

Archivos colaborativos y escuchas performativas transfeministas: el Banco de sonidos #Vivas

Victoria Polti¹

Resumen: En los últimos años el activismo transfeminista en Argentina ha cobrado una fuerte presencia en manifestaciones públicas, como en plataformas, redes, y espacios vinculados al campo sonoro resituando la capacidad de interpelar sentidos desde el sonido y la escucha. La colectiva #Vivas (Buenos Aires, 2016) surge con el objeto de fomentar la expresión y el registro sonoro del movimiento transfeminista de mujeres, travestis, trans y no binaries. Cuenta con un banco de sonidos colaborativo que funciona como archivo público de registros de campo de manifestaciones en diversas partes del mundo, de actividades de expresión y debate, y como plataforma de creación y difusión de *performances* y obras sonoras. Al respecto me pregunto ¿cuáles son los dispositivos performativos que permiten analizar articulaciones posibles entre corporalidad-materialidad-sonoridad?, ¿cuál es la eficacia performativa de estos sonidos?, ¿qué sentidos y afectaciones emergen de estas experiencias a partir de la potencialidad política del sonido y la escucha? Indagaré cómo estos sonidos en tanto archivos y repertorios tendrían el potencial de reconfigurar las agencias políticas plurales, y cómo el carácter colaborativo y rizomático de #Vivas no sólo audibiliza de modos novedosos las violencias ejercidas hacia mujeres y disidencias sino que pone en práctica de manera *sono-sorora formas* singulares de hacer política.

Palabras-clave: activismo transfeminista, performatividad sonora, sono-sororidad, archivos colaborativos, artivismo.

Arquivos colaborativos e escutas performativas transfeministas: o Banco de Sons #Vivas

Resumo: Nos últimos anos, o ativismo transfeminista na Argentina ganhou forte presença em manifestações públicas, como em plataformas, redes e espaços ligados ao campo sonoro, realocando a capacidade de questionar significados a partir do som e da escuta. O coletivo #Vivas (Buenos Aires, 2016) surge com o objetivo de promover a expressão e o registro sonoro do movimento transfeminista de mulheres, travestis, trans e não-binários. Possui um banco de som colaborativo que funciona como um arquivo público de registros de campo de manifestações em várias partes do mundo, de atividades de expressão e debate, e como plataforma para a criação e divulgação de *performances* e obras sonoras. Nesse sentido, pergunto-me: quais seriam os dispositivos performativos que permitem analisar possíveis articulações entre corporeidade-

¹ Maestría en Arte y Estudios Sonoros, Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, Programa Transversal Género, Religión, Arte y Materialidades (Transversal-GRAMa), Centro Materia, Universidad Nacional Tres de Febrero. Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: victoria.polti@gmail.com ORCID: 0000-0002-0229-6269

materialidade-sonoridade? Qual é a eficácia performativa desses sons? Que sentidos e afetações emergem dessas experiências da potencialidade política do som e da escuta? Investigarei como esses sons, como arquivos e repertórios, teriam potencial para reconfigurar agências políticas plurais, e como a natureza colaborativa e rizomática de #Vivas não apenas torna audível de uma maneira nova a violência perpetrada contra as mulheres e as dissidências, mas também coloca em prática formas singulares *sono-sororas* de fazer política.

Palavras-chave: ativismo transfeminista; performatividade sonora, sono-sororidade; arquivos colaborativos, ativismo.

Collaborative archives and transfeminist performative listening: the Banco de Sons #Vivas

Abstract: In recent years, transfeminist activism in Argentina has gained a strong presence in public demonstrations, such as on platforms, networks, and spaces linked to the field of sound, relocating the ability to question meanings from sound and listening. The collective #Vivas (Buenos Aires, 2016) arises with the aim of promoting the expression and sound recording of the transfeminist movement of women, transvestites, trans, and non-binaries. It has a collaborative sound bank that functions as a public archive of field records of demonstrations in various parts of the world, of expression and debate activities, as well as as a platform for the creation and dissemination of performances and sound works. In this regard, I wonder: What are the performative devices that allow analyzing possible articulations between corporality-materiality-sonority? What is the performative efficacy of these sounds? What meanings and affectations emerge from these experiences from the political potentiality of the sound and listening? I will investigate how these sounds, as archives and repertoires, would have the potential to reconfigure plural political agencies, and how the collaborative and rhizomatic nature of #Vivas not only makes the violence perpetrated against women and dissidence audible in new ways, but also puts into practice unique sound- sorority-sorora ways of doing politics.

Keywords: transfeminist activism, sound performativity, sound-sorority, collaborative archives, activism.

Artigo recebido em: 20/04/2023

Artigo aprovado: 30/05/2023

Introducción²

El presente trabajo forma parte de una serie de exploraciones teórico-metodológicas en torno a la eficacia performativa del sonido y la escucha y su capacidad de afectación tanto política como estética a través del análisis etnográfico -territorial y virtual- de intervenciones artísticas, activistas y artistas vinculadas al feminismo y transfeminismo en y desde Buenos Aires a partir del 2015.

Una de las características más notables de la denominada cuarta ola feminista es el despliegue de un sinnúmero de acciones en espacios públicos que, desde múltiples prácticas y saberes, sumado al uso estratégico de dispositivos tecnológicos portátiles y redes, han logrado visibilizar y *audibilizar* la protesta de miles de mujeres y disidencias sexo-genéricas frente a las violencias de un sistema heteronormado y patriarcal. El análisis de estas prácticas estéticas que combinan diversas expresiones artísticas desde una dimensión sonora, implica la posibilidad de abordar los modos en que éstas construyen, disputan y transforman corporalidades situadas, memorias y sentidos de identidad a partir del sonido y de la escucha.

Al respecto considero que la eficacia performativa de numerosas producciones de colectivas activistas y artistas no sólo descansa en el hecho de *poner el cuerpo* o de generar un acto disruptivo en la intervención de espacios públicos sino también en la capacidad de resituar el campo de disputa política en el sonido y en la escucha así como proponer nuevas y creativas formas de hacer política desde “territorios liminales” como plataformas de creación colaborativas, diversas y *sono-sororas*. En particular #Vivas que se reconoce como una colectiva *mutante* de registro, archivo, intervención y difusión de manifestaciones transfeministas no sólo ha producido en el terreno de la activación e intervención política sino que ha propuesto y generado producciones en el campo artístico y estético. Algunas de estas producciones sonoras, audiovisuales, laboratorios y actividades colaborativas más significativas son: “Vivas Mix” por Tatiana Heuman (Qeei)³, “Juntas

² Este artículo forma parte de mi tesis doctoral titulada “La eficacia performativa del sonido: un acercamiento al artivismo feminista en la Ciudad de Buenos Aires desde su dimensión sonora” bajo la dirección del Ph. D. Alejandro Madrid (Harvard University), la co-dirección de 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 artivismo (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.

³ <https://soundcloud.com/siestamosvivas/vocesvivas-mix-qeei>

mix lanzamiento” por Tatiana Cuoco (ttcc)⁴, “Videglich Kurdistan” por Paría Mía y Romi Nales⁵, “Territorio de afinidades sónicas” basado en la *performance* “Trincheras Suavecitas” presentada en Trrueno (2018)⁶, en la residencia en el marco del Laboratorio de Interactividad Corporal de cheLA (Iberescena 2019) y en la visualización del Banco de Sonidos realizado para el Festival “Estéticas Expandidas. Acercamientos territoriales” (Colombia, 2019), y el Taller “(Des)composición colectiva de cartografías afines” dictado por Tatiana Cuoco y Tatiana Heuman en el CASo (Centro de Arte Sonoro) en Buenos Aires, el 20 de marzo de 2022 en el marco de un pool de muestras, instalaciones, actividades, conciertos y talleres denominado “Al conjuro de este código. Tecnofeminismos para re-escribir el mundo” con motivo de la conmemoración por el Día Internacional de la Mujer (8 de marzo).

Considero que la *audibilización* no sólo forma parte constitutiva de estas producciones 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.

Activismos transfeministas

En los últimos años numerosos movimientos feministas regionales han reelaborado y enriquecido sus propios posicionamientos enmarcando las problemáticas de género de manera interseccional, es decir, no sólo en relación a sus contextos geopolíticamente situados sino también en relación a cuestiones étnicas, de raza y clase a partir de perspectivas poscoloniales, decoloniales y descoloniales (Haraway, 1991; Spivak, 2003; Chela Sandoval, 2004; Gloria Anzaldúa, 2004; María Lugones, 2008; bell hooks, 2015; Rita Segato, 2018; Rivera Cusicanqui, 2018 y entre otrxs).

A partir del vínculo entre arte y política, numerosxs autorxs se han centrado en la relación arte/activismo ponderando o bien sus aspectos estéticos y/o artísticos o bien su intencionalidad política proponiendo denominaciones como *arte activismo* (Groys, 2018), *arte activista* o *artivismo*

⁴https://soundcloud.com/siestamosvivas/juntas-mixlanzamiento?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

⁵ <https://soundcloud.com/siestamosvivas...>

⁶ TRRUENO es un sello, plataforma y laboratorio multidisciplinario de artistas latinoamericanxs con base en Buenos Aires y Berlín, fundado a mediados de 2015 cuyas producciones se caracterizan por el uso de nuevas tecnologías para ampliar el espectro de posibilidades estéticas de diferentes lenguajes artísticos. <https://trrueno.com/>

(Felshin, 1995; Becker, 1996; Delgado, 2013), y *activismo artístico* (Expósito, Vidal y Vindel, 2012; López Cuenca, 2018) entre otros.

En y sobre Argentina y Latinoamérica autorxs como Diana Taylor (2001), Ana Longoni (2007), Ileana Diéguez (2007), Antonio Prieto Stambaugh (2009), María Laura Rosa (2014), Julia Antivilo (2006), Paulo Raposo (2015) y Patricia Fogelman (2023) entre muchxs otrxs, han sistematizado intervenciones feministas y disidentes con y desde materialidades vinculadas a las artes visuales, sonoras y de la *performance*.

Al respecto, en los últimos años han surgido numerosas “colectivas” o “grupxs” en el cono sur cuyas acciones se han replicado exponencialmente, tal es el caso de la *performance* “Un violador en tu camino” de *Lastesis* (Valparaíso, 2019) que, en pocas semanas, cobró dimensión planetaria. Buena parte de estos activismos feministas y transfeministas utilizan plataformas, redes, y dispositivos portátiles que les permite desde convocar y registrar hasta replicar las intervenciones situadas.

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: pp.21).

Como parte de reflexiones y propuestas en torno a nuevas formas de construcción política a partir del feminismo, Donna Haraway plantea la *sororidad tentacular* (2018) a partir de la definición de sororidad que Marcela Lagarde propusiera en 2009 pero desde una dimensión no binaria: como modo de acabar con el sistema patriarcal binario y sexista, abrazar nuevos vínculos, reconocer otredades significativas sin opresiones y jerarquizaciones, y permitirnos acciones colectivas más justas. Dentro de esta perspectiva Gabriela Aceves y Amanda Gutiérrez proponen el concepto de *sono(soro)ridad* para abordar esta 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 a partir de prácticas no-heteronormadas (Aceves y Gutiérrez, 2021 en Polti, 2022, pp. 6).

Estas expresiones artivistas o activismos artísticos por lo tanto presentan, como contrapunto a las prácticas políticas tradicionales, intervenciones performáticas a través de distintos dispositivos artísticos, a través de prácticas híbridas, interdisciplinarias, autogestivas y utilizando las nuevas tecnologías como parte de sus materialidades.

Al respecto Silvia Citro y Manuela Rodríguez plantean que “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, pp. 37).

Dado que la intención aquí es abordar algunas de las intervenciones y activaciones de la colectiva #Vivas para dar cuenta de la eficacia política, simbólica y afectiva de sus dispositivos materiales e inmatriales a partir del sonido y la escucha, retomaré el concepto de *performatividad* desde una perspectiva aural.

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 ésta implica además una acción). En 1990, Judith Butler retoma este concepto para 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.⁷

Dentro de los estudios musicales, Nina Eidsheim (2009) analizó la performatividad del timbre vocal a través del uso de paquetes de software de síntesis vocales que “cantan” a partir de

⁷ Alejandro Madrid realiza un análisis extenso y completo en relación a la sistematización del concepto de performatividad y su vínculo con los estudios de performance en “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Revista Transcultural de Música* N° 13, 2009.

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.

Por lo tanto, 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. Los diferentes significados e interpretaciones del espacio aural están vinculados a prácticas, culturas de la escucha y a regímenes aurales que dan cuenta no sólo de trayectorias, expresiones y prácticas sociales y/o culturales, sino también de posicionamientos hegemónicos y relaciones de poder (Sterne, 2012; Ochoa 2014; Bieletto, 2019). La antropóloga mexicana 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 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 sólo se revela como agresión sino como una imposición de voluntades. La artista sonora y escritora Salomé Voegelin por su parte, propone resituar el mundo de nuestra experiencia a través del oído. A través de la escucha podemos acceder a diferentes contextos (otros mundos posibles) y reconfigurar nuestro sentido de lo material, tanto como su valor contingente e intersubjetivo (Voegelin, 2019, pp. 3).

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).

⁸ En medio de esta tensión también está el origen de los prejuicios, los racismos y los colonialismos sonoros, que suponen no solo una divergencia entre modelos perceptivos diferentes, sino una escucha construida desde una posición de superioridad (Domínguez, 2019: 99).

Por lo tanto analizaré a continuación algunas de las intervenciones de @vivas a partir del concepto de *performatividad sonora* (Polti, 2021) propuesto oportunamente como aquellas 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.

@seescuchanvivas

Surgida al calor de las movilizaciones que se intensifican a partir del *NUM* (movimiento “Ni Una Menos”) y la *marea verde* conformada por numerosas colectivas que han sostenido la lucha por la legalización del aborto, sus integrantes definen esta colectiva como “mutante”, “incontable” e “intermitente”. Una de sus integrantes cómo surge la colectiva en 2016:

entre el 8 y el 11 de octubre se superponen en Argentina la represión del 31° Encuentro Nacional de Mujeres, la conmemoración del Día del Respeto a la Diversidad Cultural y la circulación de las noticias que contaban cómo Lucía Pérez era "violada, drogada y empalada desde su sexo hasta casi su corazón". Todo eso generó mucha bronca y tristeza que se transformaron en necesidad de acción y mientras se organizaba el primer paro de mujeres en la historia argentina junto con una marcha que se llevaron a cabo el 19 de octubre, empecé a pensar de qué forma podía accionar en ese contexto. Cuando pedí prestada una grabadora de sonido en Facebook para usar ese día, algunas personas me empezaron a preguntar qué pensaba hacer porque también querían hacer algo más. Así se fue planteando la idea de ir a registrar la manifestación y armar un banco de sonidos público y feminista que podamos y se pueda utilizar para generar distintas piezas sonoras que hagan que esa furia devenida en fuerza colectiva se difunda y permanezca en el tiempo. (...) Entonces, creamos un Soundcloud, un canal de difusión de esas obras. Empezamos a recibir sonidos y temas al mail que, todavía hoy, vamos subiendo al internet. El proyecto se empezó a difundir y quisimos poder hablar de estos temas en persona, construir un espacio colectivo de escucha activa, brindar herramientas para incentivar el uso de estos sonidos, generar otros nuevos e incluir a quienes no sabían cómo o no tenían los recursos para participar. Así fue que organizamos el primer encuentro y la misma persona que me prestó la grabadora el 19 de octubre nos prestó el CASo para hacerlo ahí.

Entre sus objetivos se encuentran el de fomentar la expresión y el registro sonoro del movimiento transfeminista de mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries y para esto han desarrollado 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.

Además de la activación a través de registros sonoros y la creación del banco de sonidos y archivo⁹, han realizado podcasts, talleres, *performances*, instalaciones y conferencias en distintos espacios de Buenos Aires tales como el Centro Cultural Kirchner, el Centro Cultural San Martín, el Centro Cultural Recoleta, la Casa Nacional del Bicentenario y el Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid. Participan a su vez de una red de nodos diseminados por Argentina, Brasil, Perú, Chile, México, España, Francia y Alemania, entre otros países, constituyéndose en sede de otras redes como *Public Voices*¹⁰.

La última actividad llevada adelante por #Vivas ha sido un taller presencial en el CASo (Centro de Arte Sonoro) de Buenos Aires el 20 de marzo de 2022 en el marco de un pool de muestras, instalaciones, actividades, conciertos y talleres denominado “Al conjuro de este código. Tecnofeminismos para re-escribir el mundo” con motivo de la conmemoración por el Día Internacional de la Mujer (8 de marzo).¹¹ El taller se denominó “(Des)composición colectiva de cartografías afines” y según sus organizadoras

tuvo como objetivo transitar la experiencia de configurar -en (des)composición con la exhibición montada en el 3° piso de CASo, las cartografías de un territorio sonoro inventado. A partir de distintas prácticas tales como meditaciones sonoras, ejercicios de profundización de la escucha y composiciones colectivas, se buscó provocar un corte en la percepción del espacio-tiempo para crear ficciones que pueden transformar los mundos que predicen a partir de una escucha multidimensional de posibles manifestaciones futuras o paralelas.¹²

Lo que vuelve singular esta experiencia activista no sólo es su organización *mutante* e *intermitente* -que desafía tanto formas de organización política clásicas como otras más recientes vinculadas al artivismo- sino también su centralidad en la dimensión sonora, su alcance multisituado (donde se combinan desde el registro de manifestaciones, *performances* y acciones políticas en espacios públicos hasta la creación de archivos) y su vínculo con el campo del arte sonoro, audiovisual y de la *performance*.

⁹ <https://seescuchanvivas.tumblr.com/>

¹⁰ *PVI*, *Voces Públicas* o *Public Voices* se trata de un proyecto colectivo conformado por artistas sonoras, visuales y diseñadoras activistas de Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Perú, Colombia, México y Suiza. Realizan registros sonoros y visuales de manifestaciones feministas en espacios públicos en diversas ciudades.

¹¹ La selección y curaduría de obras realizadas por artistas de Argentina y Latinoamérica que incluyen piezas audiovisuales, instalaciones, esculturas sonoras y un espacio virtual interactivo estuvo a cargo de Alma Laprida (Argentina), Jenny Maritza Ramírez Osorio (Colombia), Ana Mora, Maia Navas y Tania Puento (México).

¹² Entrevista personal a Tatiana C. y Tatiana H., 20/3/2022.

Afinidades sónicas y resonancias sono-sororas

Al comienzo del trabajo me he preguntado por los dispositivos performáticos presentes en las diversas producciones y activaciones de esta colectiva, para poder analizar articulaciones posibles entre corporalidad-materialidad-sonoridad. Al respecto, para Tatiana C. -una de las fundadoras y principales activistas de la colectiva- los soportes sonoros, visuales y performáticos son los medios mediante los cuales “se busca dar lugar e incentivar la expresión de lxs cuerpxs que no encuentran voz en el discurso hegemónico”. Uno de los objetivos de esta colectiva en este sentido “es poder establecer un diálogo que problematice las diferentes formas de opresión social y la violencia de género en particular”. En una entrevista realizada hace cuatro años para la revista *Vice*¹³, esta integrante planteaba:

lo visual y lo sonoro interpelan a nuestros sentidos de forma constante e inevitable, lo performático también, está ligado a nuestras sonoridades, nuestra utilización del lenguaje, las formas de mirarnos y hacernos visibles, nuestras acciones, es el modo en el que nos construimos y presentamos frente y con lxs otrxs. (...) Lo que buscamos es generar a través de estos medios estrategias que acompañen expresiones y formas de expresarse diversas que subviertan las [normas] actualmente establecidas y normativizadas para ampliar el panorama de posibilidades y generar una fuerza que empuje a favor de la inclusión de todas ellas (...)¹⁴

Estos dispositivos que se presentan de manera diversa, intermitente, divergente y multisituada asumen distintas *orientaciones* generando sentidos y afectaciones en distinto grado. Para Sara Ahmed hay una relación (fenomenológica) entre percepción, acción y dirección. Las orientaciones espaciales (como las relaciones de proximidad y distancia por ejemplo) estarían configuradas por otras orientaciones sociales, como el género y la clase, de manera tal que lugares, espacios y temporalidades son disparadores para repensar la espacialidad de la sexualidad, el género y la raza, y analizar cómo los cuerpos toman forma dirigiéndose hacia objetos que son alcanzables, accesibles dentro de un horizonte corporal. Las orientaciones configuran de esta manera no sólo cómo habitamos el espacio, sino también cómo aprehendemos este mundo que habitamos de forma compartida, así como “a quién” o “a qué” dirigimos nuestra energía y atención (Ahmed, 2019, pp. 11).

¹³ Entrevista realizada por Juan José Relmucao, 17 de octubre de 2017 en https://www.vice.com/es/article/9k3e5a/creators-videoarte-y-sonidos-por-los-derechos-de-la-mujer_-vivas

¹⁴ Entrevista realizada por Juan José Relmucao, 17 de octubre de 2017 en https://www.vice.com/es/article/9k3e5a/creators-videoarte-y-sonidos-por-los-derechos-de-la-mujer_-vivas

Por otra parte, en términos tecno-políticos, el banco de sonidos opera en este sentido como una suerte de “micelio”, una red de redes con usos y potencias divergentes:

A partir de estas premisas hemos generado un registro del sonido de voces diversas posicionadas en contextos determinados, puede ser una marcha, un ejercicio dirigido de expresión colectiva, material de archivo encontrado, una lectura o la simple necesidad de alguien o alguien de dar cuenta de una emoción, un malestar, un testimonio particular que gire en torno a estas cuestiones. Esas manifestaciones sonoras, a veces aparecen, a veces se buscan, cada grabadora elige, cada una hace un recorte, y cuando esas expresiones se suben a nuestro banco de sonidos otras las escuchan, vuelven a elegir, a recortar, las modifican, pueden generar una nueva manifestación que queda otra vez a disposición para ser interpelada, reutilizada y así en un espiral que podría ser infinito construido desde la colaboración y la generación de vínculos que trascienden distancias espacio/temporales.¹⁵

Por su parte, la producción audiovisual “Territorio de afinidades sónicas” basado en la *performance* “Trincheras Suavecitas” (2018) es definida por la colectiva como:

una cartografía de puntos en relación, zonas de afinidad/afinación que conforman un nuevo territorio y una red implícita entre todo el conjunto que, además, puede “tocarse” y escucharse recorriendo el mapa virtualmente. Un espacio donde nuestras manifestaciones afines se encuentran y conviven más allá de las distancias físicas, donde se reconfiguran los puntos de encuentro.¹⁶

De esta manera qué se registra, cómo, para qué y para quién puede cambiar según la singularidad de quien participe ya sea aportando registros, o tomándolos para su re-elaboración. Según las integrantes de esta colectiva:

Las propuestas son muy diversas y van surgiendo del acuerdo y la interacción entre las personas interesadas y el contexto que se proponga. Puede ser organizarse para ir a una marcha e inventar estrategias para hacer diferentes registros, acompañarse y escuchar, observar, pensar juntxs, un laboratorio de producción sonora para aprender a editar esos registros de campo, o transformarlos, o darles ritmo para que luego puedan inmiscuirse en el medio de un djset en una galería de arte o en una fiesta abajo de la autopista, un ejercicio dedicado a elaborar una voz colectiva que se repite en una escuela secundaria del Estado, otro dedicado a conformar una cuerpa colectiva que se prepara para futuras manifestaciones públicas, un espacio de grabación de lecturas, múltiples debates, la posibilidad de unirse con Artistas Feministas Autoconvocadas a leer a gritos sus poesías en la puerta del Cabildo. La construcción con esos y otros gritos de una instalación interactiva en la que lxs cuerpxs en movimiento dentro de un espacio van activando y modificando los sonidos. La difusión

¹⁵ Id.

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=7Ng_fAhk0tk

virtual de piezas sonoras que buscan hacer presentes estas problemáticas desde el soundcloud del proyecto o en la calle con mochilas amplificadoras (...)¹⁷

La difusión del banco en este sentido es central dado su carácter público que se presta a ser utilizado en nuevas expresiones y que, a su vez, funciona como registro histórico de la lucha feminista. En la citada activación-taller “(Des)composición colectiva de cartografías afines” -en la cual participé como tallerista- las responsables plantearon una serie de actividades apoyadas en una idea de sensibilidad aural y apertura de sentidos. La intención era compartir un momento de focalización en el sonido y la escucha, de sensibilización de sentidos y de conexión con el entorno a partir de una serie de consignas en parte tomadas del método *Deep Listening*¹⁸ de la reconocida compositora y pedagoga musical Pauline Oliveros (2005), para luego trazar y traducir colaborativamente en un plano (en tanto cartografía del espacio) aquellos sonidos y formas en las que escuchamos esos sonidos. El taller tuvo otro momento de trabajo colaborativo que consistió en un recorrido por las distintas instalaciones del piso en pequeños grupos de a dos o tres personas, compartiendo una manera “oblicua” o “reorientada” a partir de la modificación de las formas habituales y establecidas de “escuchar”. Al término de esta actividad la consigna siguiente consistió en que todos los grupos volcásemos en una nueva capa (papel manteca -transparente- sobre el plano/cartografía) estos estímulos traducidos en formas de trazos, densidades y colores. Un tercer momento de la actividad consistió en la lectura de una reflexión elaborada en torno a la escucha al cabo de la cual se volvió a “abrir” el horizonte de sentidos hacia las reflexiones singulares de cada uno de los participantes.

Según sus responsables:

a partir de meditaciones sonoras, ejercicios de profundización de la escucha y composiciones colectivas, se buscó provocar un corte en la percepción del espacio-tiempo para crear ficciones que pueden transformar los mundos que predicen a partir de una escucha multidimensional de posibles manifestaciones futuras o paralelas.¹⁹

Otras producciones sonoras como “Vivas mix” son elaboradas a partir de distintos registros sonoros y usos de interfaces, dando cuenta de las singulares y potentes formas de escuchar y

¹⁷ Id.

¹⁸ A través de este método dirigido a compositores, intérpretes y público en general, la autora propone una serie de ejercicios de meditación y experimentación sonora para enfocar la atención en un sonido y a partir de él en todos los sonidos circundantes de nuestro entorno sonoro. Para Pauline Oliveros la escucha profunda significa aprender a expandir la percepción de los sonidos, su relación espacio-temporal y enfrentar su inmensidad y complejidad tanto como sea posible.

¹⁹ En <https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/actividad/descomposicion-colectiva-de-cartografias-afines/>

reconfigurar los mundos que habitamos. Esta “recontextualización sónica” (Ochoa 2006) de registros, sonidos ambiente, voces y relatos de entrevistas nos permite dar cuenta de la potencia política y performativa del sonido a partir de una escucha “oblicua”, “abyecta” y divergente²⁰.

Al respecto me parece central destacar en primer lugar el carácter transdisciplinar, pluriperspectual, multidireccional y multisituado de las producciones y activaciones de esta colectiva. Hay una ponderación de la experiencia estética y política de la escucha acompañada por diversas maneras de densificar y resignificar voces y sonidos. Por otra parte considero que hay un doble movimiento *enunciativo* y *desnarrativo* de estas discursividades. Con *enunciativo* me refiero a la particular forma en la que emerge un discurso, y que va más allá de su sentido verbal. Esta enunciación es colectiva, colaborativa y se realiza *desde* el cuerpo y *entre* cuerpos. El cuerpo en este sentido interviene de múltiples maneras, no sólo en la realización de registros sonoros y audiovisuales en intervenciones en los espacios públicos, sino también a través de el uso de *vocalizaciones*, *verbalizaciones* (expresiones discursivas como el uso de textos, palabras sueltas, ulule, susurros y murmullos), acompañados por gestualidades y otras materialidades e inmaterialidades que afectan emociones, sentidos y orientan estéticas. El carácter *desnarrativo* surge de la fragmentación de estos discursos y/o fuentes y la resignificación a partir de la conformación de nuevos contextos sonoros y estéticos.

En relación a la escucha, buena parte de las producciones son a la vez consecuencia de una *escucha situada* (y multisituada), una de las características más importantes a la hora de definir la performatividad sonora. Frente a cada momento de escucha, en términos aurales, se genera una disputa de sentidos: frente a un régimen aural cotidiano (ya sean los contextos domésticos, los medios de comunicación, los espacios laborales, etc.) se produce una disrupción que disputa y redirige la atención de sus interlocutores con fines performático-políticos. La *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 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 en la práctica de registros y trabajos colaborativos la localización diferencial de sus integrantes en el

²⁰ Término propuesto por Ana María Ochoa y 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.

espacio que aportan 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.

Al configurar una activación o producción artística o performática a partir de ciertas sonoridades, vocalidades o huellas sonoras, que remiten a prácticas, hechos y situaciones 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 concretos en el *aquí y ahora*. La irrupción de huellas sonoras como el ulule, los aullidos, cantos, gritos, susurros, y en general todos los dispositivos sonoros involucrados, generan “atmósferas afectivas” que *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 en este sentido 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 (Polti, 2012) y en las identidades y memorias de quienes participan de la experiencia aural.

Por último, considero que estas huellas y sonoridades en tanto materialidades e inmaterialidades afectantes articulan desde el propio vínculo con la espacialidad, afectos asociados a momentos, vivencias, estéticas de oralidad, de las prácticas políticas, 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, susurros, vocalidades, cantos, el uso de instrumentos o fuentes sonoras, hasta sonidos de máquinas, la intervención con interfases, que, a partir del contexto, potencian sentidos y estéticas, interpelando las escuchas, biografías, identidades y memorias, y afectando la atención y emoción de quienes participan de la experiencia.

Estas expresiones activistas tienen el potencial no sólo de enunciar, corporalizar, visibilizar y audibilizar 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. 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 las producciones y activaciones de #Vivas 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.

Tanto la conformación activa, fluctuante y cambiante del banco en tanto archivo y repertorio, como las producciones, activaciones y otras derivas que se generan a partir de él, dan cuenta de la potencialidad política y estética del sonido y la escucha, a partir de sus diversos sentidos y afectaciones. Su carácter rizomático, colaborativo y estético reconfiguran nuevas

agencias políticas plurales donde a la vez que se visibilizan las violencias ejercidas hacia mujeres y feminidades se pone en práctica nuevas formas de hacer política.

La denominada “cuarta ola feminista” presenta tantas tensiones como aristas de creación, imaginación y acción posibles. En este sentido, las acciones y *performances* artivistas como espacios de enunciación y la *escucha* como potencia política interpelan el propio campo performativo de lo político como posibilidad de transformación social. Las propuestas de #Vivas en este sentido expresan las resonancias de una lucha política, pero fundamentalmente la necesidad de una manera singular y novedosa de hacer política.

Referencias bibliográficas

- ACEVES, Gabriela, GUTIERREZ, Amanda y ZINOVIEFF, Freya "Sono [Soro]ridades: Feminist Interventions in Sound Art" An academic panel presented at *II CIPS Borderline Sonorities Conference*, UFSC, Brazil, June 2021, In <https://en.sonoridades.net/cips-2020>
- ADAMOVSKY, Ezequiel y BUCH, Esteban, *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo*, Buenos Aires: Ed. Planeta, 2016.
- AHMED, Sara (2019), *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*, Barcelona: Bellaterra.
- ANTIVILO, Julia, *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*, Santiago de Chile: Ediciones Desde Abajo, 2006.
- ANZALDUA, Gloria, “Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”, en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid: Traficante de sueños, 2004.
- AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.
- BECKER, Carol, *Zones of contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*. Albany, New York: State University of New York Press, 1996.
- BIELETTO BUENO, Natalia. “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”. *El oído pensante*, vol. 7 Buenos Aires: artículo en línea (consultado el 20/06/20), 2019.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- CITRO, Silvia. *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- _____ y RODRIGUEZ, Manuela. “Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad”. *Revista Ciencias Sociales y Educación*, Vol. 9, N° 17, UDEM, Medellín, 2020.
- DELGADO, Manuel, “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”, en *QuAderns-e. Institu Catalá d’Antropologia*, Núm. 18, 2023.
- DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Ed. Atuel, 2007.

- DOMINGUEZ RUIZ, Ana Lidia. “El oído: un sentido, múltiples escuchas”. Dossier “Modos de escucha” en *El oído pensante*, vol. 7, n° 2, 2019. <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15071> (consulta: 20 de junio de 2020).
- EIDSHEIM, Nina. “Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre” Trans. *Revista Transcultural de Música*, n° 13, pp. 1-9, 2009. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946009> (consulta: 24 de noviembre 2018).
- EXPOSITO, Marcelo, VIDAL, Ana y VINDEL, Jaime. “Activismo artístico”. En *Red Conceptualismos del Sur, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- FELSHIN, Nina, *But is it art? The spirit of arts as activism*. Bay Press: Seattle. 1995.
- FOGELMAN, Patricia, “El artivismo transfeminista anticlerical en Buenos Aires: ARDA y sus apropiaciones simbólicas del fuego”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n° 20, pp. 111–160, 2023.
- FUENTES, Marcela, *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- HARAWAY, Donna. “La revolución de las hijas del compost.”, 2018.Latfem.org. <https://latfem.org/donna-haraway-la-revolucion-las-hijas-del-compost/> (Consultado: 3 de abril de 2020).
- _____. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Barcelona: Cátedra, 1991.
- HOOKS, bell, *Teoría feminista: de los márgenes al centro*, Madrid: Traficante de sueños, 2015.
- LAGARDE, Marcela, “La política feminista de la sororidad. Mujeres en Red”, en *El periódico feminista* (11), pp. 1-5, 2009.
- LONGONI, Ana, “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70” En: *Revista Brumaria*, N° 8, “Arte y Revolución”, Madrid, pp. 61-77, 2007.
- LOPEZ CUENCA, Alberto. “¿Pero esto qué es? del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018”, *El Ornitorrinco Tachado. RAV*, N° 8, UNAM, México, 2018.
- LUGONES, María, “Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial” en *Género y descolonialidad*, Walter Mignolo comp. Buenos Aires: Ediciones Del Signo, 2008.
- MADRID Alejandro. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Revista Transcultural de Música* N° 13, 2009.
- OCHOA GAUTIER, Ana María “La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”. *Revista Transcultural de Música* n° 10, diciembre, 2006. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201001> (consulta: 3 de abril de 2012).
- _____. “Sonic transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America”, en J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 388-404, 2012:2006. (2006b).
- _____. *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth century Colombia*, Durham: Duke University Press, 2014.
- OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, Buenos Aires: Dobra Robota Editora, 2005.

- PODHAJECER, Adil .“Sembrando un cuerpo nuevo. *Performance* e interconexión en prácticas musicales “andinas” de Buenos Aires”, en *Revista Musical Chilena*, nº 223, 2015.
- POLTI, Victoria.(a), ¿“Y el miedo...? ¡Que arda!”: performatividad sonora en activismos transfeministas en Buenos Aires, el caso de ARDA” Nº 26, *Revista Transcultural de Música*, Madrid, 2022.
- _____ (b), “Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina: el caso del Atlético”, *Revista del Instituto Superior de Música de la Univ. Nacional del Litoral*, Nº 21, 2022.
- _____ (c), CORNEJO, F. y LUTOWICZ, A. “Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Conos Sur. Reflexiones trasandinas sensibles”, en *Aletheia*, Vol. Nº 12, Nº 24, Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de La Plata, 2022.
- _____ “Escucha performativa y activismo (trans)feminista: Lastesis y sus resonancias sonocorpo-políticas”, *Revista de Estudios Curatoriales, Escuchar el presente*, Año 8, Nº 13, primavera, 2021.
- _____. “Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido” en *Sul ponticello, Revista on line de Música y Arte Sonoro*, III Epoca, Nº 76, 2020.
- _____ (2012), *Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro*, Actas X Congreso Nacional de Antropología, Buenos Aires, 29 de noviembre al 2 de diciembre.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*” En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Ciudad de México: Domingo Adame, pp. 116-143, 2009.
- RAPOSO, Paulo. “Activismo. Articulando disidencias, criando insurgencias”, en *Cuadernos de Arte e Antropología*, Vol. 4, Nº 2/2015: 1-12.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires: Ed. Tinta Limón, 2018.
- RODRIGUEZ, Manuela. “Aportes para un análisis multidimensional de la eficacia performativa ritual” en *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 48 (2), 2012.
- ROSA, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires: Biblos, 2014.
- SANDOVAL, Chela, “Nuevas ciencias. Feminismo ciborg y metodología de los oprimidos” en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid: Traficante de sueños, 2004.
- SEGATO, Rita, *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- SPIVAK, Gayatri, “¿Puede hablar el subalterno?” en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39, pp. 297-364. Bogotá: ICAH, 2003.
- STERNE, Jonathan (ed.). *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2012.
- TAYLOR, Diana (2001) "Hacia una definición de *performance*". En línea: <http://www.nyu.edu/tisch/performance> (consulta: 12 de julio de 2010).
- TURINO, Thomas, “Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music” en *Ethnomusicology*, Vol. 43, Nº2, spring-summer, 1999.
- VALENCIA, Sayak , “El transfeminismo no es un generismo”. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Nº 22, Julio-Diciembre, 27-43, 2018.
- VOEGELIN, Salomé. *The political possibility of sound. Fragments of Listening*. New York: Bloomsbury Academic Book, 2019.

Fuentes periodísticas

RELMUCAO, Juan José, (2017) *Revista VICE*, 17 de octubre. Entrevista a integrantes de #Vivas. <https://www.vice.com/es/article/9k3e5a/creators-videoarte-y-sonidos-por-los-derechos-de-la-mujer-vivas>