo...? Que arda!”: performatividad sonora en activismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA

Victoria Polti (UBA/UNTREF)

Resumen

En los últimos años, el “activismo” transfeminista cobró una mayor presencia a través de manifestaciones colectivas en espacios públicos, resituando la capacidad de interpelar sentidos desde el cuerpo, la imagen y el sonido y ponderando la escucha como una herramienta reflexiva, política y performática. En particular ARDA colectiva artista feminista (creada en 2016) toma elementos provenientes del teatro, el ritual y la teoría feminista para generar *performances* híbridas donde confluyen lo intercorporal, gestual, sonoro, visual y semántico. Considero que estas prácticas performáticas, al poseer un carácter fuertemente estético, colectivo y público, tendrían el potencial de reconfigurar las agencias políticas plurales, visibilizando y audibilizando de modos novedosos las violencias ejercidas hacia mujeres, lesbianas, travestis, transgéneros y no binarios. Estas prácticas artísticas y los modos en que éstas permiten construir, disputar y transformar corporalidades situadas, memorias y sentidos de identidad poseen una eficacia performativa que analizaré a través de su dimensión sonora.

Palabras clave

Activismo; performatividad sonora; *performance* ritualizada.

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2022

Fecha de publicación: diciembre 2022

Abstract

In recent years, transfeminist activism has gained a greater presence through collective demonstrations in public spaces, repositioning the ability to challenge senses from the body, image and sound and pondering listening as a reflective, political and performative tool. In particular, *ARDA colectiva artista feminista* (2016) takes elements from theater, ritual and feminist theory to generate hybrid performances where interbody, gestural, sound, visual and semantic converge. I consider that these performative practices, having a strongly aesthetic, collective and public character, would have the potential to reconfigure plural political agencies, making visible and audible in new ways the violence exercised against women, lesbians, transvestites, transgenders and non-binaries. These activist practices and the ways in which they allow the construction, dispute and transformation of situated corporeality, memories and senses of identity have a performative efficacy that I will analyze through their sonic dimension.

Keywords

Activism; performativity; ritualized performance.

Received: September 2021

Acceptance Date: November 2022

Release Date: December 2022

“Y el miedo...? Que arda!”: performatividad sonora en activismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA¹

Victoria Polti (UBA/UNTREF)

Introducción

Desde el movimiento “Ni Una Menos” (en adelante NUM), surgido en Buenos Aires en 2015 a la fecha, los movimientos feministas han desplegado un sinnúmero de acciones en espacios públicos que, desde la *performance*, la ritualidad y el uso estratégico de dispositivos tecnológicos portátiles y redes, han logrado visibilizar la protesta de miles de mujeres y disidencias sexo-genéricas frente a las violencias de un sistema heteronormado y patriarcal.

En particular, ARDA colectiva activista feminista (en adelante ARDA), surgida en 2016, ha venido realizando diversas intervenciones performáticas en espacios públicos (que denominan “abiertos”) —y a partir del contexto de pandemia, en espacios virtuales— tomando herramientas provenientes del teatro, del ritual y la teoría feminista, y generando *performances* híbridas donde confluyen lo intercorporal, gestual, visual, semántico, y sonoro. Por otra parte, sus integrantes llevan adelante de manera colaborativa, talleres basados en la escucha de casos (por lo general, en relación a situaciones de abuso y violencias), y en el acompañamiento de sus integrantes, utilizando algunos tópicos como la palabra, el grito y el silencio resignificando, removiendo y resonando las trayectorias personales en contextos rituales interpersonales e intercorporales.

Quien funda y coordina esta colectiva es Clodet García², actriz, dramaturga, directora teatral y poeta. Se presenta públicamente como lesbiana visible, anarquista y activista gorda. Una de las banderas que más agita es la de la lucha contra la violencia hacia mujeres, feminidades y niñeces. Parte de sus proyectos anteriores a esta colectiva han sido el Teatro del Círculo (1996-1998), el proyecto de investigación y creación Teatro de la Tierra (1999-2013), considerados espacios de indagación de la ritualidad teatral antipatriarcal desarrollados en el conurbano bonaerense, y Mujeres de Artes Tomar (2012-2016), donde coordinó *performances* y acciones activistas de calle.

¹ Este artículo forma parte de mi investigación doctoral “La eficacia performativa del sonido: un acercamiento al activismo feminista en la Ciudad de Buenos Aires a partir de su dimensión sonora” bajo la dirección del Ph. D. Alejandro Madrid (Harvard University), la co-dirección de la Dra. María Laura Rosa (CONICET, UBA), y la Consejera de Estudios Dra. Silvia Citro (CONICET, UBA), y de los proyectos de investigación *Corporalidad, materialidad y sonoridad: abordajes desde las religiosidades populares, los activismos sexo-genéricos y las metodologías de performance-investigación* (UBACyT 20020190100238BA01) bajo la dirección de la Dra. Silvia Citro, y *Religión, género y activismo (trans)feminista en performances en Buenos Aires, Rosario y el NEA* (PIP 883-CONICET), bajo la dirección de la Dra. Patricia Fogelman (CONICET, UBA) y la Dra. Silvia Citro.

² En adelante, y por elección de ella, su nombre y apellido se enunciarán en minúscula.



Imagen 1. Colectivo ARDA. Fotografía: Euja. Archivo ARDA (8/3/2018)

Las “acciones” de ARDA, llevadas adelante por mujeres y disidencias sexo-genéricas, suelen ser *performances* fuertemente ritualizadas, en las cuales un número variable de integrantes intervienen la mayor parte de las veces un espacio público utilizando vestuario específico, diacríticos y en ocasiones objetos significantes, siendo central en estos casos la enunciación de la palabra y su acompañamiento con gestualidades y sonoridades. Algunas de estas acciones realizadas en marchas, concentraciones, espacios públicos abiertos, cerrados, barrios, encuentros regionales y plurinacionales son: *Quema de nombres de abusadores; Estamos acá; Y el miedo? Que arda!; La marcha de las escobas; Mar de mujeres; Nosotras las ausentes; Cada 30 horas; Las niñas no mienten, los niños no mienten; Pecar, okupar, morder; Pañuelazo: abortamos; Volcán; y Okupa de la calle, okupa de mi cuerpo, okupa del deseo* entre otras.

A partir de estas intervenciones, me pregunto: ¿cuáles son los dispositivos performáticos que nos permiten analizar articulaciones posibles entre corporalidad-materialidad-sonoridad en estas experiencias artivistas?, ¿cómo podemos analizar las sonoridades en tanto inmaterialidades afectantes?, y ¿qué sentidos y afectaciones emergen de estas *performances* feministas a partir de la potencialidad política del sonido y la escucha?

Exploraré la performatividad del sonido y la escucha en una de las intervenciones artivistas llevadas a cabo por ARDA para dar cuenta de la eficacia política, simbólica y emotiva de estas *performances*. Considero que la audibilización no sólo forma parte constitutiva de estas intervenciones, sino que a través de ella estas acciones buscan interpelar desde la escucha y la sensibilización aural la atención a la vez que promueven y proponen nuevas formas de hacer política.

Artivismos y sono(soro)ridades

El término “artivismo” nos permite dar cuenta de ciertas prácticas estético-políticas relativamente novedosas a partir de dos conceptos fusionados: arte y activismo. En principio denomino aquí estas intervenciones como “artivistas” porque así se definen y definen su accionar las integrantes de

ARDA. Sin embargo, las tensiones entre arte y política han llevado a definir estas prácticas de diversas maneras. Nelly Richard (2011) resalta la diferencia entre “arte y política” y “lo político en el arte” señalando que en el primer caso hay una situación de exterioridad en la que “arte” (subconjunto de la esfera cultural) entra en diálogo, comunicación o conflicto con “la política” (totalidad histórico-social). Se trata de una relación expresiva y referencial, dado que busca una correspondencia entre la “forma artística” y el “contenido social”. En tanto en el segundo caso — “lo político en el arte”— se hace referencia a una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, rechazando esta correspondencia entre forma y contenido para interpelar las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social.

A partir de este vínculo, diversxs autorxs se han centrado en la articulación entre “arte” y “activismo”, ponderando o bien sus aspectos estéticos y/o artísticos o bien su intencionalidad política: “arte activismo” (Groys 2018), “arte activista” o “artivismo” (Felshin 1995; Becker 1996; Delgado 2013), y “activismo artístico” (Espósito, Vidal y Vindel 2012; López Cuenca 2018). A pesar de ciertos contrapuntos en las definiciones u objetivos organizacionales, podemos destacar como campo específico un híbrido donde confluyen el arte, el activismo político, la organización comunitaria y ciertos usos tecnológicos, a partir del cual se proyectan acciones públicas — generalmente en espacios urbanos—, efímeras y que buscan interpelar la atención de transeúntes a través de diferentes modalidades de intervención, como *performances*, *happening*, *flashmob* o instalaciones, entre otras.

Según Carol Becker (1996), el arte activista surge a mediados de los setenta de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizantes originadas en el arte conceptual de finales de los sesenta, y con propuestas independientes a los circuitos artísticos convencionales. En la década de los ochenta se evidencia la crítica hacia las representaciones dominantes de los grandes medios de comunicación, buscando interpelar la atención del espectador hacia otros sistemas de representación. A fines de los ochenta y durante los noventa, bajo el desarrollo de perspectivas como el feminismo y el enfoque decolonial, surgen una multiplicidad de acciones, proyectos y colectivos que impulsarán exponencialmente acciones en diversos enclaves urbanos.

En los últimos años, diversxs autorxs han destacado un particular vínculo del activismo con las artes visuales, sonoras y de la *performance*, especialmente en y sobre Argentina y Latinoamérica (Taylor 2015 (a), 2015 (b), 2020; Taylor y Fuentes 2011; Longoni 2007, 2010; Diéguez 2007; Prieto Stambaugh 2009; Fusco 2015; De la Puente 2017; Citro 2018; Bevacqua 2019). Estxs y otrxs autorxs han analizado la emergencia de un campo específico de articulación entre arte y política, analizando en algunos casos colectivos que se dedican específicamente a realizar intervenciones estéticas con fines políticos, y que suelen enmarcarse en el denominado artivismo (Longoni 2010; Taylor 2012; Expósito, Vidal y Vindel 2012; Delgado 2013; Raposo 2015; Proaño Gómez 2017; López Cuenca 2018; Verzero 2020 (a), 2020 (b), 2021; Tortosa 2020; Longoni y Diéguez 2021). En algunos casos esta definición lleva a una lectura pesimista con respecto a los fines y los objetivos programáticos y políticos tradicionales que caracterizaron la práctica política durante el siglo XX. Para autorxs como el antropólogo español Manuel Delgado, el artivismo no solo activa y representa el arte político en las calles, sino también la potencial desactivación del activismo político: “el objetivo final ya no es la conformación de un bloque histórico, ni convertirse en punto de referencia teórico y práctico, ni cultivar la lucha ideológica, ni suscitar bases orgánicas para la transformación social” (Delgado 2013), en tanto que para autoras como Diana Taylor el artivismo (a través del *performance*) borra las fronteras entre arte y política: “Los artivistas (artistas/activistas) en las Américas usan el *performance* en los contextos, luchas o debates políticos en que viven. El *performance* es la

continuación de la política por otros medios” (Taylor 2012: 115).

De manera general, los movimientos feministas en las últimas décadas han reelaborado y enriquecido el campo teórico generando aportes sustanciales para una teoría radical de la sexualidad (Millet 1970; Rubin 1975; Rich 1980; Wittig 1980; Lorde 1988; Pateman 1988; Butler 1990, 2002, 2017; Haraway 1995, 2014 [1991], 2019; Spivak 1997; Martín Alcoff 1999; Preciado 2002; De Lauretis 2006; Lugones 2010; Rivera Cusicanqui 2010; Federici 2020 [2011]; bell hooks, 2015; Segato 2015, 2018; Ahmed 2015, 2019, 2021).

En los últimos años en Latinoamérica han surgido numerosas “colectivas” o “grupos” cuyas acciones se han replicado exponencialmente cobrando en el caso de la *performance* “Un violador en tu camino” de Lastesis (Valparaíso, 2019) dimensión planetaria. Buena parte de estos activismos feministas y transfeministas que utilizan plataformas, redes, y dispositivos portátiles que les permiten desde convocar y registrar hasta replicar las intervenciones situadas, retoman algunas de estos aportes teóricos provenientes del feminismo radical para resignificarlas en clave performática. Al respecto, Marcela Fuentes propone el concepto de “constelaciones de performance” para definir tácticas de disrupción y creación de mundos posibilitadas por las articulaciones activistas entre las *performances* de protesta corporales y la acción en redes digitales:

Las constelaciones de performance son patrones multiplataforma de acción colectiva que articulan performances asincrónicas y multilocalizadas (...) Las constelaciones de performance les permiten a lxs activistas y manifestantes expandir las acciones corporales y expresivas más allá del espacio físico, y así vincular luchas locales y globales (Fuentes 2020: 21).

Por otra parte, si atendemos a la dimensión aural, podemos advertir por un lado el surgimiento de colectivas que resitúan sus intervenciones, *performances* y producciones a partir del sonido y la escucha, y por otro aquellas que utilizan ciertas sonoridades para sus intervenciones tanto situadas geo-localmente como virtuales. *Las Fieras Fieras* (Ciudad de México) han realizado durante la pandemia y para el #8M 2021 una *sono-performance* grabada emulando el sonido de los anuncios de venta callejera que se realizan desde los autos que recorren las calles de la ciudad comprando artículos domésticos y electrodomésticos usados³. Al haber dispuesto este audio en línea, su reproducción puede realizarse desde cualquier dispositivo fijo o móvil en cualquier sitio o circunstancia, permitiendo desde su replicabilidad hasta su uso con fines estéticos, políticos o comunicacionales. Desde Valparaíso (Chile) la colectiva Lastesis ha definido sus *performances* como “espacios de enunciación y de escucha”, apelando además a la idea de “resonancias acuerpadas”⁴. En Argentina la colectiva Vivas surge en 2016 como un espacio para fomentar la expresión y el registro sonoro del movimiento transfeminista de mujeres, travestis, trans y no binaries que empezaba a ponerse en agenda en Buenos Aires desde el Ni Una Menos. Cuenta con un banco de sonidos colaborativo que funciona como archivo público histórico de registros de campo de manifestaciones sociales en diversas partes del mundo y de actividades de expresión y debate, funcionando también como plataforma de creación y difusión (física y virtual) de *performances* y obras sonoras realizadas a partir de sus registros.

En 2013 Marcela Lagarde propone el concepto de “sororidad” como una forma de relación

³https://www.fierasfieras.com/?fbclid=IwAR1Zx3tL4MD0P4sE_GeboPnAFTqPS7jQh3BHXgKcXjMr28c14t5xZCMsKqg

⁴ Entrevista realizada por Julia Antivilo en el marco del Coloquio “Artivismo feminista y disidencias sexuales”, Toma feminista del Museo del Chopo, 24/11/2020, en “Escucha performativa y artivismo (trans)feminista: LASTESIS y sus resonancias sono-corpo-políticas” (Polti, 2021).

entre mujeres para hacer política desde una perspectiva feminista que, a su vez, impulsa el desarrollo de capacidades, recursos y herramientas para mitigar enemistades y promover intereses comunes. Más recientemente, Gabriela Aceves y Amanda Gutiérrez retoman este concepto y proponen el de “sono(soro)ridad” para abordar la dimensión no-binaria, ética, política y práctica de los feminismos contemporáneos a través del sonido. Mediante este concepto proponen explorar y entender cómo el sonido es un vehículo para promover los activismos y la sororidad no-heteronormativa. En palabras de las autoras:

como un marco crítico que investiga las dimensiones sonoras del patriarcado, la sono(soro)ridad es una intervención feminista en los archivos del arte sonoro y el activismo. La sono(soro)ridad hace visible los entrecruzamientos entre el sonido y las construcciones sociales de género destacando el potencial del sonido para revelar y hacer audibles las dinámicas de poder en las que se perpetúan la violencia de género y la exclusión y permite comprender cómo se construyen relaciones para hacer una política feminista no-binaria a través del sonido (Aceves y Gutiérrez 2021).

El activismo, por lo tanto, presenta como ciertos contrapuntos a las prácticas políticas tradicionales, al llevar como sello de agua la lógica de las *performances* artísticas, a través de prácticas intervenciones híbridas, interdisciplinarias, autogestivas y utilizando las en muchos casos dispositivos vinculados a las nuevas tecnologías como parte de lo que las antropólogas Silvia Citro y Manuela Rodríguez denominan como sus “materialidades afectantes” (Citro y Rodríguez 2020). Según estas autoras “las potencias relacionales y performativas de las materialidades (...) producen afectaciones y modos de percepción diferenciales”, a partir de lo cual proponen el término “materialidades afectantes” para designar una “amplia gama de materiales de distinta procedencia cuyo comportamiento se va transformando en los vínculos con los/las participantes”. Estas materialidades “tienen la particularidad de despertar una especial atención perceptiva que en muchos casos emerge de la propia historia que queda encarnada-expresada en el devenir de esa materialidad en el tiempo” (Citro y Rodríguez 2020).

A continuación, analizaré algunas confluencias y tensiones en relación a los movimientos feministas y transfeministas en la región, y me detendré en la dimensión aural de una de las *performances* ritualizadas en ARDA para dar cuenta de la eficacia política, simbólica y afectiva de sus acciones a partir del sonido y la escucha.

Activismos feministas y transfeministas

En los últimos años de lucha feminista se ha configurado un movimiento abonado por manifestaciones y tópicos que, en virtud de su carácter global, mereció la denominación de “cuarta ola”⁵. Sin embargo, estas luchas globales encuentran un fuerte anclaje en propuestas y debates que han surgido, alimentado y atravesado la amplia cartografía de movimientos feministas en la región desde hace décadas.

En particular, desde el sur global desde donde autores como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Santiago Castro-Gómez y Enrique Dussel han conceptualizado y difundido perspectivas como la decolonialidad y la descolonialidad, algunos posicionamientos propuestos o retomados por

⁵ Esta configuración se caracteriza por las grandes movilizaciones internacionales como la realización del primer Paro Internacional de Mujeres (8/3/2017), la visibilización de las desigualdades en el mercado laboral y la economía del cuidado en contextos domésticos, de la violencia y el acoso hacia mujeres y disidencias sexo-genéricas y la lucha por el derecho a la interrupción legal del embarazo, entre otros.

activistas feministas buscaron re-enunciar América Latina —en tanto territorio geopolíticamente situado— como “América Ladina” (concepto propuesto tempranamente en 1988 por la antropóloga brasilera Lélia González para enfatizar la presencia de pueblos africanos y visibilizar la trata transatlántica), o como “Abya Yala” (denominación que el pueblo kuna —habitantes de Panamá y Colombia— asignó al continente americano, y que fue retomado como bandera por el movimiento de pueblos originarios para visibilizar sus reclamos, la matriz colonial de la opresión y el extractivismo capitalista en la región). Si bien algunxs autorxs plantean algunas divergencias en cuanto a la definición decolonial/descolonial apelando a distinciones semánticas o epistemológicas, Romina Conti (2020) plantea que muchas veces puede encontrarse el uso de manera indistinta en un mismo artículo, y Walter Dignolo ha reconocido que en ambos posicionamientos se destacan tanto la dimensión analítica del pasado tanto como la proyección hacia el futuro (Dignolo 2009: 13). Lo que queda claro es que ambas perspectivas se asumen como posicionamientos epistémicos, teóricos y metodológicos en construcción, plantean la necesidad de reconocer, generar y promover distintas formas de conocimiento y parten de la necesidad de comprender la matriz histórica colonial a partir de las relaciones de saber/poder en el espacio-tiempo.

Por su parte, pensadoras y activistas como bell hooks (2015), María Lugones (2010), Gloria Anzaldúa (2002), Chela Sandoval (2004), Silvia Rivera Cusicanqui (2010), Rita Segato (2015) y María Galindo (2013), entre otras, han asumido en sus propuestas e intervenciones una mirada interseccional a través de la cual las relaciones de poder se configuran a partir del vínculo entre sexo, género, etnia, clase, (dis)capacidades, y ubicación geopolítica, entre otras condiciones y/o adscripciones identitarias. La interseccionalidad, en tanto herramienta analítica, permite dar cuenta de las desigualdades estructurales que operan en diferentes niveles, contextos y temporalidades, poniendo de relieve el pasado colonial y la pobreza estructural como determinantes en el conjunto de relaciones que configuran y subyacen a una sociedad, a un grupo social o la vida de una persona.

Al respecto, la filósofa y activista mexicana Valencia Sayak (2018) plantea que los transfeminismos son movimientos en red que, frente a la violencia necropolítica contra mujeres (cis y trans) y otras feminidades, “consideran los estados de tránsito de género, de migración, de mestizaje, de vulnerabilidad, de raza y de clase como transversales para hacer alianzas emancipatorias”. De esta manera, para la autora los movimientos transfeministas surgen “con el fin de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos que quedan fuera o se deslindan enérgicamente de la reconversión neoliberal de los aparatos críticos de los feminismos, reconversión que hoy conocemos como políticas de género biologicistas o políticas de cis-mujeres” (Sayak 2018: 31).

Para poner de relieve esta tensión, de la cual dan cuenta Sayak (2018) y Ahmed (2021), entre otras, y los sentidos que actualmente se encuentran en disputa dentro de esta configuración entre movimientos feministas y transfeministas, podemos señalar la reciente fractura del histórico Encuentro Nacional de Mujeres en Argentina, que, a partir de su edición Nº 35, ha dividido las aguas dejando de un lado a numerosas organizaciones, colectivas y participantes que han confluído en el recientemente denominado “Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans, Travestis y Bisexuales, Intersexuales y No Binaries” (ciudad de San Luis, 8 a 10 de octubre de 2022), y del otro un sector político vinculado a organizaciones partidarias cuyos postulados biologicistas y trans-excluyentes niegan la interseccionalidad de la lucha feminista, y por lo tanto la integración de disidencias e identidades diversas al movimiento feminista.

Como vemos, el feminismo es un movimiento en muchos sentidos (Sara Ahmed 2021). Por lo tanto, se vuelve clave a la hora de situar prácticas, discursos, intervenciones y representaciones comprender cuáles son los sentidos subyacentes y cuáles son sus orientaciones. Retomando las

palabras de la periodista, educadora popular y activista Claudia Korol, “desde que el feminismo dejó de ser el sueño de unas pocas y se volvió una experiencia que transforma la vida de miles de mujeres y de personas en fuga del régimen patriarcal, atravesó sucesivas crisis que mueven el tablero de lo conocido, y desplazan los focos para alumbrar violencias estructurales, naturalizadas por la cultura patriarcal durante siglos”⁶.

Olas y mareas frente al neoliberalismo

Como señala Marcela Fuentes, el NUM, surgido en Buenos Aires el 2015, fue un catalizador y movimiento clave en la conformación de la denominada “cuarta ola feminista”. La emergencia de esta cuarta ola desde el hemisferio sur visibilizó el impacto desigual que las crisis del sistema capitalista patriarcal imponen a mujeres y disidencias sexo-genéricas en contextos de exclusión.

En los últimos años, la creciente espectacularización de los medios en torno a las violencias, abusos y sometimientos ejercidos hacia mujeres, disidencias y niñeces, prácticas a las que Rita Segato ha denominado “pedagogía de la crueldad” (Segato 2018) a la vez que abonó una pretendida “normalización”, generó como contrapartida la necesidad de audibilizar otros relatos.

El 26 de marzo de 2015 se realiza en la plaza de la Biblioteca Nacional, en la ciudad de Buenos Aires, una “maratón de lectura” contra los femicidios convocada por un grupo de periodistas, escritoras, investigadoras, académicas y artistas. NUM permitió articular no solo la movilización, el “poner el cuerpo” y el “activar” en las calles y en las redes, sino que además generó la posibilidad de hacer confluir en un relato plural, colectivo, las voces, las reflexiones y los sentidos forcluidos por los relatos hegemónicos, logrando tejer de esta manera alianzas entre feminismos que se encontraban distantes. Esto se vuelve particularmente significativo si tenemos en cuenta que, a partir del 2015, el gobierno nacional estará encabezado por Mauricio Macri y la Alianza Cambiemos, con el consecuente retorno a las políticas neoliberales en Argentina, lo cual ocasiona, por un lado, una acelerada pauperización y precarización de la vida económica, política y cultural de las mayorías afectando sobre todo a los sectores populares, pero, por otro, una explosión de manifestaciones activistas y artivistas que tomarán masivamente el espacio público con sus *performances*, visibilizando así la resistencia y la protesta social de numerosos sectores de la sociedad.

En este marco, en 2018, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito⁷ realiza un “tuitazo” con el *hashtag* #AbortoLegalYa y un “pañuelazo” que no solo implicó una masiva convocatoria en la Plaza Congreso, sino que se realizó en un centenar de ciudades dentro y fuera del país, replicándose por las redes sociales exponencialmente. La denominada “marea verde” retoma el estado de movilización que el NUM había iniciado, hasta que, en la madrugada del 30 de diciembre de 2020 en plena pandemia y con miles de mujeres y disidencias en las calles, el Senado aprueba finalmente el proyecto de ley. Es en este contexto que emergen experiencias como ARDA, donde a la vez que se despliegan consignas de fuerte contenido (trans)feminista se ponen en tensión lenguajes performáticos y modalidades estéticas y rituales donde lo enunciativo, la voz y el grito serán clave.

⁶ En Claudia Korol (2019) “El Encuentro Plurinacional y de las disidencias: el feminismo desencubriendo el Abya Yala”, Revista Nodal. Revista de Noticias de América Latina y el Caribe (11/10/2019). <https://www.nodal.am/2019/10/el-feminismo-desencubriendo-el-abya-yala-por-claudia-korol/>

⁷ Fundada por las activistas Nina Brugo, Martha Rosenberg, Dora Codelsky, Dora Barrancos y Nelly Minyersky en 2005.

Performatividad sonora

En 1962 John L. Austin propone el concepto de performatividad para dar cuenta de la conexión entre lenguaje y acción (para Austin, la performatividad en el acto del habla se da cuando no solo se utiliza una palabra, sino que esta implica además una acción). En 1990 Judith Butler retoma este concepto para formular su teoría de la performatividad y evidenciar la manera en la que género y cuerpo son construidos social y culturalmente: el conjunto de acciones corporales poseería una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas tanto para la naturalización como para la transformación de las relaciones sociales y de poder.

Al respecto, Diana Taylor en *¡Presente! La política de la presencia* (2020) también plantea un giro a la clásica teoría de los actos de habla performativos de J. L. Austin, denominando “animativo político” a la forma en la cual ciertos gestos hacen fallar los actos de habla “performativos” al desarticular las convenciones en las que se producen. De esta manera, el “animativo” sería un gesto que mina por dentro ese reconocimiento de la norma.

Dentro de los estudios musicales, Nina Eidsheim (2009) analiza la performatividad del timbre vocal a través del uso de paquetes de software de síntesis vocales que “cantan” a partir de diferentes estilos y edades, vinculándolo con tópicos como raza y género, y concluyendo que el timbre vocal no es el resultado de un cuerpo esencial, sino el resultado de una *performance* habitual que ha moldeado el cuerpo físico”, abonando la idea de una performatividad presente en el sonido y la escucha.

De manera general, reflexionar sobre el espacio aural nos permite dar cuenta de las formas sensibles que adquieren las prácticas sociales de lxs sujetxs en su vida cotidiana y las interpretaciones en torno a las diversas expresiones socio-culturales e identitarias. El sonido incide en la representación del espacio, ya que contribuye a la lectura, organización e interpretación del lugar. De esta manera, el espacio es configurado por los significados que lxs sujetxs le asignan, estableciéndose conexiones múltiples de manera relacional. Estos significados e interpretaciones del espacio urbano están en la base de lo que podemos denominar la “identidad sonora” de un lugar, es decir, aquello que define la relación entre el sujeto y los sonidos de los contextos aurales (Carlés y Palmese 2004).

A través de la “escucha”, lxs sujetxs configuramos estos espacios sonoros, actualizando nuestras memorias e identidades, nuestra forma de relacionarnos y nuestras maneras de ser y estar en el mundo. La escucha, en tanto sonido encarnado, como objeto y como herramienta de análisis, nos permite vincular reflexividades, saberes y agencias destacando el papel activo que la experiencia y la dimensión corpo-sintiente juegan en la constitución del conocimiento del mundo social (Polti 2011).

Según Sterne, los regímenes aurales están asociados a las prácticas y culturas de la escucha, “nos hablan de idealizaciones de la escucha y como se supone que ésta debería practicarse”. Ana María Ochoa (2006) problematiza a través del concepto de “división de trabajo aural” los modos en que lxs sujetxs disputamos sentido a través de las prácticas sonoras (discursos, entextualizaciones y recontextualizaciones) legitimando ciertas modalidades de escucha por encima de otras. Por su parte, Ana Lidia Domínguez (2019) plantea que, a través de la escucha lxs sujetxs, construimos al *otrx*: hay tensiones entre la escucha y la sonoridad donde se ubican los disensos estéticos acerca de lo que es música, ruido, sonidos significativos o despreciables, que dependerán de las subjetividades y las escuchas socialmente diferenciadas⁸. Plantea, además, que la escucha también puede ser

⁸ En medio de esta tensión también está el origen de los prejuicios, los racismos y los colonialismos sonoros, que

sometida, controlada, subsumida o violentada a través de diversas estrategias de control que operan bajo los principios de la violencia acústica, siendo la dominación sonora una manifestación concreta del ejercicio del poder, que no solo se revela como agresión, sino como una imposición de voluntades, y destaca el concepto de “escucha colonizada” de Mayra Estévez (2016) para quien la huella sonora de la tecnología, en nombre del progreso y el desarrollo capitalista, instaura el régimen del ruido en diversos paisajes culturales. Salomé Voegelin, por su parte, propone resituar el mundo de nuestra experiencia a través del oído. A través de lo que denomina “habitar la escucha” podemos acceder a diferentes contextos y reconfigurar nuestro sentido de lo material, su realidad y su valor contingente (Voegelin 2019).

Considero que la escucha, por lo tanto, va más allá de lo que sucede en términos acústicos y sus implicancias físicas y fisiológicas. Es un acto experiencial, situado, y por ende corporal y relacional. Puede partir de determinadas materialidades sonoras (fuentes materiales generadoras de vibraciones) y de “inmaterialidades sonoras” (como sonidos y voces que pueden aparecer en la imaginación, en sueños o en evocaciones de la memoria y que no provienen de fuentes situadas).

Hasta aquí, entonces, podemos destacar ciertas características fundamentales del sonido como su carácter “relacional”, “situado” y “evocador”. Relacional porque vincula no solo a lxs sujetxs entre sí, sino en relación con sus biografías, memorias, trayectorias, sensibilidades, percepciones y materialidades. Situado porque tienen un anclaje material y corporeizado que permite la ubicuidad de lxs sujetxs en el espacio y de las materialidades de las acciones en mundos históricos concretos, en tanto que su carácter evocador nos permite la comprensión y actualización de las memorias que circulan y que forman parte del posicionamiento de lxs sujetxs y las distintas perspectivas, estrategias y agencialidades presentes en sus universos de significación a partir del sonido. Propondré, entonces, comprender la “performatividad sonora” como las determinadas maneras en las que producimos, escuchamos, evocamos y practicamos sonidos actualizando valores, sentidos, estéticas y sensibilidades producto de la iteración sonora sedimentada a través de la escucha.

Acuerpando, Aullando, Ardiendo

Supé cómo sonaba ARDA antes de conocerla como colectiva. Me encontraba registrando sonidos ambiente, cantos y haciendo algunas entrevistas en una de las manifestaciones por el derecho al aborto en 2017. Como suele pasarme a menudo en marchas feministas, ciertos cantos y vocalidades me atraen, emocionan y puedo quedarme un buen rato dejando correr el H6. “Nos tienen miedo porque no tenemos miedo... Nos tienen miedo porque no tenemos miedo... Nos tienen miedo porque no tenemos miedo...”, coreaban de manera enérgica, creciente, impetuosa un grupo de unas treinta chicas de edad variable, a la que siguió una voz amplificadora por un megáfono preguntando: “¿Y el miedo...?” Y mucho más fuerte aún contestan: “Que arda”, “Que ARDA”, “QUE ARDA!”... Recuerdo que me impactó primero la forma en la que enunciaban esas palabras, y luego su gestualidad. Quise rápidamente saber quiénes eran, pero no portaban cartel, bandera o pancarta alguna.

En 2019 Martín Liut me convoca para realizar un clip sonoro sobre derechos de género en Argentina para el Festival por los Derechos Humanos y 40 aniversario del CELS⁹ y decido armar un

suponen no solo una divergencia entre modelos perceptivos diferentes, sino una escucha construida desde una posición de superioridad (Domínguez 2019: 99).

⁹ Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), organización pionera de derechos humanos en Argentina.

documento sonoro donde pudieran quedar registradas las voces que fueron conformando ese año (entre otras) la de la resistencia y la lucha transfeminista, y no dudé en que dicha acción/frase/consigna debía quedar presente¹⁰. Ya para entonces tenía la fuerte convicción de que la dimensión sonora podía revelarnos aspectos fuertemente significativos a la hora de dar cuenta de la potencia política activista. Pero ¿cuáles serían aquellos dispositivos a través de los cuales podemos dar cuenta de estas eficacias? y ¿qué apreciaciones y reflexiones podían tener en relación a estos aspectos quienes llevaban adelante estas acciones?

El #8M de 2018 las autodenominadas “ardas” realizan una de las acciones que forman parte de su repertorio durante la marcha. Se trató de un *haka*¹¹ denominado “Estamos acá!”¹². Esta acción, que podríamos definir como una “performance ritualizada” es una de las más evocadas por sus integrantes a la hora de elegir los momentos, las acciones y los sonidos más significativos para ellas.



Imagen 2. Colectivo ARDA. Fotografía: Euja. Archivo ARDA (8/3/2018)

Esta acción se realiza en contextos denominados por ellas como “abiertos” (espacios públicos), y en ella participaron cerca de 100 de sus integrantes. Ubicadas de manera equidistante entre sí, vestidas de negro y violeta con pañuelos verdes, las piernas levemente separadas y una mirada desafiante y hacia el frente van respondiendo las preguntas de quien arenga en el frente con un megáfono en mano:

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Ue5drqvj7IQ> “Este es un llamado a destruirlo todo”. Derechos de género en Argentina (Polti 2019).

¹¹ *Performance* tradicional maorí (Nueva Zelanda) que se realiza de manera grupal y en la que se combinan cantos, vocalizaciones (sonidos guturales o gritos), movimientos, gestos y golpes percutiendo el propio cuerpo. Originalmente se trató de rito de guerra, cuyo objetivo era intimidar al enemigo y prepararse emocionalmente para la batalla. Actualmente, la selección de rugby *All Blacks* se ha vuelto mundialmente conocida por realizar esta práctica antes de iniciar sus partidos.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA>

<p>Pregunta: Nosotras, ¿estamos presentes?</p> <p>Respuesta: Sí, sí, estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿y dónde estuviste guerrera?</p> <p>Respuesta: Estuve escondida, estuve esperando por mí, por vos, por mí, por vos</p> <p>Pregunta: ¿Por nuestras ancestras?</p> <p>Respuesta: Por nuestras ancestras estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Por nuestras hermanas?</p> <p>Respuesta: Por nuestras hermanas estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Y por nosotras?</p> <p>Respuesta: Y por nosotras estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Estamos en lucha?</p> <p>Respuesta: Estamos en lucha, estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Estamos acá?</p> <p>Respuesta: Estamos acá (bis)</p> <p>Pregunta: ¿Con fuego y con rabia?</p> <p>Pregunta: Con fuego y con rabia, estamos acá</p>	<p>Pregunta: ¿Con furia y amor?</p> <p>Pregunta: Con furia y amor, estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿por las que despiertan?</p> <p>Respuesta: Por las que despiertan estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Y por las dormidas para despertarlas?</p> <p>Respuesta: Y por las dormidas para despertarlas, estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Estamos en lucha?</p> <p>Respuesta: Estamos en lucha, estamos acá (bis)</p> <p>Pregunta: ¿Abriendo camino?</p> <p>Respuesta: Abriendo camino, estamos acá (bis)</p> <p>Pregunta: ¿Estamos acá?</p> <p>Respuesta: Estamos acá</p> <p>Pregunta: ¿Estamos acá?</p> <p>Respuesta: Estamos acá (bis)</p>
---	---



Imagen 3. Colectivo ARDA. Fotografía: Euja. Archivo ARDA (8/3/2018)

Durante la mayor parte de la *performance* sostienen rítmicamente golpes con las manos constantes y coordinados alternadamente contra el pecho y las piernas y la entonación de sus respuestas son enérgicas, incisivas y casi gritadas. Antes de comenzar la forma de preguntas-respuestas ante el llamado (“Nosotras”) realizan un siseo al que acompañan con movimientos de brazos hacia un costado y el otro. Hacia el final, sostienen una ola de murmullos creciente que estalla en un grito: ARDA!, mientras alzan sus manos para realizar el clásico triángulo que simboliza la forma de la vagina y se ha constituido en símbolo del feminismo. Se toman su tiempo para realizar respiraciones profundas mientras levantan sus manos para realizar el mencionado símbolo dos veces más. Al final cierran esta *performance* ritualizada al grito de:

Pregunta: ¿por nuestras muertas?

Respuesta: Toda una vida de lucha (bis)

Pregunta: ¿por nuestras vivas?

Respuesta: Revolución feminista!

Pregunta: ¿por nuestras vivas?

Respuesta: Revolución feminista! (bis)

Finalmente cierran la acción con el último dispositivo performático y símbolo sonoro ampliamente difundido dentro del movimiento feminista: el ulule.



Imagen 4. Colectivo ARDA. Fotografía: Euja. Archivo ARDA (8/3/2018)

Si bien estas acciones no se organizan en clave sonora, podemos destacar la importancia de la enunciación y la escucha, así como la valoración que sus integrantes hacen de aquellos elementos que conforman la dimensión aural.

En primer lugar, considero que el carácter “enunciativo” aquí es central. Con enunciación me refiero a la particular forma en la que emerge un discurso, y que va más allá de su sentido verbal. Se vincula, en relación a su aspecto comunicativo, con lo que Jaume Ayats ha denominado “modulación sonora” (Ayats 2002), pero que aquí en virtud de su comprensión en términos performativos lo vincularemos con aspectos gestuales, visuales, semánticos e intercorporales.

En segundo lugar, esta enunciación antes que nada es colectiva y se realiza “desde” el cuerpo y “entre” cuerpos (o en palabras de sus integrantes “las cuerpas”). Intervienen en ella “corpo-sonorizaciones” (los golpes ritmados sobre el cuerpo de cada artista), “vocalizaciones” (sonidos no verbales como el ulule, el siseo y el grito), y “verbalizaciones” (expresiones discursivas como el uso de textos, palabras sueltas, susurros y murmullos), acompañados por gestualidades, diacríticos y otras materialidades e inmaterialidades que afectan a emociones, sentidos y orientan estéticas, como el uso de diacríticos, el uso de pañuelos verdes (que simbolizan la lucha por el aborto legal), vestimenta de colores negro y violeta (color que simboliza el movimiento feminista), pintura de estos mismos colores en la cara y el uso de instrumentos portátiles como el megáfono.

De esta manera, y si bien la elaboración de letras y textos en la colectiva tiene una importancia central —en particular la letra de esta *performance* es contundente—, la “verbalización”, la “vocalización”, la “corpo-sonorización” propia del ritual *haka* y el uso de otras materialidades como el megáfono generan en su conjunto una particular potencia sono-expresiva. Al respecto, sus integrantes reflexionan sobre la dimensión sonora de sus acciones. Para Clodet: “la voz ocupa un lugar tan importante como el cuerpo, un lugar central y determinante (...). Con nuestras voces juntas impactamos en otras, otras, y en el espacio y a la vez impactamos en nosotras y nosotres mismas”. En tanto que para Ce: “la voz, el sonido y la escucha son ejes primordiales, significativos y característicos de nuestras acciones artísticas (...) Somos presencia colectiva... decir “Estamos acá!” es poner en palabras lo que transmuta cuando accionamos”.

Otro de los momentos clave más recurrentes en las entrevistas donde emergen aspectos emotivos vinculados al uso de la voz es el “aullido”. Para Gigi. “los sonidos que a mí me impactan... sin duda uno es ese [mmmm] marcar ese pulso, ese ritmo, entonar eso... y el aullido, el aullido en general, en el abrazo final, que es una cosa que aullamos como lobas... empezamos como todas dispares y termina siendo un aullido colectivo y es muy movilizante (...). “En el aullido se sueltan al aire todos los torbellinos que llevamos dentro para hacer más liviano el andar (...)”, dice Laura; en tanto que para Ce, “si tuviera que elegir algún sonido, sin duda, elijo el aullido en abrazo al final de las acciones activistas como “El” sonido de ARDA”. Estas reflexiones y resonancias son a la vez “escucha situada”, una de las características más importantes a la hora de definir la performatividad sonora.

Frente a cada acción/intervención situada, en términos aurales, se genera una disputa de sentidos: frente a un régimen aural cotidiano se produce una disrupción que disputa y redirige la atención de sus interlocutores con fines performativo-políticos. En este sentido, sonidos como el ulule o los aullidos son sonidos “abyectos”¹³ (o “incorrectos” en términos de Clodet García). La

¹³ Para Judith Butler lo abyecto se encuentra en “aquellas zonas ‘inhabitables’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘inhabitable’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (Butler, 2002: 19-20). Para ampliar el análisis en torno al concepto de abyección aural sugiero: Alegre, Lizette y Hernández, Oscar (2018) “Más allá de la abyección aural: hacia una escucha híbrida de la diferencia”, ponencia presentada en el Coloquio *Modos de escucha: abordajes interdisciplinarios sobre el estudio del sonido*, Facultad de Música, UNAM, 10 de octubre de 2018.

“escucha situada” es central porque las acciones son pensadas en función de contextos específicos que poseen una referencialidad geo-política, un *locus* territorial a partir del cual se produce una condensación de sentidos, hechos histórico-políticos y simbólicos de relevancia social, y es la que permite finalmente y en virtud de esto la eficacia performativa.

Hacia el interior de esta configuración aural también podemos encontrar, a través de la localización diferencial de sus integrantes en el espacio, escuchas distintivas y complementarias. En este sentido podemos hablar de una escucha tanto individual como plural, colectiva, que permite la apertura hacia un estado de audibilidad y disponibilidad corpo-sonora donde lo íntimo y lo personal cobra fuerza en lo colectivo y plural.

Otro de los dispositivos conceptuales que nos ayudan a comprender la eficacia performativa del sonido es el de “recontextualización sónica” (Ochoa 2006), utilizado aquí para dar cuenta de cierta actualización de determinadas huellas o símbolos sonoros a partir de su relocalización espacial, temporal y/o cultural y su capacidad tanto ritual como disruptiva sobre la esfera pública sonora.

Al configurar una acción o parte de una acción a partir de ciertas sonoridades, vocalidades o huellas sonoras, que remiten a su vez a ciertas prácticas rituales performáticas de cierta intensidad, se produce una condensación de sentidos y emociones, ya sea a través de la evocación de situaciones vividas o apelando a la escenificación de momentos históricos concretos en el “aquí y ahora”. La irrupción de huellas sonoras como el ulule, los aullidos, la propia estructura ritual *haka* con todos los dispositivos sonoros involucrados, generan “atmósferas afectivas” que, en términos de Adamovsky y Buch “condicionan la manera en la que los cuerpos se vinculan” (Adamovsky y Buch 2016).

Un acto sonoro puede ser deconstruido e “iterado” en un nuevo contexto cambiando así su sentido. Judith Butler propone el concepto de performatividad justamente por la capacidad del discurso para crear la situación que enuncia (Butler 2001). En la medida en que un sonido se reitera, oficia de sedimento, y es allí donde el aspecto ritual y la performatividad generan potencia y eficacia. En este sentido, podemos destacar cierta potencia que posee el sonido, cierta fuerza ilocucionaria, a partir de los contextos aurales y de enunciación a partir de la cual se desprende su eficacia performativa.

La recontextualización sónica intensifica de esta manera la potencia política del sonido porque articula de manera condensada marcas sonoras, huellas, sonidos simbólicos portadores de carga afectiva, muchas veces sedimentada en las biografías sonoras (Politi 2012) y en las identidades y memorias de quienes participan de la experiencia aural.

Por último, considero que estas sonoridades en tanto inmaterialidades afectantes articulan desde el propio vínculo con el lugar, afectos asociados al *locus* propiamente, a estéticas de oralidad, de las prácticas políticas, sentidos vinculados a corporalidades e intercorporalidades, emociones, biografías, identidades y memorias, hasta la propia historicidad de las diferentes relaciones intersubjetivas, socio-culturales y políticas presentes en la constitución de estas sonoridades.

Estas sonoridades poseen una génesis de elaboración y una historicidad propia, que involucra experiencias de atención a partir de las cuales emerge su capacidad afectante. En este sentido, en el sonido también podemos hallar potenciales sentidos icónicos, indexicales y simbólicos (propuestos por Pierce y retomados por Citro 1997; Turino 1999; Rodríguez 2012 y Podhajcer 2015) que pueden ser “despertados” o “desencadenados” en determinados contextos y encuentros entre las corpo-materialidades. Esas percepciones sensoriales del presente entrelazadas con las

evocaciones de experiencias pasadas son las que le confiere a los materiales/elementos/objetos sus diferentes intensidades para afectarnos e incluso transformarnos.

Como parte de estas “sonoridades afectantes” podemos destacar desde el uso de la voz, las palmas o los golpes en el cuerpo, los silbidos, las vocalidades, el uso de instrumentos o fuentes sonoras, hasta el de dispositivos móviles celulares, que, a partir del contexto, remitirán a hechos y momentos históricos concretos, interpelando las biografías, identidades y memorias, y afectando la atención y emoción de quienes participan de la experiencia.

En un artículo publicado recientemente en relación a la intervención “Un violador en tu camino”, realizada por la colectiva artista chilena Lastesis, he abordado uso de ciertas estrategias corpo-sonoras que han colaborado en la potencia política de dicha acción y su alta replicabilidad; y, por otro, el doble carácter local y planetario de la experiencia performática y su relación con una escucha performativa: escuchar en un sentido “performativo” ha implicado una apertura, ha potenciado formas agentivas de participación, y ha proyectado intervenciones políticas de carácter colectivo y público a escala, disputando sentidos fuertemente sedimentados (Polti 2021: 70). En relación a esa misma intervención performática, Natalia Bieletto ha abordado la manera en la que la vocalización y audibilización de dicha *performance* contribuyó a que “profundos lamentos y dolores vividos en lo más íntimo de las experiencias (de mujeres y disidencias) fueran situados en el espacio público, abierto y masivo reconfigurando las subjetividades políticas” (Bieletto 2020: 76).

En la mayor parte de estas acciones artistas, la voz es herramienta de agencia y potencia performática. Para clodet, “la voz ocupa un lugar tan importante como el cuerpo, un lugar central y determinante (...) Decir, aullar, gritar juntas son modos de comunicación que tienen muchas capas y nos permiten comunicarnos con otras/es y entre nosotras/es en muchos niveles (...)”

He decidido no analizar aquellas acciones o *performances* ritualizadas “cerradas”, donde participan exclusivamente sus integrantes, tal es el caso de la última “Quema de nombres de abusadores”, y los talleres basados en la escucha de casos y acompañamiento de sus integrantes. En estas acciones también aparecen fuertes símbolos, como la palabra y el fuego que resignifican, remueven y resuenan tanto en las trayectorias personales como en las inter-personales. Al respecto, Patricia Fogelman ha abordado en particular los contrapuntos entre ritualidad y las representaciones del fuego en los discursos y *performances* de ARDA (Fogelman 2021).

Buena parte de las intervenciones que se destacan aquí desde una dimensión sonora, a la vez son gestuales. En este sentido, es interesante el concepto de “animativo político” (Taylor 2020) mencionado anteriormente para comprender la dimensión senso-corporal de la escucha y la enunciación, reforzar la idea del vínculo afectivo inter-corporo-sintiente y enunciar la desarticulación de convenciones existentes.

En síntesis, estas expresiones artistas tienen el potencial de “oír con un oído feminista” (Ahmed 2022), no solo enuncian, corporalizan, visibilizan y audibilizan performática y performativamente relatos sobre las diversas maneras en las que mujeres y disidencias nos vinculamos con nuestros contextos de manera intercorporal, intersubjetiva, y (sono)sororamente, sino que, al hacerlo, también se actualizan nuevas formas de hacer política. Estas acciones llevan lo íntimo a lo público, lo individual a lo colectivo, lo personal a lo político, y con ellas surgen nuevas estéticas de la enunciación, de las prácticas políticas, y nuevas formas en las que los cuerpos se vinculan. Estas experiencias de ser-y-estar-en-el-mundo también lo son de escucha y enunciación.

Conclusiones

A través del análisis de una de las intervenciones performáticas de ARDA, he querido explorar los alcances de la eficacia performativa del sonido y las formas en las cuales es posible resituar el campo de disputa política en el sonido y en la escucha. Por un lado, la adscripción geopolíticamente situada de la práctica activista, y por otro su potencia política y eficacia performativa a partir de las recontextualizaciones sónicas, nos permiten pensar la articulación corporalidad-materialidad-sonoridad a partir de estas “atmósferas afectivas” en las que los cuerpos se vinculan.

La denominada cuarta ola feminista (o como diría Claudia Korol, la “revolución feminista”) presenta tantas tensiones como aristas de creación, imaginación y acción posibles. En este sentido, las acciones y *performances* activistas como espacios de enunciación y la “escucha” como potencia política interpelan el propio campo performativo de “lo político” como posibilidad de transformación social.

Las acciones de ARDA en este sentido expresan las resonancias de una lucha política, pero fundamentalmente la necesidad de una “nueva manera” de hacer política. Aullar, ulular y enunciar el goce públicamente es un gesto performático, político y amoroso.



Imagen 5. Colectivo ARDA. Fotografía: Euja. Archivo ARDA (8/3/2018)

Agradecimientos

Quiero agradecer muy especialmente a clodet garcía, y a las queridas “ardas” por el compromiso y la amorosidad con la que comparten lucha, deseo y gesto político y con quienes me siento unida en un mismo aullido.

victoria.polti@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- Aceves, Gabriela, Amanda Gutiérrez y Freya Zinovieff. 2021. "Sono[Soro]ridades: Feminist Interventions in Sound Art". An academic panel presented at *II CIPS Borderline Sonorities Conference*, Universidad Federal de Santa Catarina, Brazil, June 2021, In <https://en.sonoridades.net/cips-2020>
- Adamovsky, Ezequiel y Esteban Buch. 2016. *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Ahmed, Sara. 2022. *¡Denuncia! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- _____. 2021. *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- _____. 2015. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM.
- Alegre González, Lizette. 2021. "Más allá de la abyección aural: hacia una escucha híbrida de la diferencia", en González Alegre, Lizette y García, Jorge David (coord.), *Sonido, escucha y poder*, 11-23. Ciudad de México: Facultad de Música, UNAM.
- Antivilo, Julia. 2006. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Desde Abajo.
- Antivilo, Julia; Mayer, Mónica y Rosa, María Laura. 2017. "Arte feminista y "artivismo" en América Latina: un diálogo a tres voces", en *Mujeres Radicales. Arte Latinoamericano, 1960-1985*, Los Angeles: Museo Hammer, archivo digital, 37-43.
- Anzaldúa, Gloria. 2002. *La frontera Borderlands. La Nueva Mestiza*. Madrid: Capitan Springs.
- Austin, John L. 1962. *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press.
- Ayats, Jaume. 2002. "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los slóganes de manifestación", *Revista Transcultural de Música* Nº 6. edición digital:
https://www.researchgate.net/publication/313925998_Como_modelar_la_imagen_sonora_del_grupo_los_esloganes_de_manifestacion (Consulta: 22 de abril de 2010).
- Becker, Carol. 1996. *Zones of contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Bevacqua, Guillermina. 2019. "'Deformances": recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014)". *Telondefondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, (29), 130-155.
- Bieletto Bueno, Natalia. 2020. "Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance 'Un violador en tu camino' por Las Tesis Senior en el Estadio Nacional de Chile". *Boletín Música, Casa de las Américas*, Nº 54 (julio-diciembre), edición digital, 71-91 (consulta: 15 de marzo de 2021).
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2002. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 1990. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Carlés, José y Palmese, Cristina. 2004. *Identidad sonora urbana*. Centro Virtual Cervantes, Madrid, [1991] (Consulta: 16 de mayo de 2010).
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Ciudad de México: UAM, División Ciencias Sociales y Humanas.
- Citro, Silvia. 2018. "Pasajes del NiUnaMenos". Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de

performance-investigación”, *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural*, Año 17, Vol. 17, 1-28.

_____. 1997. *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.

Citro, Silvia y Manuela, Rodríguez. 2020. “Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad”. *Revista Ciencias Sociales y Educación*, Vol. 9, Nº 17, UDEM, Medellín, 23-56.

Conti, Romina (comp.). 2020. *Perspectiva descolonial. Conceptos, debates y problemas*. Mar del Plata: Eudem.

De La Puente, Maximiliano. 2017. “Performance, política y activismo digital: las intervenciones del Colectivo Dominio Público”. *Telondéfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nº 26, 80-88.

De Lauretis, Teresa. 2006. “La tecnología del género”. *Revista Mora* Nº2, 6-34.

Delgado, Manuel. 2013. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”, *QuAderns-e. Institu Catalá d’Antropologia*, Nº 18 (2) Any 2013, 68-80.

Dieguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Ed. Atuel.

Domínguez, Ana Lidia. 2019. “El oído: un sentido, múltiples escuchas”. Dossier “Modos de escucha” *El oído pensante*, vol. 7, Nº 2, edición digital (consulta: 20 de junio de 2020).

Drobnick, Jim (ed.) 2004. *Aural Cultures*. Toronto: YYZ Books.

Dussel, Enrique. 2000. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. en Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, 41-53. Buenos Aires: Clacso.

Eidsheim, Nina. 2009. “Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre” *Trans. Revista Transcultural de Música*, Nº 13, 1-9, edición digital (consulta: 24 de noviembre de 2018).

Enke, Ann (ed.). 2012. *Transfeminist Perspectives in and beyond Transgender and Gender Studies*. Philadelphia: Temple University Press.

Expósito, Marcelo, Ana Vidal y Jaime Vindel. 2012. “Activismo artístico”. En *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 43-50. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Estévez Trujillo, Mayra. 2016. *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Tesis Doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Felshin, Nina. 1995. *But is it art? The spirit of arts as activism*. Bay Press: Seattle.

Federici, Silvia. 2020 [2011]. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Fogelman, Patricia (en prensa). “Fuego, ritual y “amorosidad” en una performance transfeminista en Buenos Aires durante el Paro Internacional de Mujeres de 2019”. en Maranhao Filho, Eduardo Meinberg de Albuquerque (org.), *O Fogo e o Sagrado*. Florianópolis: Amar/Fogo.

Fuentes, Marcela. 2020. *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Fusco, Coco. 2015. *Dangerous moves: politics and performance in Cuba*. Londres: Editor: Tate Publishing.

Galindo, María. 2013. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. La Paz: Mujeres Creando.

González, Lélia. 1988. “A categoria político-cultural de Amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*, Nº 93 (Rio de Janeiro) 92/93, 69-82.

Groys, Boris. 2018. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires:

Ed. Caja Negra.

_____. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.

Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*. Bilbao: Consonni.

_____. 2014 [1991]. *Manifiesto para cyborgs*. Buenos Aires: Puente aéreo.

_____. 1995. Cap. 7: “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, 313-346. Valencia: Ed. Cátedra.

hooks, bell. 2015. *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Madrid: Traficantes de sueños.

Korol, Claudia. 2019. “El Encuentro Plurinacional y de las disidencias: el feminismo descubriendo el Abya Yala”. *Revista Nodal. Revista de Noticias de América Latina y el Caribe* (11/10/2019), edición digital (consulta: 10/7/2022).

Labelle, Brandon. 2018. *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmith Press.

Lagarde, Marcela. 2006. “Pacto entre mujeres. Sororidad”. En *Aportes para el debate*. Coordinadora Española para el lobby europeo de mujeres, Nº18, 123-135

Lastesis. 2021. *Quemar el miedo*. Buenos Aires: Planeta.

Longoni, Ana. 2010. “Tres coyunturas de activismo artístico”. *Coyunturas*, Nº1, junio, 90-93.

_____. 2007. “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”. *Revista Brumaria*, Nº 8, “Arte y Revolución”, 61-77.

Longoni, Ana y Ileana Diéguez. 2021. *Incitaciones transfeministas*. Buenos Aires: DocumentA/Escénica.

López Cuenca, Alberto. 2018. “¿Pero esto qué es? del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, Nº 8, UNAM, México, 17-28.

Lorde, Audre. 1988. “Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo”- En Moraga, Cherrie y Castillo, Ana (eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, 89-93. San Francisco: ISM Press.

Lugones, María. 2010. “Hacia un feminismo decolonial”, *Hypatia*, vol 25, Nº 4, 105-117.

Madrid, Alejandro. 2009. “Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Revista Transcultural de Música*, Nº 13, edición digital (consulta: 3 de abril de 2012).

Martin Alcoff, Linda. 1999. “Merleau-Ponty y la teoría feminista sobre la experiencia”, *Revista Mora*, Nº5, 122-138.

Mignolo, Walter. 2009. “Prefacio”. En Palermo, Zulma (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, 7-14. Buenos Aires: Del Signo.

Millet, Kate. 1970. *Política sexual*. Madrid: Ed. Cátedra.

Ochoa Gautier, Ana María 2012. “Sonic transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America”. En Sterne, Jonathan (ed.). *The Sound Studies Reader*, 388-404. Nueva York: Routledge.

_____. 2006. “La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”. *Revista Transcultural de Música* Nº 10, edición digital (consulta: 3 de abril de 2012).

Pateman, Carole. 1995 [1988] *El contrato sexual*. Ciudad de México: Anthropos, UAM.

Polti, Victoria. 2021. “Escucha performativa y artivismo (trans)feminista: Lastesis y sus resonancias sonocorpo-políticas”. *Revista de Estudios Curatoriales*, Año 8 Nº 13, 61-72.

_____. 2020. “Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido”. *Sul Ponticello. Revista on line de*

música y arte sonoro, III época, Nº 70, Sección Zoom, Mundos Sonoros (s/p). Madrid, edición on line.

_____. 2015. “Ecologie sonore et bio-pouvoir. Un regard sur la société de controle et de consommation á travers les sons”. *CMES#2 (Actas Congr s Mondial D’Ecologie Sonore # 2 - Arc Et Senans, Francia et Saillon, Suiza, 17 al 25 de agosto)*, 341-354. Collection Musique/Environnement, Switzerland.

_____. 2011. “Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro”. *Actas X Congreso Nacional de Antropología*, 1-17. Buenos Aires (29/11–2/12).

Preciado, Paul. 2002. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de la identidad sexual*. Madrid: Editorial Pensamiento.

Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, 116-143. Ciudad de México: Domingo Adame.

Proaño Gómez, Lola. 2017. "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano". *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13 (26), 48-62.

Raposo, Paulo. 2015. “Artivismo. Articulando disidencias, criando insurgencias”. *Cuadernos de Arte e Antropología*, Vol. 4, N  2: 1-12.

Rich, Adrienne. 1996. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. *Duoda. Revista d’Estudies Feministes* N 10 y 11, 15-45 y 13-37).

Richard, Nelly. 2013. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rosa, María Laura. 2014. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.

Rubin, Gayle. 1986 [1975]. “El tr fico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. Traducción Stella Mastr ngelo, *Revista Nueva Antropología*, Vol. VIII, N  30, pp. 95-145. Ciudad de México.

Sandoval, Chela. 2004. "Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos". En hooks, bell et. al. *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*, 81-106. Madrid: Traficante de sueños.

Sayak, Valencia. 2018. “El transfeminismo no es un generismo”. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, N  22, Julio-Diciembre, 27-43.

Segato, Rita. 2018. *Contrapedagog as de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

_____. 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1997. “Estudios de la Subalternidad: deconstruyendo la Historiografía”. Traducción de Prad, Ana Rebeca y Rivera Cusicanqui, Silvia. En Rivera Cusicanqui, Silvia y Barragán, Rossana (eds.). *Debates Post Coloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, 1-29. La Paz: Ed. Historias.

Sterne, Jonathan (ed.). 2012. *The Sound Studies Rader*. Nueva York: Routledge.

_____. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.

Taylor, Diana. 2020. *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (edición digital).

_____. 2015a. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

_____. 2015b. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

_____. 2001. "Hacia una definición de performance". En línea: <http://www.nyu.edu/tisch/performance>

(consulta: 12 de julio de 2010).

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela. 2011. *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Tortosa, Paula. 2020. “24 de marzo: intervenciones performáticas y activismo en contexto de aislamiento”. *Actas del XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*, 68-74. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Turino, Thomas. 1999. “Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music”. *Ethnomusicology*, Vol. 43, N°2, spring-summer, 221-255.

Verzero, Lorena. 2021. “Memorias escénicas y activismo: Dos genealogías entrelazadas”. En Salomone, Alicia (ed.), *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*, 175-200. Buenos Aires: Corregidor.

_____. 2020a. “Cuerpos en red: entretejiendo el activismo feminista”, en Vidal, Yanina, *Tiemblen! las brujas hemos vuelto: activismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario.

_____. 2020b. “La afectividad como experiencia política: Avatares del activismo en el ágora contemporánea”. En Proaño Gómez, Lola y Verzero, Lorena (comp.) *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, 105-119. La Plata: publicación digital.

Voegelin, Salomé. 2019. *The political possibility of sound. Fragments of Listening*. New York: Bloomsbury Academic Book.

Wayar, Marlene. 2019. *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Ed. Muchas nueces.

Wittig, Monique. 2006 [1978]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Ed. Egale.

Victoria Polti: Antropóloga, música y performer. Doctoranda en Antropología Social (Universidad de Buenos Aires). Docente en la Maestría en Arte y Estudios Sonoros, Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (Universidad Nacional Tres de Febrero), y en las carreras de Etnomusicología y Música Popular Argentina (Conservatorio Municipal Manuel De Falla). Integra el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (UBA), y las asociaciones LASA, IASPM e ICTM.

Cita recomendada

Polti, Victoria. 2022. ““Y el miedo...? Que arda!”: performatividad sonora en activismos transfeministas en Buenos Aires: el caso de ARDA”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES