



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Alerta mujeres que caminan. La performance como medio para la comunicación de un punto de vista
Daniela Camezzana
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 4, N.º 2, diciembre 2018
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Alerta mujeres que caminan. La performance como medio para la comunicación de un punto de vista

Daniela Camezzana

danielacamezzana@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4619-7713>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Centro Interdisciplinario Cuerpo Educación y Sociedad
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

La incidencia de los feminismos en la formulación de una agenda pública de demandas prioritarias para las mujeres alcanzó en los últimos años una mayor visibilidad en los medios de comunicación tradicional a partir del llamado a la movilización del grupo de activista feministas *Ni Una Menos* en el 2015 y la adhesión autoconvocada de miles de otras que llevaron adelante la convocatoria en distintas ciudades de la Argentina.

Más allá de la preexistencia de espacios de participación y discusión consolidados como el *Encuentro Nacional de Mujeres* donde la puesta en común es concebida como una herramienta de transformación. Ambas manifestaciones del 3 de junio reunieron a personas en las plazas y las calles para decir "basta" frente a la expresión más extrema de las violencias contra las mujeres. Pero que a la vez al pasar a la acción de forma conjunta (se) abrieron a la posibilidad de cuestionar y desprivatizar otras formas de las relaciones de poder y llamar por su nombre experiencias hasta el momento naturalizadas. Muchas se encontraron esos días afirmando al igual que el primer manifiesto de *Ni una menos* que éste como otros: «no es un tema íntimo o doméstico o sólo de las mujeres» (2015, s.p.).

En este marco, VIBRAMUJER comenzó a tomar forma como un colectivo que reunió tres artistas y dio el puntapié inicial con un posteo publicado en instagram el 8 de

marzo de 2017. En el video se puede ver a J. improvisando un baile frente a cámara. Debajo en el texto recupera una serie de experiencias personales por las que decide sumarse al paro y salir ese día a la calle.

[...] Marcho porque mis pechos son grandes y cuando camino por la calle me siento invadida con la mirada, con las palabras obscenas. Marcho porque eso me acomplejó y esculpió en mi la joroba que ahora intento alinear. Porque siempre tuve miedo de mi sensualidad. Porque aún me encuentro con amigas mujeres que tienen miedo a vestirse sensuales y bellas por lo que provocan en otros. Quiero libertad. Quiero que mi cuerpo sea mío. Marcho porque todavía recuerdo cuando fui a comprar golosinas de niña, el terror que sentí y como se me congeló la piel cuando un hombre en la calle me mostró su pene a plena luz del día. Marcho porque ese hecho se vuelve cotidiano. Te dicen: "Y sí, te puede pasar". Eso es violencia. Marcho porque cuando vuelvo sola por la noche tengo miedo. Porque cuando me tomo un taxi no sé si voy a llegar a casa. Marcho porque no quiero transmitirle ese miedo a mi hija mujer.

Aunque el relato se enuncia en primera persona y se describen situaciones puntuales de la experiencia de una de las integrantes, la posibilidad de reconocer en la historia de una las inquietudes de todas volvió este texto la carta de presentación del colectivo. Incluso al narrar cada episodio como parte de la intimidad de quien enuncia demuestra lo velado de la incidencia normativa de estas condiciones de vida en sociedad. En un punto, no importa de quién son las palabras sino la potencia de haber logrado en el estar juntas identificar esas emociones que resultan referenciales y forma parte de la propia subjetividad. Como dice J. en una entrevista titulada *Vibramujer, el arte de hacer reflexionar sobre la sexualidad de la mujer a través de intervenciones en espacios públicos* publicada en Clarín: «comenzó como una inquietud personal que compartimos»(2018, s.p.).

Inicialmente el proyecto estaba conformado por una actriz, una artista plástica y una diseñadora que se conocieron en la salida del jardín de infantes de sus hijes. Actualmente si bien cambió la formación estable, el grupo está integrado por tres madres jóvenes que integran en las reuniones de discusión y planificación a sus hijes. De hecho, así como la irrupción de los feminismos callejeros señaló naturalmente el espacio público como escenario para la intervención de este colectivo, la maternidad fue una experiencia que les permitió pensar el cuerpo como una construcción social y territorio de disputa.

En ese sentido, las tres coinciden que luego del embarazo se enfrentaron a la necesidad de volver a experimentar la sensualidad casi como una condición para

retomar una vida sexual activa. Pero como nunca antes se habían planteado qué hacían para experimentar deseo o placer, no había posibilidad de recobrar algo que nunca les había resultado propio. Entonces la pregunta se volvió el motor de la discusión grupal, la formación conceptual y tema de la experimentación artística que derivó en dos líneas de trabajo: el disfrute del cuerpo de la mujer y la mirada de la sociedad sobre estas prácticas de autonomía.

En el transcurso de un año, VIBRAMUJER llevó adelante diversas intervenciones en distintos escenarios que definen como cotidianos. En las primeras acciones que realizaron en un lavadero de ropa, una plaza, una carnicería, un taller mecánico, un local de depilación o en un supermercado, las decisiones fueron espontáneas y sólo se establecieron algunos acuerdos mínimo: el movimiento de la bailarina tenía que remitir al disfrute de la propia sensualidad y al momento de comenzar a grabar se solicitaba a las personas que "hagan como si ellas no estuvieran". Así una de las integrantes bailaba mientras la otra tomaba registro de lo que sucedía con ella en el centro de un plano general. En la mayoría de los casos, el tiempo de intervención era equivalente al material que iban a colgar en las redes sociales mediante las cuales dieron a conocer su trabajo.

A partir de la intervención que realizaron en una obra construcción, se inauguró una nueva metodología de trabajo en la que comenzaron a elegir espacios físicos donde no estuviera habilitada la posibilidad de un comportamiento sensual o sexual. Al mismo tiempo, empezaron a tomar nota como parte de la acción de las reacciones en torno a la presencia, movimiento y registro de la performer que expresaban los sujetos que trabajaban o circulaban por dichos espacios.

Después de esta experiencia, se formuló una nueva pregunta más allá de la temática abordada consignada en un fichaje de cada acción: «¿Por qué tenemos que tener miedo de hacer lo que estamos haciendo?» Y se ampliaron los límites del intercambio que hasta ese momento sostenían de forma virtual a la acción y dejando que la información que circulaba sea parte del intercambio afectivo durante la performance. Tanto en la acción en Retiro, el paso peatonal de la 9 de julio, la playa de Pocitos en Uruguay, la vereda del Hospital Militar Argerich, entre otras, trabajaron en este sentido estableciendo las decisiones sobre la duración, el uso del espacio y las corporalidades en función de garantizar la experiencia como expresa Diana Taylor (2014) en tanto acto de transferencia.

En la labor del colectivo, estas etapas no se dieron necesariamente de manera consecutiva y por momentos fueron alternando una forma de producción con la otra. Sin embargo, las discusiones programáticas en torno a la acción, los objetivos y los criterios estéticos favorecieron la problematización en relación a otras categorías (mujer, poder, cuerpo) que las artistas deseaban poner en juego en su

trabajo. En este sentido, la articulación con la socióloga especializada en género, Sol Scavino Solari con motivo de la invitación a participar de los debates organizados por la *Comité con equidad de calidad de Género* en la Facultad de Sociología de la República de Uruguay (UdelaR) inauguró un intercambio de lecturas y preguntas sobre los alcances de la labor simbólica del colectivo. Si bien no es el objetivo de este trabajo hacer un análisis pormenorizado de las modificaciones en la fundamentación¹ del proyecto, vale la pena señalar que en un primer momento el foco de interés estaba puesto en los modos en que “los mecanismos de poder y de represión han impactado en el *cuero femenino*² inhibiendo su deseo, el disfrute de la sensualidad y sexualidad y su derecho a ser”. Mientras que en la instancia de “repactar” los objetivos para el 2018 establecen que:

(el proyecto) busca la transformación de las relaciones de género a partir de la desnaturalización de los estereotipos, roles y formas de habitar el cuerpo en las sociedades occidentales. [...] Esta perspectiva parte de la idea que el género es una categoría relacional, por lo que explorar el cuerpo de las mujeres (o de los varones) como un “todo”, contribuyendo a la esencialización de “lo femenino” o “lo masculino”, es insuficiente para la transformación de las relaciones entre ellos, que en definitiva son las que sostienen y reproducen un orden que oprime a las mujeres (y a los varones).

A los fines de este trabajo, la intención de las artistas de realizar un desplazamiento a la hora de pensar las asignaciones sexogenéricas de un punto de vista esencialista a una construcción relacional de las identidades tuvo su correlato con tensiones, marchas y contramarchas en las acciones que realizaron del 8 de marzo de 2018 en adelante. Marcando una disociación entre los materiales elaborados para la intervención del espacio público en su dimensión virtual como las fotografías de las series *Carga* (2018), *Deseo* (2018) o *Mi cuerpo real es el ideal* (2018) y los trabajos pensados para la calle como la intervención *Paredón* (2018) o la que será analizada en este trabajo *En guardia* (2018)³ que exploran las impresiones que aparecieron cuando realizaron una apertura en la acción *Zorra* realizada en noviembre de 2017 a “la mirada externa” y permanecieron durante los 25 minutos “más permeables” a las reacciones. Consignan en el fichaje de la acción:

Fue difícil que la mirada externa dialogue con lo que nos estaba pasando en relación a poner en juego el propio deseo (...) Comenzamos a sentir que era exponernos en nuestras oscuridades y en los lugares que no controlamos. La exposición de la vulnerabilidad. Previamente a esa intervención habíamos

recibido un mensaje privado a Facebook donde un hombre preguntaba si era trabajadora sexual.

En la entrevista de la website de Clarín, dice J. al año de conformarse el grupo: «Estamos hablando solamente de un cuerpo moviéndose, a sensualidad, el deseo. Se nos obliga a dejar la sensualidad y la sexualidad en la casa, esto está pero en el cuarto. Pero yo tengo esto, ¿y qué hago con todo esto? No puedo reprimir lo que me pasa».

Tanto en esa declaración como en el primer posteo reaparece de forma explícita la presión de la mirada de los otros como un discurso que se adhiere a determinadas conductas (bailar como lo hace una en su casa), formas de vestir (sin ocultar las curvas) y partes del cuerpo (el busto y la cola). A la vez, la percepción de esa amenaza que es externa y permanente al circular por la ciudad provoca una sensación de miedo que se posee, está dentro de una y condiciona la forma de caminar aunque no se diga de manera literal y manifiesta.

Por esto, J. sostuvo que «no puedo reprimir lo que me pasa» aún cuando las artistas realizan las intervenciones con ánimo de provocar una reacción, persiste la sensación de "estar expuestas" al riesgo o la posibilidad de ser atacadas. Aun cuando se espera el comentario que reprobando lo que están haciendo o que describe con lujos de detalles lo que les harían. Aun cuando las reacciones parecen de manual al límite del absurdo, las *performers* no dan crédito de las formas en que se suele hacer daño. Porque como sostiene la socióloga feminista, Sara Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones*:

el miedo al "mundo" como el escenario de un daño futuro funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad (...) dichos sentimientos de vulnerabilidad y miedo moldean los cuerpos de las mujeres. (2014, p. 117)

Feminismo y estudios culturales. ¿Le gusta a usted?

Destacar la importancia de los estudios culturales y comunicacionales como un campo de producción de conocimiento cuyas prácticas epistemológicas, políticas y metodológicas permitieron comprender las particularidades de las realidades sociales, las prácticas culturales y las relaciones de poder en Latinoamérica resulta casi un lugar común a esta altura. Sin embargo aún hoy «los esfuerzos en la región por construir el debate y la memoria de las trayectorias y genealogías de los

estudios culturales olvidan o sintetizan el aporte de los feminismo en un concepto problemático: género». (Szurmuk e Irwin, 2009; Valenzuela, 2005)

Como señalan las autoras en el artículo *Ninguna guerra en mi nombre: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica*, la pregunta por la intersección ha estado más presente en el contexto anglosajón porque muchas de las reivindicaciones coincidían con las preguntas centrales de dichos estudios. La irrupción del pensamiento feminista en los estudios culturales durante la década de los años setenta del siglo XX (Stuart Hall, 1992; 1996) resultó necesaria para que sea efectivo el lema de "lo personal es político" en la academia (Reverter, 2014) introduciendo en el análisis del poder cuestiones en torno a la construcción del deseo, el cuerpo y la sexualidad:

Desde los años ochenta y noventa del siglo XX, los estudios latinoamericanos que piensan sobre el cuerpo y la sexualidad se han concentrado en "pensar lo impensado" (Olivia Grau, 2012). Así, desde un contexto en el que aparecen y desaparecen las normatividades en diversas prácticas culturales, es posible visibilizar cómo las mujeres crean, significan, dan sentido, casi siempre luchando, para romper, resignificar, subvertir esa "naturalización" que conforma su cuerpo, su experiencia, su ser en la cultura.

De algún modo, los proyectos como VIBRAMUJER que desde el arte, la cultura y lo cotidiano arman tramas para preguntar(se) qué marca el cuerpo de mujer dentro de una representación de género, "actúan" en la frontera conformando identidades en proceso (Hall, 2010).

El giro afectivo: sentir el propio camino

A partir de la década del '80, se iniciaron una serie de discusiones que dieron lugar al surgimiento del campo de estudios socio-antropológicos sobre afecto y emociones. Algunos lectores postulan *La política cultural de las emociones* de Sara Ahmed como uno de los libros más influyentes de esta perspectiva. Sin embargo, la autora se toma el trabajo de relatar la trayectoria en el epílogo de la última edición recuperando la influencia de las teorías feministas de la emoción a la hora de repensar la relación entre mente y cuerpo. Porque es a partir de este cuestionamiento que luego podrá elaborar a su vez una crítica a la psicologización y privatización de las emociones tanto como al modelo de la estructura social que olvida deliberadamente las intensidades afectivas como parte del proceso de repetición.

Para esta autora, las emociones se cargan de sentido en una economía de acumulación de valor que no residen en los objetos o por ser propiedad de los sujetos sino en el efecto de su circulación y contacto en una amplia red de actores humanos y no humanos. Esto implica que están en juego sentimientos compartidos que en tanto son comunes ponen en evidencia que no necesariamente se tiene la misma relación con ello implicando siempre una comunicación fallida.

Por supuesto, las emociones no se tratan solo del movimiento, también son sobre vínculos o sobre lo que nos liga con esto o aquello. La relación entre movimiento y vínculo es instructiva. Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar. Por lo tanto, el movimiento no separa el cuerpo del "donde" en que habita sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con)movido por la proximidad de otros. (2014, p. 36)

Para comprender los múltiples niveles de este intercambio evitando caer en la tentación de realizar una distinción entre sensación corporal, emoción y pensamiento, Ahmed propone reflexionar sobre la palabra impresión utilizada por David Hume porque recuerda «la presión de una impresión, que nos permite asociar la experiencia de tener una emoción con el efecto mismo de una superficie sobre otra» (2014, p. 28) de la que emerge la percepción del límite que distingue un "adentro" y un "afuera", lo individual y lo social, la 'objetividad' de lo psíquico y lo social como parte de un proceso más que una causa.

El creciente interés por atender aspectos emocionales en la vida social responde a la actual preeminencia de regímenes de sentimentalidad en ámbitos tan diferentes como la justicia, los medios de comunicación, la política, los negocios, la educación o los sistemas de salud. (Greco, M. y Stenner, P. en Ahmed, 2014)

Así en la cultura contemporánea, se establece una jerarquía entre las emociones en la que algunas son "elevadas" y otras son más "bajas" frustrando la formación del yo competente. Entonces al afirmar que un sujeto o colectivo es emotivo porque experimenta las emociones que no se consideran "apropiadas" como sucede, por ejemplo, con el movimiento de mujeres convierten la debilidad en atributos de los cuerpos.

Es por esto que uno de los objetivos principales del trabajo de Ahmed es lograr dar cuenta de cómo la emocionalidad de los textos públicos funciona alineando a los sujetos con los colectivos, «atribuyéndole a “los otros” ser la “fuente” de nuestros sentimientos» (2014, p. 19). En este sentido, entiende que la otredad se reconoce al ver al otro como extraño o como un «cuerpo fuera de lugar»

La política espacial del miedo

En *La política cultural de las emociones*, Ahmed toma el dolor, la vergüenza, el miedo, la repugnancia, el amor y el odio como anclajes para pensar las formas de discriminación operativas en el sistema capitalista que genera profundas desigualdades sociales como establece Rita Segato(2011) basadas en los intereses de una ciudadanía moderna hecha a la medida del hombre blanco, propietario y *paterfamiliae*

En lugar de pensar qué nos da temor, Ahmed propone pensar quién se asusta de quién justamente porque sostiene que el miedo funciona en los encuentros para asegurar la relación entre los cuerpos: los reúne y los separa mediante una lectura de la superficie corporal del otro que implica la repetición de estereotipos. «Estas verdades imposibles se vuelven convincentes precisamente debido a que pueden perderse en el camino» (2014, p. 107).

A diferencia de otras emociones, la relación que se establece con el objeto tiene una dimensión temporal importante: sentimos temor al caminar por la ciudad de un señor que va detrás, una moto que pasa cerca o una tráfico que se acerca. Es una sensación que proyecta en el presente el daño o herida que podríamos sufrir en el futuro inmediato y la posibilidad de que pase a nuestro lado incrementa dicha emoción. Mientras más desconocemos a qué o de quién estar alerta más temible se vuelve el mundo. Dice Ahmed:

Por supuesto, podríamos argumentar que todos los cuerpos temen, aunque pueden tener diferentes cosas de diferentes maneras. Pero quiero sugerir que el miedo se siente de manera distinta en diferentes cuerpos, en el sentido que hay una relación con el espacio y la movilidad en juego en la organización diferencial del miedo mismo. (2014, p. 114)

En este sentido, la autora sostiene que la vulnerabilidad implica un tipo particular de relación corporal con el mundo en la que la apertura se lee al mismo tiempo como un sitio de peligro potencial y la necesidad permanente de una acción evasiva. La presión de este estado de alerta sobre el cuerpo lo restringe, achica y

prepara permanentemente para la huida. Como relevaron las integrantes de VIBRAMUJER entre las ocho participantes de la acción performática que titularon *En guardia (2008)*, todas tenían al menos una estrategia de autoprotección o llevaban a mano algún objeto para defenderse a la hora de andar por la calle⁴.

En el mismo sentido, Elizabeth Stanko (1990) sostiene que el acceso de las mujeres al espacio público está restringido por la circulación de narrativas sobre vulnerabilidad femenina.

Dichas narrativas son llamados a la acción: sugieren que las mujeres deben estar siempre en guardia cuando están fuera de casa. No solo construyen “el afuera” como inmanentemente peligroso, sino que también consideran la casa como segura. Así que las mujeres, si quieren tener acceso a la respetabilidad femenina, deben bien quedarse en casa (la feminidad como domesticación), bien ser cuidadosas con la manera en que se mueven y aparecen en público (la feminidad como una movilidad constreñida). La seguridad aquí se vuelve una cuestión de no habitar el espacio público o, más exactamente, de no moverse sola en ese espacio. (2014, p.116)

Entonces, a diferencia de la argumentación que sostiene desde textos de dominio público, la vulnerabilidad no es una característica inherente a los cuerpos de las mujeres sino que es un efecto provocado para asegurar la feminidad como una delimitación del movimiento a espacios que están acotados y permitir la expansión de otros. En este sentido, los reclamos y avances en la transformación de la denominación en la cobertura de los femicidios pusieron al descubierto otros aspectos del régimen de sentimentalidad que los medios de comunicación construyen en torno a “las mujeres que andan por la calle”.

Al respecto, la periodista Luciana Peker resalta que si bien en los últimos años aumentaron las coberturas de los casos de femicidios aún no se ha cambiado el punto de vista:

la cobertura de los femicidios de las jóvenes en los últimos años de la televisión no tenía empatía ni tenía contextualización de género. La cobertura del femicidio de Melina (Romero) era una forma de disciplinamiento, de decir “esto le pasa a las jóvenes por salir al boliche solas”, era una forma de decir no salgan a la noche, no bailen, no salgan de gira, no tomen alcohol ni consuman drogas. Incluso en los casos de jóvenes de sectores medios (...) hubo coberturas espantosas como el caso de Ángeles Rawson, en el que se le dio lugar al femicida para hablar en los programas de tv, y también el trasfondo era ‘no vayas sola al colegio, no

saludes a nadie, no vayas sola a leer un libro', se trata de un disciplinamiento hacia las jóvenes. (2018, s.p.)

Si bien haría falta realizar un análisis más exhaustivo de las noticias publicadas, una de la figura retórica que más se destaca es la descripción de la conducta de la víctima ya sea para responsabilizarla por lo sucedido, relativizar el daño producido cuando se trata de un acoso o abuso que no se llegó a concretar o remarcar la falta de precaución como causal por desconocer una amenaza latente⁵.

En este punto vale rescatar la nota al pie que hace Ahmed (2014) en el capítulo sobre *La política afectiva del miedo* en la que señala que la feminidad está asociada tanto con el cuidado como con la angustia que provoca este estado de alerta permanente. Porque permite comprender cómo se crea también una expectativa sobre las formas expresivas del daño a las que deben atenerse como tales las víctimas.

Quiero ser menos autosuficiente camino a casa

Como se mencionó en la introducción de este trabajo, la sucesión de intervenciones que realizaron en el espacio público las integrantes del grupo VIBRAMUJER en menos de dos años, les permitió recabar una serie de sensaciones encontradas en cada intervención: la libertad, expansión y disfrute al experimentar la sensualidad del cuerpo en movimiento como emociones "internas" amenazadas por la presión de una mirada "exterior" que las angustia, atemoriza y conflictúa en la necesidad de exponerse abiertamente al mundo.

A partir de estas inquietudes surge la performance *En Guardia* (2018) que en línea con lo que sostiene Diana Taylor puede ser abordada en este trabajo como un acto vital de transferencia del saber social, una provocación a los regímenes de emotividad, una memoria y un sentido colectivo de la identidad que constituye un foco discretos de análisis. (2014, s.p.) Si bien la acción se anunció en las redes sociales, inicialmente fue pensada como una intervención en la circulación habitual de Av. Corrientes y Medrano.

A partir de las seis de la tarde, ocho *performers* mujeres cubiertas por varias capas de ropa recorren por separado las cuatro esquinas y se acercan a las personas para preguntarles: «¿Puedo caminar con vos? Tengo miedo de que me violen». No se estableció de antemano una respuesta común sino que cada una resolvió la continuidad de la acción en función a la reacción de su interlocutor.

Entre las respuestas recuperadas en un diálogo posterior con las *performers* coincidían en que la mayoría les respondieron que no y ponían cierta distancia entre

su cuerpo y el de las *performers*; otros sugerían que se comunicase con un familiar o amigo cercano y les ofrecían acompañarlas hasta un quiosco o teléfono; o les indicaban que no había motivo para tener miedo⁶.

En este primer momento de la acción, resulta interesante observar cómo la performance en tanto escenificación de un punto de vista no pretende suministrar información sobre la problemática: presupone un conocimiento sobre la situación de las mujeres y comunican explícitamente cómo afecta la experiencia de la ciudad saber que allí existen amenazas latentes. Pero cuando las *performers* acortaron la distancia que la economía del miedo establece entre los cuerpos: acercándose a un desconocido, pidiéndole ayuda y diciendo que en el reparto desigual de lo posible en la calle la violación es una realidad presente para ellas provocaron reacciones que comprometieron la repetición de las conductas naturalizadas.

La mayoría de los participantes se sintieron involucrados "de prepo" en esta situación pero entendiendo que podían no ser responsables o intervenir ante un daño probable. Esto reafirmó la percepción de que la necesidad de autopreservación es asignada a las mujeres en tanto "poseedoras" de un cuerpo vulnerable. Mientras que los que sugirieron convocar a un familiar o amigo cercano de algún modo restituyeron la situación al orden de lo privado donde en general se mantienen estas situaciones para evitar "cargar" con la marca de la vergüenza o presunción de culpa⁷. Sin embargo y aún en los casos en los que la argumentación señalaba que no había motivo para tener miedo porque la "calle está llena de gente", resultó imposible para estas mujeres no quedarse y sentirse solas ante la circunstancia.

En un segundo momento de la performance que se inició aproximadamente 40 minutos después del inicio, las participantes se agruparon de a pares y cruzan a medida que el semáforo les daba paso mientras dejaban caer en la senda peatonal algunas de las prendas. Durante las caminatas y las paradas en las esquinas a partir de movimientos sensuales o asociados a la danza, se fueron quitando la ropa hasta quedar con un conjunto de dos piezas que mostraba algo de piel. En este punto, quedó sobreentendido en general que la acción era una propuesta artístico política habilitando diferentes niveles de contemplación.

Algunas personas que pasaban observan a las chicas con interés pero sin detenerse; otros las fueron rodeando para mirar y terminar de comprender la acción. Muchas de esas personas a diferencia de lo que ocurrió en el primer momento intervinieron activamente para "convencer" a las *performers* que dejen de "sobrexponerse" o porque consideraban que lo que estaban haciendo "está fuera de lugar" aunque se tratara de una obra de arte.

En el primer caso, una mujer le pidió varias veces a J. que se levante del piso y no se desnude «porque más allá de los motivos que seguro válidos, no era necesario ponerse así y hacerse eso». Mientras que en el segundo grupo, en su mayoría hombres, se aproximan para comentar qué le harían a esos cuerpos reafirmando que “si no se mueven con cuidado” o de forma femenina pierden la posibilidad de “aspirar a una respetabilidad”. En una tercera posición acuñada por el clima de época, algunos hombres se fueron haciendo chistes entre sí: «no vayas para allá que hay mujeres» como si la insistencia de estas mujeres en estar en la calle sin prepararse como siempre para huir fuera algo a lo que tenerle miedo.

La performance concluyó cuando todas gritaron juntas sosteniendo sobre la cabeza elementos que eligieron para representar posibles “armas” de autodefensa y luego se juntaron en la intersección de las avenidas cortando espontáneamente el tránsito de los autos. De algún modo, según comentaron entre sí las *performers* en esos segundos perdieron la noción de los riesgos más básicos como la circulación de vehículos. Aunque como advirtieron en el texto de la convocatoria finalizada la acción: «seguiremos EN GUARDIA pero no vencidas, no anuladas hasta que logremos ser libres de habitar el espacio público vistiendo la ropa que queramos, sin utilizar ninguna estrategia de defensa y sin que nadie violente nuestros cuerpos y nuestra integridad».

Señor, señora: no sea indiferente

A partir del seguimiento de la trayectoria del colectivo VIBRAMUJER y en particular el desarrollo de la performance *En guardia* es posible pensar los modos de disputar espacios para resignificar la experiencia de la propia vida frente a los regímenes de emocionalidad que establecen ciertas formas de ser afectado como admisibles y valorables en tanto otras se desacreditan.

En ese sentido, el hallazgo de la acción es manifestar de forma explícita que el miedo -en su forma de expresión más extrema como puede ser la posibilidad de ser violada o violentada en la calle- condiciona las formas de movernos y entrar en relación unos con otras en la calle.

En ningún momento, la performance brindó información sobre los casos recientes para justificar el accionar de las artistas o claves de interpretación para comprender qué está sucediendo sino que operó directamente sobre los presupuestos que aseguran la distancia y adecuación de los cuerpos dentro de una economía del miedo. Interrumpiendo la circulación con la palabra, forzando la interacción e interviniendo el espacio personal de los otros provocando reacciones que

reafirmaron tanto la existencia de esas reglas así como también la posibilidad de faltarles el respeto y volverse cuerpos fuera de lugar.

La performance fue el medio elegido para comunicar un punto de vista: la vulnerabilidad como una carga para las mujeres que intensifica una serie de emociones. Pero no se estableció una manera única de relacionarse con la problemática sino que originó impresiones que movilizaron una creencia ("tener la impresión"), una imitación o una imagen ("crear una impresión") o dejan una marca de una superficie ("dejar una impresión") sobre la experiencia real de ser abordado por lo inesperado.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2014) *La política cultural de las emociones*. (trad. Cecilia Olivares Mansuy) México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México

Despentes, V. (2006). *Teoría King Kong*. Buenos Aires, Argentina: RandomHouse.

Garzón Martínez, M. T.; Cejas, M.; Viera, M.; Hernández Herse, L.; Villegas Mercado; L.. (2014). "Ninguna guerra en mi nombre: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica". En: *Nómadas* [en línea] Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105131005011>

Hall, S. (1992). "Cultural Studies and its Theoretical Legacies" En:

Lawrence Grossberg y Cary Nelson (eds.). *Cultural Studies*. Nueva York/Londres: Routledge.

Reverter, S. (2009). "El ruido de la teoría feminista" En: *Cuadernos Kóre. Revista de Historia y Pensamiento de Género*. (pp. 53-68) Num. 1. Madrid.

Taylor, D. (2014). "Actos de Transferencia" En: *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. (trad. Anabelle Contreras). Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. [en línea] Recuperado de: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol>

Otras fuentes consultadas

Cuenta de *Instagram* de VIBRAMUJER. [en línea] Recuperado de: <https://www.instagram.com/vibramujer/?hl=es-la>

Cybel, D. (2018). "El 'femicidio' en los medios y los estereotipos de género". En: *El grito del sur*. Buenos Aires [en línea] Recuperado de: <http://elgritodelsur.com.ar/2018/05/luciana-peker-feminismo.html>

Dominguez, C. (2018) "Vibramujer, el arte de hacer reflexionar sobre la sexualidad de la mujer a través de intervenciones en espacios públicos". En: *Clarín*: Buenos

Aires[en línea] Recuperado de: <https://tn.com.ar/show/basicas/vibramujer-el-arte-de-hacer-reflexionar-sobre-la-sexualidad-de-la-mujer-traves-de-intervenciones-en-855336>

Ni una menos (2017). "Manifiesto 1" [en línea]. Recuperado de: <http://niunamenos.org.ar/manifiestos/3-de-junio-2015/>.

Vizzi, F. y Ojeda Garnero, A. (2017). "Una falla del pensamiento feminista es creer que la violencia de género es un problema de hombres y mujeres" En *Conclusión*: Rosario. [en línea] Recuperado de: <https://www.conclusion.com.ar/info-general/una-falla-del-pensamiento-feminista-es-creer-que-la-violencia-de-genero-es-un-problema-de-hombres-y-mujeres/08/2017/>

Notas

¹ Se respeta la denominación que el colectivo eligió para el texto más allá de las consideraciones que se podrían hacer al respecto. Esta definición se estableció en un documento que se compartió con la autora de este trabajo en el que se ficharon las acciones realizadas hasta la fecha.

² Las cursivas fueron agregadas por la autora de este trabajo.

³ Al momento de la publicación de este trabajo, el colectivo lleva adelante una serie de intervenciones denominadas *Mujer Pública (2018)* que de algún modo retoman ciertas decisiones estéticas de una etapa inicial del colectivo conjugadas con nuevas formas de problematizar la construcción del deseo en relación a la mirada de los otros.

⁴ En la compilación de testimonios se mencionan por ejemplo "tener las llaves en la mano como defensa", "cambiar de vereda", "caminar imaginando formas de escapar si alguien me agarra", "ponerse gas pimienta en la muñeca", entre otras.

⁵ Vale revisar la cobertura que realizó el diario Clarín del caso de Melina Romero o los consejos publicados por La Nación luego del femicidio de las mendocinas Marina Menegazzo y María José Conien Ecuador.

⁶ En estos casos, los argumentos para desacreditar la percepción de las performers se dividían en tres grupos: 1) la cantidad de personas que había en la calle; 2) no "veían" un potencial agresor cerca de ellas; 3) debían creer en la protección de Dios aún cuando se consumara el daño

⁷ En función de comprender los efectos y pormenores de la enunciación de una violación, se sugiere revisar el texto *Imposible violar esta mujer llena de vicios* de Virginie Despentes.