



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Poner el pecho a la lucha : mujeres, disidencias y la exhibición de las tetas en eventos masivos

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Jimena Mailén Marcellet

Mariela Singer, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Poner el pecho a la lucha. Mujeres, disidencias y la exhibición de las tetas en eventos masivos.

**Por: Jimena Mailén Marcellet
Tutora: Mariela Singer**

Tesina de Grado
Mayo 2023

Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

j.marcellet@gmail.com
DNI: 36.258.717



Índice

Introducción

 Aquelarre contemporáneo.....	5
--	---

Sobre el uso del lenguaje

 Dime cómo hablas y te diré quién eres.....	9
--	---

Marco teórico y metodologías

 Observo desde acá.....	15
--	----

Les senos bienvenidos

 Sí a la exhibición de los senos, pero <i>¿dónde, cómo y quiénes?</i>	18
 El arte institucionalizado.....	20
 Las tetas sexualizadas para la “mirada-consumo”	25
 La lactancia.....	31

Las tetas al frente (de batalla)

 La teta rebelde.....	44
 Tetazo en el Obelisco.....	46
 <i>Femicidio es Genocidio</i> , en la previa de la marcha del Ni Una Menos.....	55
 Show de Marilina Bertoldi.....	72

Nudo borromeo

 Sobre el espacio público, el privado y el virtual.....81

 De resistencias y creaciones.....81

Reflexiones finales

 Por ahora.....90

Referencias bibliográficas 93

Corpus 98

*“La grandeza se anida en sus **pechos**, a su marcha todo hacen temblar”*

(Vicente López y Planes, 1813).

Letra: Vicente López y Planes. Música: Blas Parera Coro, *Himno Nacional Argentino*, versión original/completa. Asamblea General del 11 de mayo de 1813.

Desde el primer gobierno postindependentista, el *Himno Nacional Argentino* representó al cuerpo social de la patria patriarcal y falocéntrica. “La construcción ‘Patria’ se estableció con matanzas, genocidios, terricidios, racismo, expropiaciones y un fuerte robo identitario” (Ariell Carolina, 2022).

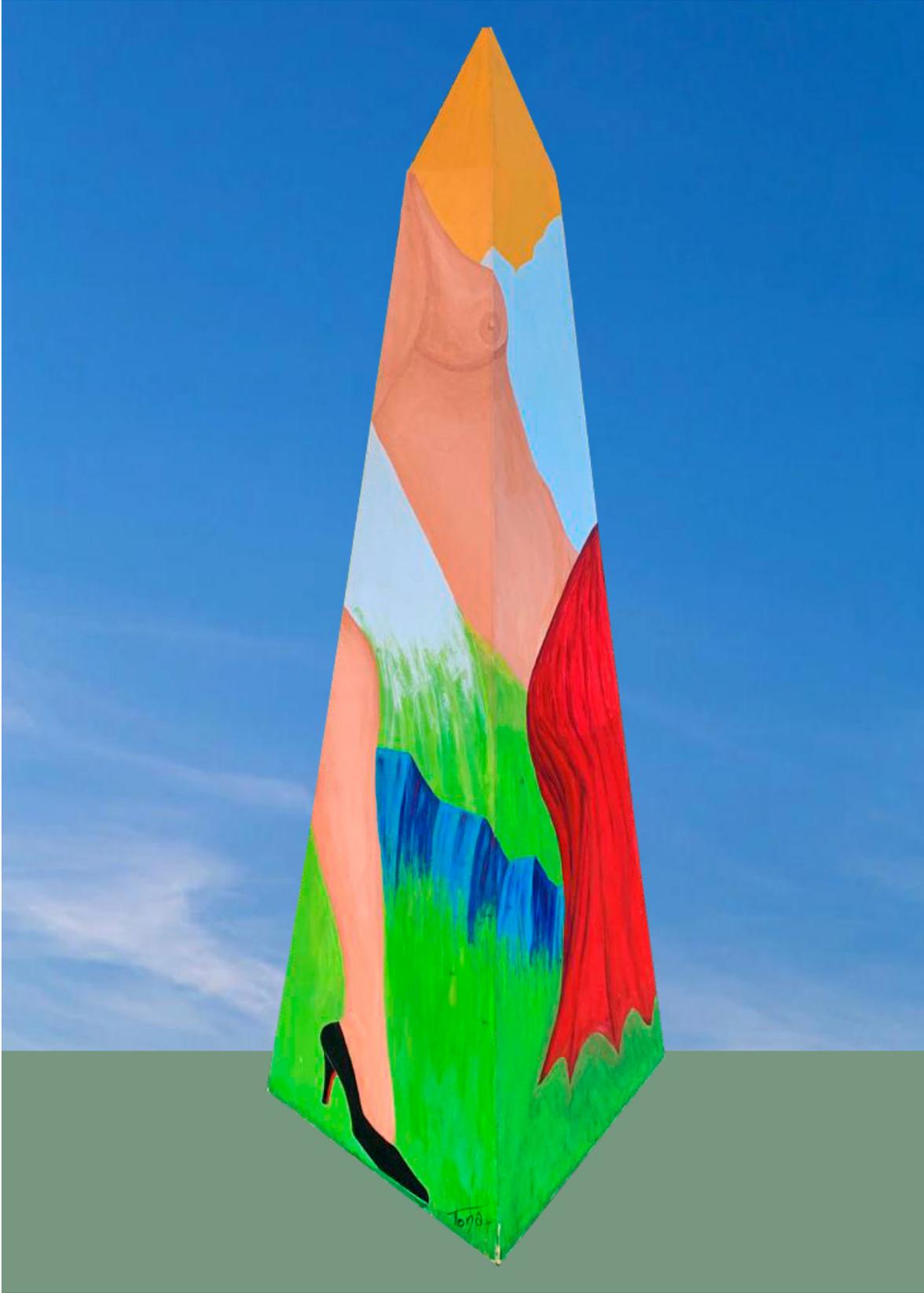


Imagen 1. Miceli, Tona [artista plástica]. (2014). *Tetazo en el Obelisco*. Buenos Aires.

Introducción

*“Levanto mi esqueleto,
inicio la salida.
No miro para atrás,
escapo a la mentira”.*
Julieta Díaz, Perro.

Aquelarre contemporáneo

Esta tesina se concentra en evidenciar los sentidos y las obligaciones patriarcalmente atribuidos al cuerpo de las mujeres y de las disidencias sexuales, más específicamente a sus senos desnudos. Aquí también se analiza qué ocurre con la desnudez de los senos cuando esos sentidos son quebrantados ya sea por el contexto en el cual se exhiben como por la intención que los motiva. A su vez, en lo que respecta a la coyuntura, la calle se convierte en un lugar privilegiado para este tipo de manifestaciones que proponen tensionar los espacios donde se impone el visto bueno por alojar sólo miradas que acuerdan con lo que están esperando.

La hipótesis de la tesina es que, en la actualidad, la desnudez de los senos socialmente legítima se inscribe en tres modelos afines a la lógica hegemónica: el arte institucionalizado, las tetas sexualizadas para la “mirada-consumo” y, en última instancia, la lactancia. Por lo tanto, se identifica aquí que la exhibición de los senos de las cuerpos feminizadas y de las disidencias sexuales en eventos masivos son entendidas como una herramienta de lucha colectiva contra el sistema patriarcal por encontrarse fuera de la lógica antes mencionada. A su vez, por establecer vínculos con los espectadores que se materializan en momentos de rispidez y de antipatía debido a su escenificación como crítica sobre dichos aforismos y puesta en evidencia de los aspectos ocultos en ellos, que se encuentran normalizados.

Para realizar el análisis, además de dar cuenta y profundizar en estos tres modelos patriarcalmente legitimados, también incluí tres eventos masivos en los cuales las mujeres y las disidencias sexuales exhibieron sus senos desnudos como señal de protesta. Lo que suscita

cada una de estas experiencias en gran parte de los espectadores y en el tratamiento que les dan los medios masivos de comunicación, no sólo rectifica lo arraigados que se encuentran los discursos y las construcciones del patriarcado en el sentido común, sino que advierte sobre la potencia que poseen estas *performances* para combatirlo.

Comprender la opresión sexual hacia las mujeres e identidades feminizadas, requiere destacar el refuerzo de su explotación social y económica que establece un diferencial de poder entre ellas y los hombres cisgénero. Esto se debe a que la subordinación de las mujeres tuvo una función central en el proceso de acumulación capitalista, en la medida en que han sido las productoras y reproductoras de la mercancía más esencial: la fuerza de trabajo. El trabajo no-pagado de las mujeres en el hogar fue el pilar sobre el cual se construyó la explotación de los trabajadores asalariados, “la esclavitud del salario”, así como también ha sido el secreto de su productividad (Federici, 2010, p. 19).

Según Silvia Federici, el capitalismo, en tanto sistema económico-social, está necesariamente vinculado con el sexismo y el racismo. A su vez, el capitalismo debe justificar y mistificar las contradicciones incrustadas en sus relaciones sociales -la promesa de libertad frente a la realidad de la coacción generalizada y la promesa de prosperidad frente a la realidad de la penuria generalizada- denigrando la “naturaleza” de aquéllos a quienes explota: mujeres, disidencias sexuales, súbditos coloniales, descendientes de esclavos africanos, inmigrantes desplazados por la globalización, entre otros. Si el capitalismo ha sido capaz de reproducirse, ello sólo se debe al entramado de desigualdades que ha construido en el cuerpo del proletariado mundial y a su capacidad de globalizar la explotación (2010, p. 38).

El cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo (Federici, 2010, p. 28). De allí la importancia que ha adquirido el cuerpo femenino y, en esta tesina en particular, la exhibición de los senos de las mujeres y de las disidencias sexuales en eventos masivos. El motivo es comprender las implicancias de esos desnudos, su relación con el espacio público, el privatizado y el virtual al entrecruzarse, expandirse y reelaborar las formas tradicionales de manifestación

de estos activismos. Lo cual, a su vez nos permite desandar la noción de una naturaleza sexuada alrededor de sus tetas.

Tal como expresa Donna Haraway, la mirada se encuentra forjada por el orden dominante. Es decir, observamos a través de regímenes de visibilidad históricos y por eso, en el capítulo “Les senos bienvenidos”, desarrollo tres de estos regímenes (lo cual no implica que sean los únicos) desagregados en subcapítulos. Siendo la hipótesis que, en la actualidad, la desnudez de los senos socialmente legítima y afín a la lógica hegemónica se instala en las siguientes miradas: la primera hace referencia a la forjada a través del arte institucionalizado, la segunda a la “mirada-consumo” de las tetas sexualizadas y la tercera a la mirada vinculada con la maternidad y la lactancia. La exhibición de los senos de las cuerpos feminizadas y de las disidencias sexuales en eventos masivos rompe con dichos regímenes de visibilidad. Al tratarse de desnudos en señal de denuncia y protesta, que no cuadran en ninguna de las narrativas mencionadas, se establecen vínculos con los espectadores que se materializan en momentos de rispidez y de antipatía siendo los senos entendidos como una herramienta de lucha colectiva que atenta contra el sistema patriarcal. A su vez, tal como advierto en el capítulo abocado al marco teórico y a las metodologías, el análisis del discurso posee relevancia ya que el sentido se construye en el discurso y es donde se materializan los regímenes de visibilidad.

Los eventos masivos seleccionados para el análisis son tres y se encuentran en el capítulo “Las tetas al frente (de batalla)”, divididos en tres subcapítulos: el primero de ellos es el **tetazo en el Obelisco** de 2017 a raíz del *topless* reprimido en una playa de Necochea el mismo año. El segundo se trata de **Femicidio es Genocidio**, una acción de 2017 que realizó la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.) **ligada al fenómeno del Ni Una Menos** que comenzó en 2015. Y, por último, el **show de Marilina Bertoldi** con su torso al descubierto en el Festival Futurock de 2019 en el Estadio Malvinas Argentinas. La polémica estalló cuando Instagram eliminó fotos de Bertoldi en su show alegando que infringía las normas de la red social por “desnudos o actividad sexual”. Las razones de la elección de estos tres eventos masivos responden a la coincidencia alrededor de dónde ocurrieron y su cercanía temporal que dan cuenta de una trazabilidad en los cambios a nivel social. Al mismo tiempo, las importantes repercusiones -displicencias, asperezas, etc.- y los debates que produjeron en la sociedad, los

medios de comunicación y las redes sociales. Razón por la cual, en el capítulo “Nudo borromeo” estudio el vínculo entre el espacio público, el privatizado y el virtual. Además de los puntos en contacto entre los tres eventos masivos destacados, también analizo cada uno de ellos en relación con sucesos similares ocurridos a nivel local e internacional para entenderlos como parte de una lógica con alcance global que vincula la naturalización de la racionalidad del mercado con la mercantilización no regulada de los cuerpos.

De modo que, cuando se admite la opresión, se necesita saber y experimentar el hecho de que una puede constituirse en sujeto (como lo contrario a un objeto de opresión), que una puede convertirse en alguien a pesar de la opresión, que una tiene su propia identidad (Wittig, 2006, p. 39). A tal efecto y a partir de la presente tesina, busco comprender las causas que nos subyugan y también plasmar algunos de los fundamentos y de las formas que fue tomando a lo largo del tiempo y que está tomando hoy en día nuestra rebelión.

Sobre el uso del lenguaje

*“Las letras no han sido
hechas para bailar sino,
para quedarse quietas
una al lado de la otra,
¿no?”.*

María Elena Walsh, *La Plapla*.

Dime cómo hablas y te diré quién eres

Previo al análisis del tema presentado en la “Introducción”, incorporo el presente capítulo sobre el lenguaje ya que es necesario por motivos de legibilidad para la tesina. Debido a que utilizo el lenguaje inclusivo a lo largo de toda su producción, comienzo reflexionando acerca del mismo sin intención de que se trate de un justificativo, ya que se encuentra considerablemente aceptado. El uso del lenguaje inclusivo implica revisar y discutir el lenguaje sexista que tiene la característica de:

nombrar ciertos roles y trabajos sólo en masculino; referirse a la persona genérica como “el hombre” o identificar lo “masculino” con la humanidad; usar las formas masculinas para referirse a ellos pero también para referirse a todes, dejando las formas femeninas sólo para ellas; nombrar a las mujeres (cuando se las nombra) siempre en segundo lugar. [...] Revertir esto requiere algo así como una “subversión simbólica”, que invierta las categorías de percepción y de apreciación de modo tal que les dominades, en lugar de seguir empleando las categorías de les dominaderes, propongan nuevas categorías de percepción y de apreciación para nombrar y clasificar la realidad. Es decir, proponer una nueva representación de la realidad en la cual existir. (Cruz Balian y Minoldo, 2018, s.p.)

Así, el lenguaje proyecta haces de realidad sobre la cuerpo¹ social marcándola y dándole forma porque, como analiza Monique Wittig, hay otro orden de materialidad que es el del lenguaje, un orden que está directamente conectado con el campo político en el que todo cuanto atañe al lenguaje, a la ciencia y al pensamiento, remite a la persona en cuanto subjetividad, y a su relación con la sociedad. No siendo posible continuar dejándoselo al poder del pensamiento heterosexual o pensamiento de la dominación (Wittig, 2006, p. 54). En la presente tesina, el lenguaje inclusivo incorpora no sólo a mujeres y a hombres cisgénero sino también a toda cuerpo feminizada y a disidencias sexuales, es decir, a quienes no se identifican con ninguno de los dos (mujer u hombre). De esta manera se evidencia que, el género masculino utilizado como universal se apropia de esa facultad abstracta -a través de la imposición del sistema patriarcal- reduciendo a las mujeres y a las disidencias a lo particular. Sin embargo, a estas últimas dos, la forma abstracta y general les pertenece, aunque hayan sido desposeídas en ese nivel, al igual que en los niveles político y económico.

Entonces, para desenmascarar la dinámica señalada ya que las cuestiones gramaticales pueden afectar profundamente cómo se ve el mundo, en la tesina se emplea el lenguaje inclusivo como una posibilidad, pero no como una regla. Razón por la cual, no se fuerza su aplicación a todas las palabras. Además, según la Doctora en Literatura Latinoamericana Cecilia Palmeiro, al tratarse de un lenguaje político de resistencia se pronuncia con rechazo a caer en un nuevo dogma de la lengua que ahora sea con la "e" y advierte que la devoción por normativizar puede emerger de cualquier lado. El uso del inclusivo es para liberar y para cuestionar la noción misma de norma lingüística antes que para imponer y fijar una nueva (Palmeiro, 2016).

Incluso desde el Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires -entre otras universidades- se decidió, a través de la Resolución (CD) N° 1558/19, reconocer y admitir el “uso opcional del lenguaje inclusivo” en la producción académica en los niveles de grado y posgrado “como un recurso válido, no obligatorio” (2019, s.p.). Esta medida alcanza tanto a los exámenes como a los trabajos monográficos, tesinas y

¹ La decisión de nombrar al cuerpo como “cuerpo” a lo largo de la tesina, se expondrá en los próximos párrafos.

tesis. Según la casa de estudios, la Resolución apunta a garantizar un marco de hospitalidad para quienes apuesten por prácticas de escritura que intenten dar visibilidad y generar una comunicación inclusiva de la colectiva de mujeres, de las disidencias sexuales y de toda otra identidad invisibilizada o minorizada por el discurso corriente. Para eso se proveyó un recursero sobre lenguaje inclusivo que busca facilitar el acceso del estudiantado a una serie de materiales y guías para orientar su uso en el marco de los esfuerzos por propiciar una cultura institucional basada en el respeto, la igualdad y la promoción de derechos. En él se hallan manuales expedidos por diversos organismos nacionales e internacionales como la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (HCDN) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), entre otros.

Por lo demás, tal como introduce el título de la tesina *Poner el pecho a la lucha. Mujeres, disidencias y la exhibición de las tetas en eventos masivos*, el eje de esta investigación se halla en torno al desnudo de los senos. Es por eso que, como resultado de una decisión que concierne únicamente a los efectos de la presente tesina, las referencias hacia los senos se efectúan en relación con los términos “pechos”, “tetas” y “mamas”. El propósito es disponer, para cada uno, una connotación singular y una carga simbólica a través de su contribución a coyunturas específicas que les asigné con carácter “arbitrario”, otorgándoles entidad y evitando su uso indistinto.

Así pues, “pechos” lo adjudico a los que refieren y aparecen en el campo del arte, “tetas” a aquellas sexualizadas y entendidas como una mercancía para su consumo visual, y “mamas” a las lactantes. No obstante, establezco que “senos” sea utilizado como un genérico, es decir, cuando no se hace alusión a ninguno de esos sentidos en especial. La elección de cada una de esas expresiones y su asociación con lo dicho anteriormente es subjetiva. Lo cual no quiere decir que esta mirada singular carezca de reminiscencias sociales e históricas ya que “lo personal es político” (Hanisch, 1969).

Con respecto a “pechos”, la moderación que hallo en este vocablo remite a un uso ligado a la esfera artística por el movimiento que se da entre lo dicho y lo no dicho, esa medida que permite al público completar o asignar significado a la obra. En el caso de “tetas”, remite a

una libidinosidad sobre todo utilizada en ámbitos privados e informales por lo ostensible del término. Encuentro que “mamas” aparece vinculada a la capacidad (o incapacidad) de producir leche materna para alimentar a los hijos. Incluso la palabra “mamadera” posee su etimología en ella. El alcance de “senos” supone una imprecisión que me condujo a aplicarlo indistintamente de los contextos descriptos.

Sin embargo, es preciso contemplar que las citas textuales recuperadas de distintas fuentes para llevar a cabo un análisis del discurso en los capítulos subsiguientes no fueron enunciadas bajo la misma lógica aquí propuesta y la manera de referirse a los senos varía autónomamente. A su vez, el título de la tesina *Poner el pecho a la lucha*, responde a un dicho popular y, por tanto, alude a los senos de modo indiferente. Lo mismo ocurre con su continuación *Mujeres, disidencias y la exhibición de las tetas en eventos masivos*, con el nombre del segundo capítulo “Las tetas al frente (de batalla)” y con “La teta rebelde”, en estos casos, la selección de “tetas” es empeñada ya que se trata de un término coloquial e inusual para el ámbito académico -aunque cada vez menos en los últimos años- con el motivo de transgredir la lógica formal que caracteriza a este último. También la aceptación del lenguaje inclusivo refleja hasta qué punto, poco a poco, se flexibilizan algunas fronteras que tiempo atrás hubiesen sido inauditas en dichas instituciones.

Asimismo, corresponde acentuar que al hablar de “disidencias” se comprende a quienes forman parte de la colectiva LGBTIQ+ y a todas las identidades de género que rompan con el binarismo cisheteronormativo. Por último, “cuerpa” abarca a aquellas que pertenecen a mujeres y a disidencias desde la apropiación política que hacen de ese concepto diversas agrupaciones feministas², basado en renombrar/crear el mundo a partir de las experiencias ligadas a sus propias corporalidades como territorio autónomo a la reducción y subyugación androcéntrica.

Con lo cual, en este trabajo, la feminización y utilización de “cuerpa” es entendida como una estrategia destinada a subvertir los códigos culturales dominantes entendiendo que no se

² Principalmente en las colectivas de danza por el rol fundamental que cumple allí la cuerpa como sujeto de la obra.

trata de algo natural; por el contrario, es una entidad socializada, codificada culturalmente que lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura. Ello obliga a reconsiderar las propias estructuras conceptuales de las ciencias biológicas, a recurrir los elementos del determinismo, físico o psíquico, del discurso científico y también a refutar la idea de la neutralidad de la ciencia señalando el papel importante desempeñado por el lenguaje en la elaboración de los sistemas de conocimiento (Braidotti, 2004, p. 16). También Silvia Federici explica que, desde los comienzos del movimiento de mujeres, las activistas y teóricas feministas han visto el concepto de “cuerpo” como una clave para comprender las raíces del dominio masculino y de la construcción de la identidad social femenina. Más allá de las diferencias ideológicas debidas a la heterogeneidad de las teorías y los movimientos feministas, han llegado a la conclusión de que la categorización jerárquica de las facultades humanas y la identificación de las mujeres con una concepción degradada de la realidad corporal ha sido históricamente instrumental a la consolidación del poder patriarcal y a la explotación masculina del trabajo femenino desde la sexualidad, la procreación y la maternidad (Federici, 2010, pp. 32-33). Con el fin de trastocar lo anterior, el uso de “cuerpa” - que es social y vienen defendiéndolo diversos movimientos feministas- actúa como una reapropiación de sus territorios corporales y la lucha por el reconocimiento de sus derechos.

Para finalizar, Michel Foucault ya había reunido en su obra los argumentos anteriores entendiendo que no sólo está siempre el discurso implicado en el poder, sino que el discurso es uno de los sistemas a través de los cuales circula el poder y se disputa. En mención al discurso precisa que “es siempre una relación de poder” (Foucault, 1987, p. 201). Por su parte, Stuart Hall indica que aquellos que producen el discurso también tienen poder para hacerlo realidad reforzando su validez, su estatus científico. Incluso destaca que el cuestionamiento de si un discurso es verdadero o falso es menos importante que si es efectivo en la práctica. Cuando es efectivo -organizar y regular las relaciones de poder- es llamado “régimen de verdad” (Hall, 2013, p. 78).

Dado que apoyar un uso disruptivo del lenguaje -que tiene por objeto reclamar derechos larga e injustamente negados- es una decisión política y no meramente lingüística, en

la presente tesina se adhiere al mismo. Sin embargo, también resulta importante explicitar que, si se busca un mundo más igualitario, la lengua no es suficiente para conseguirlo. Aunque tampoco se la puede negar como espacio de contienda y de propuesta para una nueva representación de la realidad en la cual existir.

Marco teórico y metodologías

*“Juguemos en el mundo
mientras el diablo no está.
Diablo, ¿estás?
Me estoy poniendo
los guantes blancos
y el levitón ministerial,
y ya me voy a firmar decretos
para que todo siga igual”.*

María Elena Walsh, *Diablo, ¿estás?*

Observo desde acá

Existentes en la academia desde hace tiempo, los debates teóricos alrededor de los condicionamientos y los derechos de las cuerpos feminizadas a lo largo de la historia y en la actualidad, poseen cada vez mayor alcance sobre distintos sectores. Las batallas de los movimientos feministas, los niveles de desigualdad descollantes y la globalización que caracteriza nuestra contemporaneidad, contribuyen a que estos discursos y estas luchas se instalen siendo cada vez más extensivos alrededor del mundo, por tratarse de un sometimiento universalizado.

Para examinar mi objeto de estudio, acudo a la teoría de Eliseo Verón sobre la semiosis social, es decir, entender al sentido como producción discursiva ya que todo funcionamiento social tiene una dimensión significativa constitutiva. Pero la hipótesis inversa es igualmente importante: toda producción de sentido está inserta en lo social (1988, p. 125). Es así como el sistema productivo deja huellas en los productos -o discursos- y analizándolos apuntamos a procesos (1988, p. 124).

De este modo, recorro al análisis del discurso como metodología cualitativa a través de la cual comprender la construcción de los sentidos alrededor de los senos de las mujeres y de

las disidencias sexuales. El motivo es que estos discursos jamás pueden ser puro reflejo de una realidad exterior que los determinaría mecánicamente (Verón, 1988, p. 128). Por el contrario, toda forma de organización social, todo sistema de acción y todo conjunto de relaciones sociales implican una dimensión significante: las “ideas” o las “representaciones”. Sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante. Por eso, para Verón, una sociosemiótica sólo puede ser una teoría de la producción de los discursos sociales (1988, pp. 125-126).

Los abordajes conceptuales de Judith Butler y Michael Foucault, ambos postestructuralistas y anti identitarios, también son de interés teórico para comprender el desarrollo del biopoder y del género como norma, conteniendo formas de ruptura muy importantes. La sexualidad como un punto de pasaje para las relaciones de poder y la disposición o arreglo que desde entonces la sostuvo, ligó a una intensificación del cuerpo, a su valoración como objeto de saber y como elemento en las relaciones de poder (Foucault, 2007, pp. 62-64). Si la sexualidad se constituyó como dominio por conocer, tal cosa sucedió a partir de relaciones de poder que la instituyeron como objeto posible; y si el poder pudo considerarla un blanco, eso ocurrió porque técnicas de saber y procedimientos discursivos fueron capaces de sitiarla e inmovilizarla (Foucault, 2007, p. 58).

Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. En términos de Judith Butler, el discurso cultural hegemónico está basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal, aun cuando la categoría de sexo no tiene existencia antes de que exista una sociedad (Butler, 2007, p. 59). En cuanto categoría de dominación, no puede ser el producto de la dominación natural, es el producto de la dominación social de las mujeres³ ejercida por los hombres⁴, ya que no existe otra dominación que la social (Wittig, 2006, p. 25).

³ En esta tesina transpongo “mujeres” a “cuerpas feminizadas”.

⁴ Entendidos como hombres cisgénero.

Ahora bien, en relación con la constitución simbólica de lo social es importante destacar la aparición de las masas en la escena de la historia o en las “nuevas” imágenes. Los eventos masivos en los que se exhiben los senos actúan como un terreno de subversión del orden social. Son, en primer lugar, la lógica estética de un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de las personas y de las sociedades (Ranciére, 2009, p. 41).

En vínculo con lo anterior, Marcela A. Fuentes aborda en su ensayo *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*, las herramientas de diversas experiencias o *flash mobs* para cambiar la realidad, expresiones que no distinguen entre la calle y la virtualidad. Fuentes considera que todo es *performance*, todas son expresiones corporizadas que sirven como herramienta para leer la manera en que la sociedad dirime sus conflictos y ejecuta sus identidades. Así, la exhibición de los senos de las cuerpos feminizadas en eventos masivos, se posiciona como una herramienta de lucha colectiva contra el sistema patriarcal percibiendo a la ciudad como a un escenario.

Les senos bienvenides

*“Me duelen los senos de tanto doler,
me duele el ser de tanto ser,
habrá que ceder, exigirse, existir y extinguir el ser que duele
y ser sin doler”.*

Fémina, Los senos.

Sí a la exhibición de los senos, pero ¿dónde, cómo y quiénes?

La exhibición de los senos desnudos se encuentra rechazada por vastos y conservadores grupos cuando no responde a las condiciones establecidas por el sistema patriarcal. Esto se debe a que, para muchos, desviarse de la norma es percibido como una amenaza al *statu quo* desde el cual observan, entienden y se desenvuelven en el mundo. Sin embargo, para otros, desviarse significa construir nuevas formas de habitar en él. Búsqueda que incrementa su adherencia en los últimos años a raíz del malestar social producto del modelo heteropatriarcal clasista vigente y gracias a la difusión que lograron las diversas teorías del movimiento feminista para su cuestionamiento.

En torno a la conformación de la mirada falocéntrica, Donna Haraway retoma el pensamiento de Foucault que ha explicado la forma en que las configuraciones de conocimiento y poder de un período histórico concreto están en función de los límites mediante los que se divide, clasifica, separa y discrimina las cosas epistemológica y ontológicamente parecidas. Esos límites separan lo mismo de lo diferente, lo auténtico (y por extensión lo “verdadero” y lo “bueno”) de lo otro, y son siempre constitutivos de poder y, simultáneamente, instrumentos de ese poder. En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault muestra cómo la línea que separa la razón de la sinrazón es realmente una construcción histórica, una función del poder de la razón y, sin embargo, el instrumento por el que esta razón puede a la vez definirse a sí misma y labrar su propia identidad. Al definir la sinrazón como lo “otro”, también puede establecerse a sí misma como la esencia de la “verdad”

y la “bondad”. Toda una tecnología del cuerpo -en el conocimiento y prácticas de la medicina y la psiquiatría modernas, en las normas y mecanismos de las instituciones legales y en las técnicas de la disciplina en general- despliega y perpetúa esos límites que vinieron a constituir al individuo moderno y racional: “el Hombre” (Haraway, 1995, p. 11). Frente a este panorama de doblegamiento, los feminismos trastocaron los regímenes de visibilidad para intentar un mundo menos desigual, y más permeable y respetuoso de la diversidad.

La hipótesis de la tesina es que, en la actualidad, la desnudez de los senos socialmente legítima se inscribe en tres modelos afines a la lógica hegemónica: el arte institucionalizado, las tetas sexualizadas para la “mirada-consumo” y, en última instancia, la lactancia (cuya posición posee un fundamento que se expone en las próximas páginas). Por lo tanto, se identifica aquí que la exhibición de los senos de las cuerpos feminizadas y de las disidencias sexuales en eventos masivos son entendidas como una herramienta de lucha colectiva contra el sistema patriarcal por encontrarse fuera de la lógica antes mencionada. A su vez, por establecer vínculos con los espectadores que se materializan en momentos de rispidez y de antipatía debido a su escenificación como crítica sobre dichos aforismos y puesta en evidencia de los aspectos ocultos en ellos, que se encuentran normalizados.

Si bien los eventos masivos que elegí son tres y responden a los motivos referidos en la “Introducción”⁵, a estos tres ejes/eventos nodales también fui tejiéndolos con otros sucesos entre los cuales la disparidad geográfica y temporal paradójicamente no hacen más que aproximarlos. Es decir, ponen de manifiesto que desde hace siglos y aún hoy, las lógicas dominantes que amplificaron su cobertura ubicuamente a escala global continúan haciéndolo. Como si las pronunciadas diferencias entre el tiempo y el lugar en que transcurrieron dichos sucesos dieran cuenta del impacto profundo y perdurable que instaló el sistema patriarcal atravesando las épocas y acortando sus distancias.

⁵ Los motivos referidos en la “Introducción” son: la coincidencia alrededor de dónde ocurrieron y su cercanía temporal que dan cuenta de una trazabilidad en los cambios a nivel social. Al mismo tiempo, las importantes repercusiones y los debates que produjeron en la sociedad, los medios de comunicación y las redes sociales.

El arte institucionalizado

*“El lujo nos engaña
y a nosotros no nos entra nada.
Y nos importa más respetar la tradición
que respetar la raza humana”.*

Naomi Preizler, Nueva Generación.

Los pechos de las mujeres se exponen en museos de todo el mundo y a través de diversos formatos: desde la estatuilla paleolítica de mujer -más conocida como *Venus de Willendorf*- que fue hallada en 1908 y se encuentra en el Museo de Historia Natural de Viena (Martínez Pulido, 2015) hasta la intervención performática *VB55* de Vanessa Beecroft del año 2005 (Agamben, 2011, p. 79), en la que cien mujeres de carne y hueso aparecieron desnudas (en verdad llevaban *collants* transparentes) en la Neue Nationalgalerie de Berlín. Es preciso interrogar por qué dichas expresiones no producen controversias como sí ha ocurrido con otras *performances*, por ejemplo, *Femicidio es Genocidio* realizada por la agrupación Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.), entre algunas más. Allí cientos de mujeres posaron desnudas frente a los tres poderes del Estado argentino en la previa de la marcha del Ni Una Menos del año 2017.

Comprender esto requiere ampliar la información alrededor de la F.A.C.C. que trabaja desde el anonimato, ya que no se conocen los nombres de sus integrantes ni otorgan entrevistas a la prensa, también desde la declaración conjunta y colectiva que expresan únicamente a partir de sus intervenciones performáticas. Las mismas se desarrollan decididamente por fuera de las instituciones, en abierta disputa incluso a ellas, tanto en lo que refiere a las instituciones artísticas (museos, centros culturales, etc.), como a las políticas (partidos o agrupaciones partidarias). Sus acciones siempre tienen lugar de manera sorpresiva en el espacio público, sin convocatoria previa ni aviso sobre cuándo ni dónde van a producirse. Por lo que los espectadores no presencian voluntariamente sus intervenciones, sino que quedan atrapados en ellas mientras se produce una abolición de la distancia entre creadores y espectadores, entre la instancia de acción escénica y la expectación.

Se trata de una búsqueda que se construye desde la provocación y el establecimiento de zonas de fricción con respecto a los espectadores, en lugar de generar vínculos empáticos con ellos. Esto se debe a que las acciones de la F.A.C.C. apuntan a “crear una estética que rompe con el alivio, entender el disenso como negatividad afirmativa, estableciendo una relación de antipatía con el público, ni empatía ni apatía” (García Wehbi, 2012, p. 26). En términos del artista argentino Edgardo Antonio Vigo, se trata de presentar y no de representar, entendiendo esta diferencia en tanto ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana al mundo, es decir, como fenómeno ajeno, externo a la realidad (Longoni, 2006).

De este modo, en las irrupciones urbanas de la F.A.C.C. se favorece la presentación por sobre la representación ya que sus intervenciones aparecen vinculadas, acompañando o visibilizando problemáticas y reivindicaciones de diversos movimientos sociales. Así lo hizo a través de su perfo *Femicidio es Genocidio*, en la que 120 mujeres se desnudaron frente a la Casa Rosada (sede del Poder Ejecutivo), al Congreso de la Nación (sede del Poder Legislativo) y al Palacio de Justicia de la Nación (sede del Poder Judicial, más conocido como Palacio de Tribunales) para señalar al femicidio como genocidio y exigir a las autoridades medidas urgentes contra la violencia machista.

De regreso al interrogante sobre el por qué los desnudos en museos no producen controversias como sí suele ocurrir con los de la F.A.C.C. (entre otros), es preciso subrayar que los museos son instituciones o espacios privados que convierten los pechos de las mujeres en obras artísticas para el consumo cultural. Así, el campo del arte autonomiza los pechos de la vida y legitima esas prácticas de exposición, justamente en tanto disociadas de la vida. En cambio, aquellas muestras que se inscriben en el espacio público sin perseguir una función erótica ni mercantilizada y, en ocasiones, desde el anonimato de los artistas que confronta con la figura del creador consagrado, son entendidas como una vulgaridad y un atentado a la moral; producto de la sexualización que la sociedad patriarcal atribuye a los pechos de las mujeres. Su exhibición puede ser considerada arte o una provocación repudiable de acuerdo a *dónde, cómo* o con *qué intenciones* se lleva a cabo. En esta línea, el concepto de *reparto de lo sensible* esgrimido por Jacques Rancière explica lo mencionado anteriormente por tratarse de un

sistema de evidencias sensibles que fija, al mismo momento, un común repartido y partes exclusivas.

Esta división de partes se funda en un reparto de tiempos, de lugares y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos (el arte institucionalizado) y los otros (el arte callejero) tienen parte en este reparto de modo desigual. Tal como ocurre con las mencionadas concepciones sobre la *performance* de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo y su diferencia con las legitimadas por los museos como obras de arte. Por esa razón es importante poner en tela de juicio el reparto de lo sensible que moldea y organiza los tiempos, espacios, actividades, temas-objetos y voces o sujetos autorizados, para democratizarlo. Con dicho objeto, Rancière plantea dos posibilidades consideradas en relación: la *política* y el *régimen estético de las artes*.

En el caso de la *política* y sus enunciados, se los considera porque tienen efectos sobre lo real ya que:

definen modelos de palabra o acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de humanos quienes quiera que sean, marcan separaciones, abren derivaciones, modifican las maneras, las velocidades y los trayectos según los cuales éstos adhieren a una condición, reaccionan frente a situaciones, reconocen sus imágenes. (Rancière, 2009, pp. 49-50)

Aquellos enunciados reconfiguran el mapa de lo sensible poniendo en cuestión la distribución de roles, de territorios y de lenguajes del mismo modo que el *régimen estético de las artes* desliga al arte (identificado con lo singular) de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas y de los géneros. Lo realiza haciendo estallar el *sistema de la representación*, es decir, un sistema donde la dignidad de los temas dirige los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convienen a la baja o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación, no como una ruptura artística sino como decisiones de reinterpretación de *lo que hace* o de *quién* hace arte. Por lo tanto, podría decirse que las exposiciones de los pechos en los museos responden al régimen

representativo que se considera legítimo y la *presentada* por la Fuerza Artística de Choque Comunicativo en la vía pública al régimen estético de las artes que se consagra a la invención de nuevas formas de vida y, en consecuencia, genera reticencias y cuestionamientos respecto de su condición artística.

La mencionada estatuilla paleolítica de mujer fue esculpida entre los años 27.500 y 25.000 a.C. cerca de Willendorf, Austria. Si bien es la más conocida, no es la única. Una de ellas, aunque retratada sobre lienzo y perteneciente a la Edad Moderna, fue *La Venus en el espejo*⁶ del pintor de la corte española Diego Velázquez. Recuperarla es pertinente a causa de su vandalización en la National Gallery de Londres durante 1914. La periodista y socia sufragista Mary Richardson asentó siete cuchillazos a Venus como respuesta al encarcelamiento de Emmeline Pankhurst, colega y líder del movimiento *Women's Social and Political Union* -Unión Social y Política de las Mujeres-. Luego del ataque y ante su detención, Richardson declaró lo siguiente: “He intentado destruir la pintura de la mujer más bella en la historia mitológica como protesta contra el Gobierno por la destrucción de la Sra. Pankhurst, quien es la persona más bella de la historia moderna” (“Venus del espejo”, 2021). Luego agregó que:

la justicia puede ser un elemento que posea tanta belleza como el color o la línea en el lienzo. La Sra. Pankhurst tan sólo busca justicia para las mujeres y está siendo lentamente asesinada por unos políticos iscaríotes. La destrucción de esta imagen sólo pone en evidencia lo que ellos están haciendo, además del embaucamiento moral y la hipocresía política. (Maldonado, 2016)

Tras estas declaraciones, nada hacía pensar que la agresión al cuadro hubiese tenido algo que ver con la desnudez de Venus y una presunta cosificación de la mujer, sino con la belleza de la obra y la justicia a través suyo por lo acontecido con Pankhurst. Sin embargo, varios años después, en una entrevista de 1952, Richardson confesó que no le gustaba “la forma en que los hombres miraban el cuadro todo el día” (MOR.BO, 2019). A fin de cuentas y a su pesar, también quería eliminar la sexualidad que desprendía la imagen o, más bien, la perversión de los ojos que la observaban.

⁶ Se estima que fue pintada entre los años 1644 y 1648.

Con respecto a la sexualidad, para Monique Wittig, la categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que hace de la mitad de la población seres sexuales donde el sexo es una categoría de la cual las mujeres no pueden salir. Estén donde estén, hagan lo que hagan ellas son vistas como (y convertidas en) sexualmente disponibles para los hombres y ellas, **senos**, nalgas, vestidos, deben ser visibles (2006, p. 27). En relación y de regreso a las estatuillas moldeadas en la Prehistoria, representan a mujeres desnudas cuyos caracteres sexuales se encuentran nítidamente definidos. Cuando las figuras fueron descubiertas, se las llamó *Venus paleolíticas*, aunque ese nombre ha sido rechazado⁷ por un creciente grupo de investigadoras (Encarna Sanahuja, Joan Marler, Sarah Milledge Nelson, por citar sólo algunas) debido a que se limita a revestir a las figuras de una mera función erótica al servicio de la imaginación masculina, misma percepción que obtuvo Mary Richardson sobre *La Venus en el espejo*. Incluso las primeras teorías propuestas para explicar el significado de las estatuillas, formuladas entre 1890 y mediados del siglo XX, exhibían una marcada tendencia a enfatizar roles de género, esto es, interpretarlas como objetos sexuales para ser vistos por ojos masculinos (Martínez Pulido, 2015). En este punto, el museo es uno de los espacios institucionalizados por el sistema patriarcal que habilita la exhibición y la contemplación de los pechos desnudos entendidos como una producción artística.

A continuación, tomo ciertos aportes de la escritora Casilda Rodríguez Bustos⁸ y su incorporación se debe a que, desde el relato histórico que emplea para el análisis, contribuye al entendimiento de los hitos o comienzos del androcentrismo. Entonces, en lo que respecta al emblema inaugural del patriarcado en los museos, Casilda hace referencia al *Código de Hammurabi* que se encuentra en el Museo del Louvre, situado en París. Se trata de un falo de basalto de 2,05 metros de altura sobre el que se escribió, hace unos tres mil ochocientos años (a saber, al comienzo de la generalización del patriarcado):

el primer compendio de leyes que fijan la quiebra de la autorregulación de la vida humana e institucionalización de la dominación, dejando en evidencia su núcleo central,

⁷ En un esfuerzo por examinar y recuperar el papel de las mujeres en las sociedades pasadas, estas investigadoras sostienen que es más riguroso denominarlas “Estatuillas paleolíticas” o “Mujeres paleolíticas”.

⁸ A pesar de no siempre ser bienvenida en la academia por su apelación a la naturaleza en general, y aunque también sea problematizada por algunos de los heterogéneos feminismos.

la falocracia o dominio sexual del hombre sobre la mujer⁹ y las criaturas; un Poder para quebrantar la sexualidad espontánea y como requisito para arrasar la sexualidad específica de la mujer y el modo propio de la vida humana de parir, de criar y de desarrollarse. Es la presentación simbólica del patriarcado por antonomasia. Arriba, en el glante, está representado el dúo del dios Marduk dictando las leyes al rey Hammurabi. (Rodríguez Bustos, 2014, p. 22)

Por ende, el sistema imperante, a través de diversos mecanismos como la producción de un cuerpo de doctrinas de la diferencia entre los sexos para justificar la opresión, define qué desnudos pertenecen al campo del arte y cuáles son exhibicionismos inauditos.

Las tetas sexualizadas para la “mirada-consumo”

*“Si van a ponerme precio,
que sea el de humanidad”.*

María Elena Walsh, *Para los demás*.

En septiembre del año 2020, una visitante al Museo de Orsay (una de las pinacotecas más importantes de París) denunció que los responsables de seguridad del edificio le prohibieron el acceso por llevar un vestido con demasiado escote y tuvo que ponerse una chaqueta. Se basaron en el artículo 7 del reglamento para visitantes del museo el cual establece que los usuarios deben llevar "un atuendo decente" (El Confidencial, 2020) y mantener un comportamiento conforme al "orden público" (2020). En la misma línea se pronuncian el artículo 14, que prohíbe la entrada a quienes porten una vestimenta "susceptible de causar problemas a la tranquilidad pública" (2020); y el artículo 35, que exige "una perfecta corrección" (2020) a toda persona presente en el edificio, incluyendo de nuevo la obligación de vestir sin perturbar al resto de los visitantes. Ante este hecho, la mujer llamada Jeanne declaró haberse sentido avergonzada y sexualizada.

⁹ Si bien en su libro, Casilda Rodríguez Bustos hace alusión únicamente a las mujeres, en la tesina se la cita haciendo referencia también a las cuerpos feminizadas y a las disidencias sexuales.

Además, dentro la esperaban obras como *El origen del mundo*, representación de una vulva elaborada por el pintor realista Gustave Courbet, también cuadros y esculturas de mujeres desnudas, visitantes con la espalda y el ombligo al descubierto, pero todas delgadas y con poco busto. En relación a esta pintura vale destacar que en el año 2014 Deborah de Robertis¹⁰, artista proveniente de Luxemburgo, la recreó con su propia cuerpo y mostró su sexo al público sentada debajo de la misma mientras recitaba el siguiente poema: “Yo soy el origen, yo soy todas las mujeres. No me has visto, quiero que me reconozcas. Virgen como el agua creadora de esperma” (La Voz de Galicia, 2014). Según se observa en el video colgado por Robertis en internet, los trabajadores del museo se interpusieron entre ella y el público para obstaculizar la visión y, sin forzarla físicamente a interrumpir el espectáculo, procedieron a desalojar la sala. Luego, el Museo de Orsay indicó que no iba a pronunciarse sobre la instalación.

Estos casos aplican para las preguntas sobre *dónde* y *quiénes* pueden exhibir las tetas. Evidentemente, algunas cuerpos se encuentran autorizadas y otras no. Con respecto a la primera mujer, podría pensarse que los museos admiten cierta ostentación de sus visitantes sólo en cuerpos y tetas etéreas debido a que la “mirada-consumo” debe concentrarse en los objetos u obras de arte que se hallan en su interior. Asimismo, la artista luxemburguesa es despojada de un público que, según el accionar de la institución, no le pertenece. Es decir, su *performance* que recrea la pintura interpelando a la vida no es entendida como arte en dicha pinacoteca sino como un suceso inapropiado que no debe ser visto por los visitantes ni pronunciado por el museo. Esto último implica el intento de invisibilizar aún más lo sucedido

¹⁰ En 2016, dos años después de la intervención artística narrada, Deborah de Robertis volvió al Museo de Orsay y se quitó la ropa delante de *Olympia*, del pintor francés Édouard Manet, para recrear esa obra en directo. Durante el 2017 exhibió su vulva frente a *La Gioconda* -más conocida como *La Mona Lisa*-, obra maestra de Leonardo da Vinci situada en el Museo del Louvre. En 2018, la artista se desnudó nuevamente posando con sus manos unidas y la cabeza cubierta por un velo azul frente a la Gruta de las apariciones -Grotte de Massabielle- del Santuario de Nuestra Señora de Lourdes donde, según la tradición católica, la Virgen María se le apareció a Bernadette Soubirous en 1858, Francia. A esta *performance* la llamó *El origen de la vida* y explicó que apuntaba a reunir, en una misma cuerpo, a María y a María Magdalena sosteniendo que no estaría de un lado la madre y del otro la prostituta. Por esta última intervención, el 06 de agosto de 2020 fue condenada por la justicia francesa a pagar una multa de 2.000 euros.

otorgando la menor relevancia posible a una acción que trascendió esos muros y fue asunto de debate público.

De este modo, el Museo de Orsay intenta separar la condición de su objeto -la obra de arte- del origen en el cual se inscribe, pretende ocultar la evidencia que ofrece la artista cuando acompaña a la obra a través de su instalación: una vulva viviente de la cual procede la pintura. Desafiante ante la creencia de que una imagen vale más que mil palabras, lo manifiesta expresamente al grito de: “Yo soy el origen del mundo [...]”. En palabras de Jacques Rancière, lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero. Y se transforma en huella de lo verdadero si se lo arranca de su evidencia para hacer de él un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica. Esta dimensión fantasmagórica de lo verdadero, que pertenece al *régimen estético de las artes* y en este caso es producto de la intervención de Robertis, jugó un rol esencial en la constitución del paradigma crítico de las ciencias humanas y sociales. Por ejemplo, la teoría marxista del fetichismo es el testimonio más evidente de esto: es necesario arrancar la mercancía de su apariencia trivial, hacer de ella un objeto fantasmagórico para leer ahí la expresión de las contradicciones de una sociedad (2009, p. 42). En consecuencia, tanto la obra de Courbet como la de Robertis pueden ser apartadas de su aspecto trivial para convertirse en figuras a través de las cuales descifrar y observar las contradicciones de una sociedad machista. Incluso ambas puestas en contacto invitan a realizar esta operación y a evidenciar la negativa ante ciertas manifestaciones (la de Deborah de Robertis) en detrimento de otras (la de Gustave Courbet) admitidas en el campo del arte por pertenecer al *sistema de la representación* cisheteronormativo.

En enero de 2021, la artista brasileña Juliana Notari realizó una escultura de concreto y resina en color rosa que mide 33 metros de alto, por 16 de ancho y seis metros de profundidad. La misma se titula *Diva* y se trata de una vulva gigante colocada al aire libre como parte de la segunda edición del Proyecto de Residencia Artística organizado por el Museo de Arte Moderno Aloísio Magalhães (MAMAM) y la Usina de Arte en el estado de Pernambuco, Brasil. Notari subrayó que la estructura simboliza una vulva, pero al mismo tiempo hace referencia a una herida para problematizar el género desde una perspectiva feminista y

vinculada a una cosmovisión que cuestiona la relación entre la naturaleza y la cultura en esta sociedad falocéntrica y antropocéntrica.

Las redes sociales se encendieron con comentarios a favor y en contra de *Diva*. Incluso, el gurú político del presidente brasileño Jair Bolsonaro, Olavo de Carvalho, criticó la obra y propuso que también se creara una estructura con forma de pene gigante. Si efectivamente esto último se concretase, ¿generaría el mismo alboroto? ¿Acaso no existen ya esculturas y monumentos con estructura de falo? ¿Será que, a diferencia de lo que ocurre con la cuerpa de las femineidades, la desnudez del sexo masculino se representa como ostentación de poder y de autoridad? La intención de repensar en torno a estos asuntos y polemizar en contra de las imposiciones del sistema dominante desde una vulva, ¿se torna inaceptable? ¿Será porque persigue ese propósito que a dicha vulva se la rechaza sin reconocérsela como perteneciente al campo del arte? ¿Acaso el arte no puede ser político? ¿O sólo puede serlo cuando no enviste tan fuertemente contra los dogmas constitutivos de gran parte de esta sociedad? El hecho de que la autora de la obra sea una mujer y no un hombre (como en el caso de Gustave Courbet), ¿incide en las críticas? Entonces, siguiendo al Doctor en Comunicación Matías David López, se advierte que el campo -y la escena- “crean” y designan a los artistas, son los que inculcan la disposición y la competencia artística, y no el artista mismo. Es donde hay una estructura de distribución -desigual- de recursos, créditos y capitales y es el espacio en el que se ponen en juego las luchas por la acumulación de capital simbólico (2017, p. 273). Precisamente, a través de esas luchas, las mujeres y las disidencias intentan habitar espacios que les fueron negados a lo largo de la historia y representarse a sí mismas desde diferentes disciplinas.

En los tres episodios, las tetas de la visitante y las vulvas expuestas por las artistas se encuentran sexualizadas, condenadas a la exclusión y al juicio ajeno. Si bien en los dos últimos casos se pone en juego -principalmente- el dispar reparto de lo sensible, para el primero se manifiestan no sólo las tetas de la mujer entendidas como objeto de deseo y el trato desigual respecto de las tetas de las obras de arte sino también el trato desigual con las del resto de las visitantes, en relación a su corporalidad. Es en este punto que se refuerza el *quiénes* pueden exhibir, es decir, qué cuerpas y qué identidades están autorizadas de acuerdo al *dónde* y *cómo*.

En otros espacios como las revistas y las redes sociales, las tetas voluptuosas en cuerpos de mujeres delgadas son protagonistas y se las entiende como un producto para ser consumido a través de la mirada. Para Monique Wittig, esas imágenes -películas, fotos de revistas, carteles publicitarios en las paredes de las ciudades- constituyen un discurso, y este discurso, que cubre nuestro mundo con sus signos, tiene un sentido: significa que las mujeres están dominadas (2006, p. 49). Cabe preguntarse qué ocurre con la nula representación de otro tipo de cuerpos e identidades sexuales como un camino para analizar la lógica del sistema que establece los límites entre lo deseable y lo excluyente. Esto último es lo que sucede con las cuerpos discapacitadas y la necesidad de que no se noten ya que, la cuerpo “disca”, es la que nadie quiere habitar ni ver porque incomoda.

También es importante pensar los lugares y las intenciones admitidas y las que no lo son. Contra estos estereotipos se produjeron distintos activismos que reivindican el respeto por la diversidad corporal, entre ellos, el activismo gordo o gorde que tiene como objetivo principal visibilizar les cuerpos gordes y naturalizarles frente a una sociedad que se aferra a los cánones de belleza y a los roles impuestos por el patriarcado. Sistema que reduce las posibilidades, promueve la desigualdad y despoja de derechos a mujeres y a disidencias para ubicarlas en lugar de objetos de consumo y en su capacidad reproductiva.

En Mar del Plata, una joven turista denunció que le impidieron el ingreso al boliche Bruto por su aspecto físico. Ante este suceso, el 21 de enero de 2021, un grupo de mujeres y de disidencias autoconvocadas e identificadas como *Activismo gorde* protagonizó una manifestación frente al local en repudio al gordo-odio y cualquier acto de discriminación. Como se observa en las imágenes que veremos a continuación (2 y 3), a través de carteles acuciantes y urgentes, música y las tetas al descubierto (algunas con *bodypainting*), repudiaron y visibilizaron lo ocurrido con la turista de Tucumán por cuyo caso intervino la delegación local del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (Inadi).



Imágenes 2 y 3. Lea [@la.mujer.de.mi.vida]. (21 de enero de 2021). *No sé por dónde empezar. Todavía me dura la emoción en el cuerpo. Gracias infinitas a todas las personas que estuvieron ayer haciendo el aguante y cuidándonos. Gracias a las pibas que literalmente pusieron el cuerpo para esto, sabiendo que* [Fotografías por Luchi Juárez y Hernán Vitenberg]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CKWUaRz16Iz/>
Manifestación frente al boliche Bruto de Playa Grande, Mar del Plata.

Actualmente, se producen distintas participaciones para reflejar la existencia de cuerpos que no son consideradas hegemónicas. Por ejemplo, *Micropolítica de la supervivencia gorda* - uno de los seis proyectos del Laboratorio de periodismo performático creado por Revista Anfibia y Casa Sofía-, que se propone pensar:

¿Dónde están las fotos de nuestros cuerpos en la fiesta con onda donde siempre vas?
¿Dónde están las gordas en tu Grindr, tu Facebook, tu Wasap? ¿Dónde están las gordas que no quieren hacer esa perfo empoderada y sonriente para ser escuchadas? ¿Dónde están las gordas? (Máximo, 2019)

Y allí están, con la textura sensible de la primera persona, esas voces que se abren paso. *Micropolítica* guarda una estrategia para sobrevivir al relato hostil de la mirada que juzga, de la palabra que hierde, de los abusos que valida un mercado donde hay cuerpos que valen más que otras. En el libro *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*, Laura Contrera dice que habrá que inventar modos de vida que permitan encarnaciones desafiantes a los valores del mercado que impregnan el dispositivo de corporalidad (2016). Por otra parte, agregar que el activismo gorde no es personalista ni personificador, no es algo que pueda tomar la imagen de una sola persona. Por el contrario, se trata de un activismo colectivo.

La lactancia

“La complicidad es tanta que nuestras vibraciones se complementan”.

Perotá Chingó, *La complicidad*.

Al comienzo del capítulo se advirtió que la lactancia es, en última instancia, uno de los modelos potencialmente afines a la lógica patriarcal de exhibición de los senos desnudos cuando se la piensa desde una maternidad consagrada o el mandato de materner. La decisión de otorgarle dicho lugar se debe a un conjunto de nociones contrapuestas que la incorporan y, a la vez, la desplazan o expulsan hacia la frontera referida como “última instancia”. En el primer caso, el borde se vuelve un muro de contención ante la “amenaza” que supone una posible

soberanía de madres o personas lactantes alrededor de dicha acción. Un sitio que les resulta ajeno y desconocido a causa del extrañamiento que produjo en ellos el sistema patriarcal en torno a este acto; habiéndose apropiado del mismo, resignificándolo en favor de la subyugación y comprometiendo el deseo materno, el de la criatura y la conexión entre ambas cuerpos.

Por lo tanto, la incorporación al androcentrismo se produce cuando las mamas son entendidas en su función de sustento alimenticio¹¹ para la reproducción de la especie; asociadas a un paradigma en el que la maternidad es el eje y el propósito de la identidad femenina. A colación, Monique Wittig plantea que el matriarcado no es menos heterosexual que el patriarcado ya que sólo cambia el sexo del opresor, y que esta concepción no sólo sigue asumiendo las categorías del sexo (mujer y hombre), sino que mantiene la idea de que la capacidad de dar a luz (o sea, la biología) es lo único que define a una mujer (2006, p. 33). Por el contrario, el desplazamiento hacia la liminalidad sucede cuando la lactancia es entendida como una práctica al margen de la lógica biologicista y de mercado que impone el sistema capitalista.

En este sentido, la escritora y periodista española Esther Vivas entiende que las dificultades para dar el pecho a los recién nacidos se deben a los intereses de las grandes empresas; con una estructura de producción, distribución y consumo que ningunea los cuidados y la vida (2019). Ejemplo de ello son el modelo de trabajo incompatible con la maternidad, con la lactancia y el negocio de la leche artificial ofrecida como una “solución”. Para estos casos, amamantar es un acto emancipatorio frente a una doctrina abusiva que les demanda maternar como si no trabajaran y trabajar como si no maternaran; y revolucionario en cuanto a la reconexión que se genera con la propia cuerpo, la recuperación de la sexualidad en la mujer -o persona gestante- y el afianzamiento del vínculo entre madre e hijo.

Al respecto, la mencionada Casilda Rodríguez Bustos, expone que la verdadera lactancia es un despliegue impresionante de la sexualidad humana, de la criatura y de la

¹¹ En este sentido, la leyenda de Deolinda Correa, más conocida como la Difunta Correa y figura mítica pagana en la región del Norte Argentino, puede entenderse como un modelo de madre sacrificio que salva y alimenta a su hijo incluso hasta después de fallecida por la sed en los desiertos de San Juan, ya que de sus mamas aún fluía leche.

mujer¹²; y presupone una fusión tan grande que ambas forman un solo organismo. Sin embargo, a la lactancia se la presenta como desposeída de esa libido y del placer que la acompaña, y con un vínculo apenas corporal. Como si todo quedara en el contacto puntual y superficial de la boca con el pezón, ocultando lo que sucede al interior de ambas cuerpos. O como si sólo fuera un proceso de la fisiología del sistema digestivo (2014, p. 68). Casilda las llama “maternidades patriarcales”; en las que siendo el deseo materno tan fuerte se busca suprimirlo al máximo y que no se filtre nada. Para lograrlo, existen instituciones y dispositivos de vigilancia que implementan múltiples estrategias como las utilizadas el 12 de julio de 2016 con una mujer llamada Constanza Santos y su hijo de nueve meses.

Ella se encontraba amamantándolo en una plazoleta del centro comercial de San Isidro cuando dos policías se acercaron y le dijeron que dar la teta en público estaba prohibido y que debía retirarse. La joven les preguntó si se trataba de una broma y cuál era la ley en la que se basaban para hacerle ese pedido. A lo que respondieron solicitando su documento y el del bebé, y amenazándola con llevarlos a la Comisaría Primera por resistencia a la autoridad. Como si esto fuera poco, “una me agarró del brazo para que me levantara y me fuera. Me tuve que ir con el gordo llorando” (La Nación, 2016), sostuvo Constanza. En respuesta a este hecho, un grupo de mujeres de la zona se organizó para ir a amamantar todas juntas al mástil de San Isidro, en repudio al accionar de la Policía Local y bajo el *hashtag* #TeteadaMasiva. De este modo ellas representan a la maternidad como hecho social y compartido que encuentra su espacio en la calle y a través de corrientes cooperativas que ponen en valor la necesidad de apoyo alrededor de la lactancia, entre tantos otros aspectos apremiantes. La teteada masiva podría pensarse como un momento de atisbo hacia la red de apoyo que implica una maternidad colectiva para crear conciencia y aprendizaje desde un entorno comunitario.

Molesta la teta que asoma bajo la blusa y cae, como caen los duraznos en febrero, sobre los labios diminutos de la cría hambrienta. Molesta la cría que acaricia la teta mientras posa los ojos nuevos en el rostro piadoso de la hembra que amamanta en el parque, en

¹² Si bien en su libro Casilda Rodríguez Bustos alude únicamente a las mujeres, en la tesina se la cita haciendo referencia a las personas gestantes también. Es decir, a las cuerpos feminizadas y a las disidencias sexuales.

el colectivo, en el cantero. Molesta el pezón, redondo, rosado, arrugado, rebosante de leche, besado y mordido. Incómoda la teta cuando es fruta y no morbo, cuando el acto es íntimo a pesar de ser público y ningún otro que no sea hembra o cría alcanza a comprender. La teta apropiada es la teta que vende lencería, celulares, autos, pero nunca la que da de comer. Qué sabe la cría de momentos adecuados para llorar de hambre. Qué sabe la cría del furioso marketing que condenó a la teta a ser pública para vender, pero nunca para amar. (Solá¹³, 2018)



Imagen 4. Nota. Adaptado de *Una joven casi va detenida por amamantar en público*, sin fuente, 2016, La Nación (<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/una-joven-casi-va-detenida-por-amamantar-en-publico-nid1919625/>).

En el año 2013, Natalia Oreiro -actriz y cantante- realizó su primera foto pública con su hijo, Merlín Atahualpa, para crear conciencia sobre los beneficios de la lactancia materna

¹³ Decidí incorporar este poema del escritor argentino Juan Solá porque, a pesar del impedimento que supone amamantar para él; la sensibilidad y la profundidad en su mirada simbolizan lo que se intenta denunciar en este capítulo. A su vez, Juan prescinde del dualismo y rompe con él al autoperibirse como una disidencia sexual.

durante los primeros dos años de vida; en el marco de la campaña de UNICEF y como embajadora para Argentina y Uruguay. La misma versaba:

Cuando nació Merlín decidimos amamantarlo hasta los dos años. No fue fácil: el trabajo, los horarios, las presiones, los prejuicios. Merlín ahora tiene 17 meses, come desde los seis, pero igual yo le sigo dando teta porque sé que la leche materna es buena para él, porque lo hace crecer sano y fuerte. Es bueno para él, es bueno para mí y nos une. Yo doy la teta, ¿y vos? Sumate a UNICEF y ayudá a promover la lactancia materna prolongada. (UNICEF Argentina, 2013, 0m2s)

Desde julio de ese año hasta la Semana Mundial de la Lactancia Materna en agosto, los usuarios de las páginas de Facebook de UNICEF Argentina y UNICEF Uruguay pudieron crear sus propias fotos de portada reemplazando la de Natalia con una imagen y un mensaje que representasen la lactancia materna para ellos. También hubo una campaña en Twitter con el *hashtag* dado a llamar *#DarTetaDarLoMejor*. UNICEF trabaja en estrecha colaboración con los Ministerios de Salud para promover la lactancia materna exclusiva durante los primeros seis meses de vida y, en caso de ser posible, la lactancia materna prolongada hasta los dos años de edad. De acuerdo con las estimaciones de la Organización Mundial de la Salud (OMS), en Argentina, más del 95% de los bebés son amamantados, pero sólo el 54% recibe lactancia materna exclusiva hasta los seis meses de edad. Después del sexto mes, el porcentaje se reduce al 30% únicamente (UNICEF Argentina, 2013).

Aunque la mayoría de las madres y de las personas gestantes entiendan los beneficios, enfrentan muchos desafíos a la lactancia materna prolongada; incluyendo la logística después de regresar al trabajo con ausencia de lactarios y de jornadas reducidas, mitos sobre el provecho de la leche materna en comparación con la fórmula, y los prejuicios culturales de la lactancia materna prolongada cuando el niño crece. Bajo dichas circunstancias, la posibilidad de amamantar se convierte en un privilegio al que no todos pueden acceder. Un ejemplo gráfico de las complicaciones y del desamparo que sufren las madres¹⁴ en relación con las condiciones

¹⁴ Al hacer referencia a “madres”, se incluye a las personas gestantes. Es decir, a las cuerpos feminizadas y a las disidencias sexuales.

laborales y la entera responsabilidad que recae sobre ellas, es el caso de María Lizárraga. El 10 de febrero de 2021, durante el incendio en el autódromo de Las Termas de Río Hondo, la bombera voluntaria debió interrumpir su tarea para alimentar a su hijo Benjamín de 50 días por la cantidad de horas que demandó controlar el siniestro. Entre otros comentarios, la publicación realizada por Revista Sudestada señaló lo siguiente:

[...] el Estado no puede dejar librados a su suerte a bomberos y bomberas, ni tampoco puede exigir de una bombera como María que no tenga condiciones mínimas para amamantar a su bebé en un contexto de fuego y humo o que, si el fuego impide interrumpir su tarea, no haya otro bombero que pueda reemplazarla en pleno trabajo. El Estado no puede seguir haciéndose el distraído ante el trabajo de los bomberos y las bomberas, ni en Río Hondo ni en El Bolsón, donde el esfuerzo contra los incendios intencionales no alcanza para frenar el fuego. (Revista y Editorial Sudestada, 2021)

Es evidente que la lógica capitalista se instala gracias al “*strip tease*” o desmantelamiento del Estado que, en su desregulación y desprotección, da lugar y poder al libre mercado con sus ideas de maximización de ganancias a costa de una explotación que somete a las personas -para este caso madres e hijos- y a la naturaleza. Un Estado que cosifica a las mujeres, a las disidencias sexuales y a la naturaleza, aplicando políticas de extractivismo sostenido.

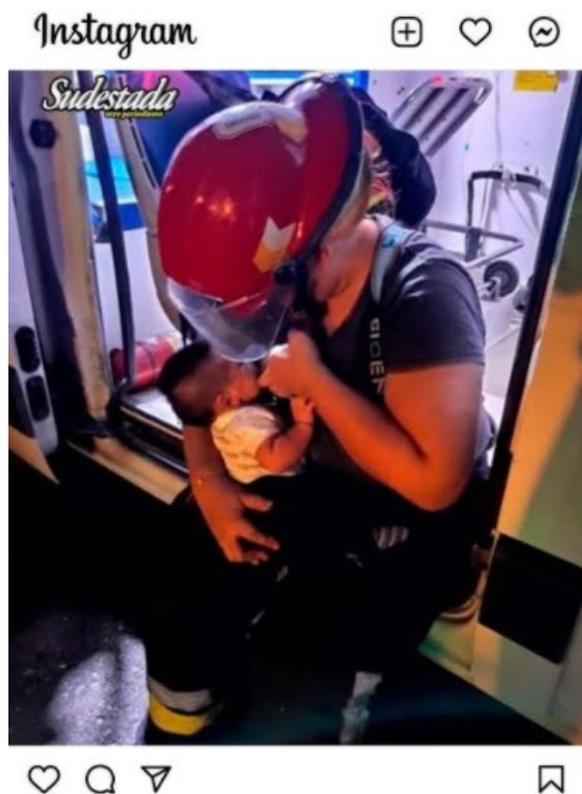


Imagen 5. Revista y Editorial Sudestada [@sudestadarevista]. (10 de febrero de 2021). *¿DÓNDE ESTÁ EL ESTADO CUANDO CRECE EL FUEGO?* (Sobre la foto de la bombera voluntaria que interrumpió su tarea durante un incendio para amamantar a su bebé). Durante el incendio en el autódromo de Las Termas de Río Hondo, una [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CLHbbdAg5U1/>

Algo similar ocurrió con Antonella González que es basquetbolista en un equipo entrerriano y el domingo 28 de febrero dio de mamar a su hija de 11 meses en el entretiempo de un partido por la Liga Argentina Femenina de Básquet. "Ojalá haya muchas madres más en las canchas, porque así esto se torna algo habitual. Así no nos causa tanto impacto una circunstancia común a cualquier mujer que trabaja" (Feminacida, 2021), comentó Antonella. En la actualidad, la Liga cuenta con diez equipos en los cuales todas las jugadoras tienen contratos temporales. Esta situación provoca que si atraviesan un embarazo quedan completamente desamparadas. "Por eso ninguna deportista quiere quedar embarazada estando en competición, pero puede suceder y debería estar contemplado. Por ello hay que legislar para evitar ese desamparo" (2021), agregó. Las maternidades serán deseadas y también deberán ser protegidas por quienes tienen la responsabilidad de intervenir para que esta experiencia no sea un factor que abone a las desigualdades laborales, económicas y sociales. Como dice Esther

Vivas, un Estado que da la espalda a las tareas de cuidado, es un Estado que se sustenta en la invisibilización de este trabajo.



Imagen 6. Nota. Adaptado de *Amamantar entre canastas*, sin fuente, 2021, El País (<https://elpais.com/deportes/2021-03-02/amamantar-entre-canastas.html>).

Es importante destacar que, además del provecho que posee para el recién nacido, para la madre o persona gestante existe una conexión en el recorrido del placer entre los pechos y el útero. Casilda agrega que luego existe una simpatía desde las mamas a la matriz ya que, acariciando el pezón, la matriz se deleita de manera especial y siente un temblor agradable porque el extremo de la mama tiene un sentir muy sensible debido a sus terminaciones nerviosas; con el fin de que los pezones tengan también en esto afinidad con las partes que sirven a la generación, y para que la mujer ofrezca y exhiba con mayor agrado sus pechos a la criatura. Esta “simpatía” entre pechos y útero también está recogida en el arte neolítico, con líneas o serpientes dibujadas sobre los cuerpos femeninos, que se enroscan en el vientre y luego ascienden a los dos pechos, trazando esta conexión y este recorrido del placer por el cuerpo de las mujeres (2014, p. 63). Este arte de recreación de la vida y este lenguaje del

placer, son la otra cara de la moneda del *Código de Hammurabi*, mencionado anteriormente en el capítulo “El arte institucionalizado”. Son la prueba del antes y del después del tabú del sexo y de la existencia de otra sexualidad femenina que resulta ahora tan desconocida a causa de la represión general de la sexualidad y particular del deseo materno ejercida por el poder patriarcal para organizar su dominación¹⁵. Vale aclarar que, con esto, no se niega ni se desestima que haya casos en los que no sea posible o placentero amamantar por motivos externos a los presentados en este apartado.

El 21 de septiembre de 2017 se estrenó la película argentina *Alanis*, escrita y dirigida por Anahí Berneri. Fue premiada en el Festival de San Sebastián con tres galardones: la Concha de Plata a la Mejor dirección, a la Mejor actriz por Sofía Gala Castiglione, y el Premio Cooperación Española. Alanis es una joven que se dedica al trabajo sexual, es madre de un pequeño hijo y carga con el estigma social por su ocupación, más aún, por ser trabajadora sexual y madre a la vez¹⁶. Como si una condición invalidara a la otra. Al respecto, en un reportaje para la televisión, la actriz que protagonizó a Alanis, Sofía Gala¹⁷ expresó: “La mujer puede ser madre o puede ser puta, pero madre y puta no puede ser” (América TV, 2018, 2m45s). Y agregó:

Lo que es impresionante y lo que es increíble es que el cuerpo de una mujer esté bueno si sale en tetas o en culo o como objeto sexual y esté mal y moleste más cuando sale como cuerpo de madre. Me parece que hay un conflicto en que la mujer sí puede ser

¹⁵ El arte cristiano para la sumisión se observa en: “La historia del culto a la Virgen María (que) comienza tras los primeros siglos de evangelización en Europa, cuando se percibe la necesidad de una representación de mujer y de madre sexualmente aséptica. Por eso al principio, la gran mayoría de sus imágenes llevan al niño Jesús en brazos, incluso entre las más antiguas, las hay dándole teta. Luego poco a poco van desapareciendo y la imagen de la Virgen se presenta ya sin niño. Esto se debe a que el papel inicial de la imagen de la Virgen María fue el de canalizar y convertir el deseo materno que todavía las mujeres percibían, en un ‘amor’ racional, espiritual y sumiso, compatible con el ejercicio de la represión sobre las criaturas, ‘por su propio bien’ para educarlas para la esclavitud, la resignación, y el ‘éxito social’ del fratricidio”. (Rodríguez Bustos, 2014, pp. 72-73)

¹⁶ El icónico cuento de Abelardo Castillo “La madre de Ernesto” en *Las otras puertas* de 1961, remite a esta condición y a su condena moral por parte de la sociedad.

¹⁷ El 16 de febrero de 2022, la madre de Sofía Gala Castiglione, Moria Casán invitó a su programa de televisión *Moria es Moria* al músico L-gante junto con su novia Tamara Báez y la hija de ambos, Jamaica. Cuando la conductora notó que la bebé lloraba porque tenía hambre, le dijo a la madre: “Pelá teta, dale a tu hija que tiene hambre. [...] Sos la madre, no estás mostrando otra cosa. Pero más vale, la chica tiene hambre tiene que pelar teta, lo único que faltaba. La chica no sabe que esto es un estudio de televisión, tiene hambre”. (Filo.news, 2022)

sexy y divina, pero cuando muestra la desnudez y no es por el lado sexual, molesta.
(2018, 1m1s)

De modo que, la desnudez de las mamas “se acepta” -en última instancia- cuando la mujer posee una imagen de madre y no como una mujer que puede ser madre, deseante y deseable a la vez. El estigma que denota la ficción es un fiel reflejo de lo que ocurre en la vida real de estas mujeres y disidencias que son desplazadas y señaladas por un sistema y una sociedad de orden patriarcal. Por citar sólo dos ejemplos, así lo demostró la lucha dispar de la película *Alanis* contra cientos de *films hollywoodenses* que asaltaron las salas cinematográficas con múltiples copias y, a su vez, las críticas al afiche de la película -a continuación, en la imagen número 6- donde se observa a la protagonista amamantando a su hijo. Incluso una importante cadena de exhibición pidió a la directora que cambiara la imagen:

En el Cinemark Palermo no está el afiche de la película porque consideran que atenta contra la familia. En todo el país tenemos 17 copias con sólo dos en Capital. *It*, la película de Stephen King, tiene cuatrocientas. Así y todo, agotamos entradas quedando gente afuera. Sin una legislación que proteja los lanzamientos con pautas claras de exhibición para todos, desde las nacionales a las extranjeras, las cosas no van a funcionar, al menos para los que hacemos cine acá. De todas maneras, la película se vendió a Estados Unidos, Canadá y España, Netflix y Fox. (Gez, 2017)

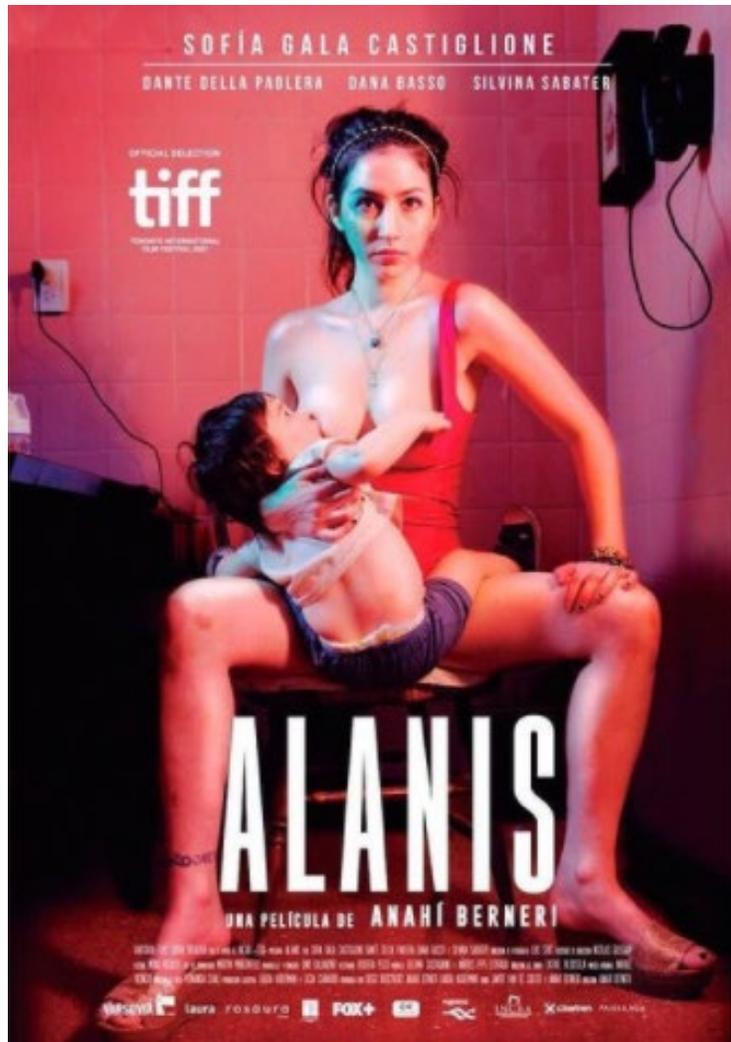


Imagen 7. Castiglione, S. [@socastiglione]. (15 de agosto de 2017). "Alanis" de @anahiberleri tiene su estreno mundial en el #42 festival de cine de Toronto @tiff_net @lauhuberman @varsoviafilms. Muy feliz de haber sido parte de esta historia con mi hijo hermoso 🥰🥰🥰🥰 [Fotografía por Luis Sens]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/BX0rCQ0FeQ4/?utm_source=ig_web_copy_link

En relación con la incompatibilidad que plantea el patriarcado entre el rol de madre y el de mujer o disidencia portadora de su sexualidad; la situación de Georgina Orellano -y de muchas más- es representativa. Ella es trabajadora sexual callejera, además de Secretaria General del Sindicato de Trabajadorxs Sexuales llamado Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR) y también es madre. En su cuenta de Instagram dedica unas historias destacadas para hablar sobre el trabajo sexual y la maternidad (*TS y Maternidad*). Allí cuenta que hay trabajadoras sexuales que han perdido la tenencia de sus hijos porque los jueces

consideran que no están aptas para ejercer la maternidad por el trabajo que realizan. A su vez, reflexiona y escribe sobre:

¿Qué es aquello que nos diferencia de las demás maternidades? ¿Qué es aquello que nos aleja socialmente y nos excluye quitándonos hasta nuestro derecho a maternos? ¿La mujer pública es la peligrosa? ¿Somos tan incapaces de criar a nuestros hijos? El estigma “puta” es el gran problema. El estigma que llega hacia nuestros hijos y que nos niegan no sólo nuestra capacidad de decisión, sino que nos han negado prácticamente todo. Parece que la puta no puede hacer nada ni ser nadie. Menos que menos madre. (Orellano, 2020)

Y concluye en que “lo que no nos gusta de nuestro trabajo es tener que dejar tantas horas a nuestros hijos, a nuestras hijas, para salir a trabajar” (2020). Destaca que, esto último, es lo mismo que ocurre y sienten las madres que se dedican a cualquier otra ocupación: condiciones laborales que no son compatibles con lo que les exigen de su rol maternal y, sobre todo, con los deseos y las necesidades que ellas mismas y sus hijos tienen. En este intento de producir “maternidades patriarcales”, definidas por Casilda, agrega que la sexualidad de la mujer -o de la disidencia- que no es coital (como la vinculada a la maternidad), no se dice, no se define y desaparece. Construyéndose así, un modelo de madre impostora, que puede complacer el deseo falocéntrico del varón a la vez que es capaz de inhibir el deseo materno (2014, pp. 70-71).

Ahora bien, tal como se vino señalando, la maternidad no se reduce al rol de las mujeres por su mera facultad biológica para procrear. Así lo propone la escritora Camila Sosa Villada¹⁸ en su novela *Las Malas* al narrar cómo una madre trabajadora sexual y travesti amamanta a su hijo adoptivo que había sido abandonado en el Parque por su familia originaria. En el entorno

¹⁸ Se trata de una escritora que se define a sí misma como “mujer travesti” ya que considera que ser travesti es un fenómeno estrictamente latinoamericano e incomprensible para el resto del mundo. Ella considera que con el paso del tiempo se han tomado muchísimas nomenclaturas de la teoría europea y de la teoría norteamericana a través de instancias como “mujer trans”, “transgénero”. “En mi época, cuando yo comencé, entre las travestis nadie necesitaba hurgar en tu ropa interior para saber qué clase de travesti eras. Si eras una travesti operada, si habías hecho tu reasignación genital, si tenías las tetas hechas o no. Me da la sensación de que ‘mujeres trans’ es un término que higieniza la palabra travesti, pues siempre fue un insulto” (Urbina Castilla, 2022), sentenció Camila.

de una maternidad colectiva (antes desarrollada), no sólo lo amamanta sino que junto con sus compañeras travestis lo crían habilitando una diversidad para vivir en familia donde se reparten los deberes y las responsabilidades gracias a esta crianza comunitaria:

La Tía Encarna desnuda su pecho ensiliconado y lleva al bebé hacia él. El niño olfatea la teta dura y gigante y se prende con tranquilidad. No podrá extraer de ese pezón ni una sola gota de leche, pero la mujer travesti que lo lleva en brazos finge amamantarlo y le canta una canción de cuna. Nadie en este mundo ha dormido nunca realmente si una travesti no le ha cantado una canción de cuna. [...] La Tía Encarna está como a diez centímetros del suelo de la paz que siente en todo el cuerpo en aquel momento, con ese niño que drena el dolor histórico que la habita. El secreto mejor guardado de las nodrizas, el placer y el dolor de ser drenadas por un cachorro. Una dolorosa inyección de paz¹⁹. (Sosa Villada, 2019, p. 25)

¹⁹ Además de lo atinada y sublime de esta descripción, otra de las razones por las cuales quise incorporarla es para incluir la voz, no sólo de un personaje y de una narradora travesti, sino de su escritora autopercebida como mujer travesti.

Las tetas al frente (de batalla)

*“Me encuentro en cataratas de cuestionamientos
y aprendo, ya no me identifico con tu póster lo siento
y espero, acelero, el miedo no va a ser el testigo de mis nuevos cimientos.
Armas nuevas.
Mi cuerpo se vuelve a edificar desde una nueva coherencia
y se alerta en cada mínima partícula
y ya no hay vuelta”.*
Ignacia música, Armas nuevas.

La teta rebelde

El presente capítulo trata sobre la exhibición de los senos de las cuerpos feminizadas y de las disidencias sexuales en eventos masivos entendidos aquí como una herramienta de lucha colectiva contra el sistema patriarcal. Lo cual se debe a que mostrar los senos en estos eventos es manifestar que existen otros modos más igualitarios de concebirlos, otros contextos en los cuales enseñarlos, deseos divergentes a los establecidos que les movilizan a exponerlos. Lo cual indica que en esta sociedad hay mucho más por sentir, pensar, decir, hacer y ver de lo que se nos ha enseñado. Se produce un movimiento a través del cual, no sólo se posicionan como sujetos de deseo, derecho y soberanía sobre la propia cuerpo, sino que también queda expuesta la desigualdad, el binarismo, la opresión, la violencia física y simbólica que ejerce el sistema sobre las cuerpos, sobre la consciencia social y, por lo tanto, individual.

Mostrar que existen otras formas de habitar en el mundo genera incomodidad en quienes las exhiben y en quienes las observan. Con respecto a la incomodidad de les exhibidores, se produce porque supone un cuestionamiento acompañado con la posterior ruptura y subversión de lo adquirido a través de un acto que les coloca en una posición novedosa para ellos mismos y, en la cual, también deben tolerar las miradas y las diversas reacciones ajenas. En consecuencia, la incomodidad es un camino hacia la liberación que, en

algunos casos, convocará a la curiosidad y a la potencia para repensarse desde nuevos posibles mientras que, en otros, obtendrá como respuesta el rechazo y el ataque.

Los eventos masivos llave para abrir el análisis son tres y voy trenzándolos con otros sucesos. Inicio con el **tetazo en el Obelisco** del 07 de febrero de 2017 a raíz del *topless* reprimido en una playa de Necochea durante el 28 de enero del mismo año. Continúo con ***Femicidio es Genocidio, en la previa de la marcha del Ni Una Menos*** el 30 de mayo de 2017. Como se explicó en el capítulo “El arte institucionalizado” y se profundiza más aún en el capítulo próximo que lleva su nombre, se trató de una acción de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.) en la que mujeres posaron desnudas frente a los tres poderes del Estado: Casa Rosada, Congreso de la Nación y Palacio de Tribunales. Allí manifestaron la dimensión de los femicidios y leyeron un texto poético. Finalmente, el **show de Marilina Bertoldi** con su torso al descubierto en el Festival Futurock del 28 de septiembre de 2019 en el Estadio Malvinas Argentinas. Donde la polémica estalló cuando Instagram eliminó fotos de Bertoldi en su show alegando que infringía las normas de la red social por “desnudos o actividad sexual”.

A continuación, punteo las razones de la elección de estos tres eventos masivos:

- La coincidencia alrededor de dónde ocurrieron y su cercanía temporal que dan cuenta de una trazabilidad en los cambios a nivel social. Si bien el desencadenante del tetazo del año 2017 transcurrió en la Provincia de Buenos Aires, la gran convocatoria se produjo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (exponencialmente más concurrida que las replicadas en Córdoba, Rosario, Mar del Plata y otras zonas de la República Argentina), más precisamente en el Obelisco como monumento histórico en el que se llevan a cabo las manifestaciones multitudinarias. *Femicidio es Genocidio*, la marcha previa al Ni Una Menos de mayo del mismo año, también tuvo lugar en CABA al igual que el show de la cantante Marilina Bertoldi dos años más tarde.
- Las importantes repercusiones y los debates que produjeron en los medios de comunicación, la sociedad y las redes sociales. Además de los puntos en contacto entre

los tres eventos masivos elegidos, también se analiza **cada uno de ellos en relación con sucesos similares** ocurridos a nivel local e internacional para entenderlos como parte de una lógica con alcance global. En tanto que lo público y lo privado se asimilan dentro del capitalismo global, configurando tanto una “esfera pública global” como “microesferas públicas” (López, 2017, p. 28). Es así como las redes generan alianzas entre movilizaciones locales y movimientos transfronterizos.

- Los tres se dieron a modo de protesta. Dos de ellos en el espacio público y uno en el espacio privado de un show que luego derivó en protestas en el espacio virtual (público en el acceso y privado por tratarse de una compañía como Instagram).
- El tetazo en el Obelisco y la previa de la marcha del Ni Una Menos discuten contra el sistema particularmente encarnado en políticas públicas. Por otra parte, si bien lo ocurrido en el show comenzó como una protesta contra el sistema en su totalidad, la posterior censura de la imagen en Instagram desató un reclamo puntual contra las políticas privadas de la red social. Es significativo pensar en las tensiones que se dan entre lo público y lo privado.

Tetazo en el Obelisco

*“Mar, arena, playa
y no es fin de semana,
martes a la tarde
estoy en tetas con lesbianas”.*

Sudor Marika ft. Manada, *La ex de mi ex.*

Durante la temporada de verano del año 2017, más exactamente el 28 de enero, tres mujeres hicieron *topless* en una playa pública situada a unas diez cuadras del centro de la ciudad de Necochea. Alguien llamó a la policía que se hizo presente en el lugar con un operativo desmedido para la situación: concurrieron casi veinte uniformados y seis patrulleros les

solicitaron que cubran sus senos. Ante la negativa de las turistas, las amenazaron con llevarlas a la comisaría. "Ahí empezás a darte cuenta que el enemigo no solamente es simbólico, sino que es real y que hay gente que está dispuesta a no dejarte que reivindiques tus derechos" (Alma y Lorenzo, 2009, p. 74), expresó Claudia Lorenzo sobre las agresiones sufridas por las asistentes al Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) -en 2019 pasó a llamarse Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, Intersexuales, y No Binaries- llevado a cabo en Mendoza durante 2004, del que formó parte de la Comisión Organizadora. Discurso que sigue vigente respecto de lo ocurrido en la costa con el *topless* de las jóvenes unos años más tarde.

"Si hay una chica en colaless no le van a ir a decir 'póngase un pantalón porque está exhibiendo el trasero'", alegó una de las mujeres. "Por ahí la sociedad no está avanzada", contestó un policía. "Yo voy a venir todos los días en tetas, como vine toda mi vida", retrucó otra. "Es obvio que nos van a llamar para que vengamos acá a sacarlas", insistió el agente. La discusión parecía no terminar. "No es criminal andar en tetas. ¿A quién mata? ¿A quién roba? No me digan que es cultural, definime cultura", sentenció una joven. "No pueden responder a cualquier reclamo de la gente", remató. "La cultura es machista, es así", admitió el oficial. "¿Por qué no le decís a un señor que tiene tetas que se ponga una bikini?", siguieron los argumentos. "Es una contravención", se atajó el uniformado. "No es exhibicionismo. No queremos mostrar las tetas para que vengan a mirar. Estamos tomando sol en un lugar público", replicó otra chica. Luego del altercado, hubo un tumulto entre las personas que defendían a las que realizaban *topless* con el resto de los turistas que pedían que se pongan el traje de baño. "La ley es la ley, vos no podés estar exhibiéndote" (Infobae, 2017), gritó uno de los denunciantes. La ley de la Provincia de Buenos Aires por presunto delito de "actos obscenos", promulgada durante la última dictadura militar en 1976, aún prohíbe "actos contra la moral" y la policía entiende que eso incluye el *topless*, aunque el juez que analizó el caso de Necochea sentenció que ellas no habían cometido ninguna falta y que la ley es inconstitucional. Finalmente, con la frase "¡para la alegría de los tetofóbicos nos vamos, viva la playa fascista!" (La Nación, 2017), se despidieron las tres jóvenes que tuvieron que irse porque la policía no les permitió tomar sol sin la parte superior de la bikini.

A causa del suceso relatado, diez días después, organizaciones sociales feministas convocaron a cientos de mujeres y de disidencias para realizar una manifestación llamada “tetazo” en repudio a lo ocurrido en el balneario al sur de la capital y para reclamar por la igualdad de género y la soberanía sobre sus cuerpos.



Imagen 8. Nota. Adaptado de *40 fotos del “tetazo” que se realizó en el Obelisco*, por Nicolás Stulberg, 2017, Infobae (<https://www.infobae.com/fotos/2017/02/07/40-fotos-del-tetazo-que-se-realizo-en-el-obelisco/>).

Si bien tuvo su epicentro en el Obelisco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con la presencia de más de 200 compañeras, se replicó en menor escala y con menos repercusión en el céntrico Patio Olmos de la ciudad de Córdoba, en el Monumento a la Bandera de Rosario, en uno de los balnearios de la ciudad de Mar del Plata y en algunos otros puntos del país. Aunque según informó la prensa, en el Obelisco -lugar de las grandes concentraciones argentinas- hubo más espectadores y fotógrafos que mujeres descubriendo su torso y pidiendo libertad. Se oyeron comentarios de hombres indignados o, directamente, tipos que expresaron su misoginia. "Hay que aprovechar para mirar alguna tetita", decía un sexagenario por lo bajo con la aprobación de varios.

Aquello contra lo que luchan las mujeres y las disidencias estaba allí, al lado de ellas, como cada día. Las tetas sexualizadas en distintos medios de comunicación e instituciones son

válidas a diferencia de las que se encuentran en la calle o en la playa sin la estética ni la finalidad prevista por y para los hombres. Las segundas, son avergonzadas o atacadas en público con total impunidad a causa de la confusión y la violencia que les generan las tetas como un canal de protesta y de satisfacción del deseo propio al que no están acostumbrados debido a la cosificación ejercida sobre sus cuerpos. Justamente, algunas de las proclamas que se vieron escritas fueron: “La gente está incómoda con la sexualidad que no es para consumo masculino” y “La teta que ofende es la que no se vende”, entre muchas otras que colmaron la manifestación aquel día. De hecho, el problema surgió con la aparición de mirones. Hombres que acudieron al tetazo sólo para observar los senos de las mujeres y tomar fotos con sus teléfonos celulares sin preocuparles en lo más mínimo la causa que defendían. “¡Afuera macho, afuera!” fue uno de los cánticos que se escucharon para sacarlos de ahí. La tensión fue subiendo y acabó a golpes. Primero entre las mujeres y un hombre que las fotografiaba y después entre varios hombres que apoyaban la causa del *topless* y acabaron echando al mirón. Nuevamente en relación con el Encuentro Nacional de Mujeres, el importante espacio que ocupan las protestas en el mapa de la ciudad y la irrupción de varones en las mismas, Mónica Tarducci relata que también aparecieron hombres católicos custodiando un templo durante las marchas del final de los ENM. Lo cual cambió significativamente el panorama, ya que había un cordón humano entre los edificios-símbolos y las mujeres. De las tradicionales diatribas contra la iglesia que podían incluir *graffitis* en sus paredes, en aquel momento se establecía un “ellos” y un “nosotras” corporal (2017, p. 10).



Imagen 9. Nota. Adaptado de *40 fotos del "tetazo" que se realizó en el Obelisco*, por Nicolás Stulberg, 2017, Infobae (<https://www.infobae.com/fotos/2017/02/07/40-fotos-del-tetazo-que-se-realizo-en-el-obelisco/>).

A medida que llegaron más mujeres y disidencias, los hombres quedaron fuera del perímetro de la protesta y la tensión comenzó a diluirse. "Era lógico que iban a venir hombres, la mitad de los que están aquí están mirando y por eso muchas menos se atreven a ponerse en tetas" (Cué, 2017), dijo una chica al inicio de la movilización, cuando los mirones eran más que les manifestantes. El hecho de que, ante la circunstancia dada, menos se animen a la exhibición se debe a que evidenciar que existen otras formas de uso de los senos genera incomodidad en quienes los exhiben y en quienes los observan. Con respecto a la incomodidad de les exhibidores, se produce porque supone cuestionarse y subvertir lo aprehendido a través de un acto que les coloca en una posición novedosa para ellos mismos y, en la cual, también deben tolerar las miradas y las diversas reacciones ajenas. Una hora después, la proporción se invirtió, la protesta desbordó el Obelisco de mujeres y de disidencias, se extendió por la avenida 9 de Julio y comenzaron los bailes y las sonrisas. Los únicos varones que podían entrar eran los que convencían a alguna amiga para que les prestara un corpiño y se sumaban a la fiesta cubriendo sus pezones. En perspectiva, Tarducci describió cómo una parte de las participantes en la marcha, con la que culminan los ENM, se quedó manifestándose frente a la catedral, a diferencia de la amplia mayoría que siguió caminando rumbo al punto de llegada. Ellas, además de cantar consignas anticlericales, también exhibían sus torsos desnudos (muchas veces

pintados con consignas anticlericales y lésbicas), se besaban y simulaban actos sexuales, pasaban rosarios por sus genitales (2017, p. 12).



Imagen 10. Nota. Adaptado de 40 fotos del “tetazo” que se realizó en el Obelisco, por Nicolás Stulberg, 2017, Infobae (<https://www.infobae.com/fotos/2017/02/07/40-fotos-del-tetazo-que-se-realizo-en-el-obelisco/>).

Los comentarios en contra del derecho al *topless* también se multiplicaron. El periodista Mariano Obarrio sentenció, en una idea muy difundida y aplaudida en las redes: “Si invitas gentilmente a una dama a que te muestre las tetas, te denuncia x acoso. Y si le pedís q no las muestre en público, por retrógrado” (2017). “Si quieren mostrar las tetas, hagan playas nudistas. Pero en la vía pública no tienen derecho a perturbar a niños y terceros con sus carnes” (Obarrio, 2017). El politólogo Agustín Laje fue directo al choque: “Las feministas prohíben concursos de belleza de Reef pero impulsan #tetazo. Pareciera q lo q de verdad les molesta son las minas lindas” (2017). Los senos desnudos que se encuentran a la vista de los transeúntes en el espacio público son definidos, por ellos y por un vasto porcentaje de la sociedad, como una “perturbación” hacia un grupo de personas moralmente “decentes”, en apariencia. A su vez, promueven la rivalidad -tan extendida por el sistema patriarcal y

capitalista- entre mujeres y disidencias hacia otras, dictaminando cuáles de ellas poseen cuerpos valederos y cuáles no para ser mostradas y vistas.

Otros personajes muy conocidos, como el director de cine Juan José Campanella, optaron por la ironía: "Por razones de pudor personal no concurriré al Tetazo, pero cuenten conmigo si organizan un Pijete" (2017). Este último comentario se parece considerablemente a la proposición de Olavo de Carvalho, mencionada en un capítulo anterior, sobre crear una estructura con forma de pene gigante. Podría pensarse que el "Pijete" aludido por Campanella o el pene gigante imaginado por de Carvalho, ya existen erigidos desde hace mucho tiempo en distintos memoriales alrededor del mundo (como el *Código de Hammurabi*) y, para el caso, en la figura del Obelisco. Un monumento histórico con forma de falo en torno del cual se realizó este reclamo y se sublevaron los oprimidos. Qué mejor idea que haberse hecho presentes y luchar contra el patriarcado allí donde se ubica en su punto más alto y visible.

Por otro lado, la *youtuber* Bárbara Martínez realizó un video ridiculizando los argumentos machistas. Se tituló *Cuando podés ir presa por hacer exactamente lo mismo que un hombre, no hay igualdad #Tetazo* (La izquierda diario, 2017), logró 21.000 *retuits*. La diputada Victoria Donda apoyó el tetazo, dijo que iría y comentó: "Si en algún momento sacan una reglamentación que prohíba que las mujeres hagamos *topless* en las playas, yo voy a exigir una reglamentación para que los obliguen a los hombres a ir en corpiño" (LA NACION, 2017, 3m26s). Los participantes colgaron fotos de la movilización en las redes sociales, pero muchas de ellas terminaron censuradas por mostrar senos femeninos. Algunas de las consignas que pintaron en su piel y en carteles fueron: "Mi cuerpo, mi decisión", "Tetardaste en avanzar", "Las tetas que molestan son las que no se venden", "Mis tetas no son tu negocio", "No destruyas tus sueños, destruye tus límites", "Me declaro libre", "¿Te joden?", "Censurame ésta", "La gente está incómoda con la sexualidad que no es para consumo masculino", "Mi cuerpo no es delito", "Yo decido", "Cuerpos y tetas libres", "Sí al tetazo" (Stulberg, 2017).



Imagen 11. Nota. Adaptado de 40 fotos del “tetazo” que se realizó en el Obelisco, por Nicolás Stulberg, 2017, Infobae (<https://www.infobae.com/fotos/2017/02/07/40-fotos-del-tetazo-que-se-realizo-en-el-obelisco/>).

Hace 29 años, el 10 de enero de 1994, Moria Casán inauguró Playa Franka. Se trató del primer espacio de la costa argentina para hacer *topless*. El balneario administrado por ella y su entonces marido Luis Vadalá, se encontraba en Playa Dorada, una localidad del partido de Mar Chiquita que queda a unos veinte minutos del centro de Mar del Plata. El corte de corpiños se convirtió en un clásico durante las diez temporadas que estuvo abierta a los veraneantes. En el año 2004, el Municipio abrió una licitación para la nueva concesión del espacio. Aunque Playa Franka ya es cosa del pasado, marcó un precedente y abrió las puertas para que, en el verano de 2001, Mar del Plata inaugurara su primera área nudista. Para Moria fue mucho más que mujeres tomando sol sin la parte superior de la bikini: "No significó corte de corpiño, sino que con la playa comienza el corte de prejuicios con respecto a tu propia aceptación, mi consigna era 'libertad, inclusión, igualdad de género' y así lo captaron. Si me acepto, me quiero" (Otero, 2019), dijo en una nota realizada años más tarde. Para la apertura, en 1994, expresó que se trataba de:

un lugar libre para todo el mundo. (DiFilm, 2018, 0m18s) [...] Me parece que estamos muy estructurados y que todavía faltan lugares en donde la mente de la gente se

distienda y se sienta realmente libre. Generalmente estas cosas se hacen fuera de tu país, a mí me parece que ya es hora que se hagan en tu país. (2018, 1m18s)

A tantos años de este hito y de estas declaraciones, siguen faltando sitios para que las mujeres que lo deseen puedan hacer *topless* libremente. Así lo demostró lo acontecido en la playa de Necochea, sobre lo cual la artista opinó que es una involución, “es igual a sacar una madre dándole teta a su bebé en una plaza. Están rechazando a la mujer, no perdonan que salieron de ella, y olvidan que el primer alimento que recibieron al nacer fue teta de mujer” (Otero, 2019). En sus dichos, Moria Casán también se refiere a lo ocurrido con Constanza Santos y su bebé mientras le daba de mamar en una plazoleta del centro comercial de San Isidro. En la misma línea, las tres jóvenes que hicieron *topless* en la playa de Necochea plantearon que “en todo el mundo se puede estar así. No es nudismo” (Clarín, 2017) y preguntaron a los policías “¿tu mamá se tapaba para darte la teta?” (2017).

No es lo mismo una chica en tetas en la tapa de una revista que en la calle, con su cuerpo pintada y exigiendo derechos. Tampoco es lo mismo una mujer o disidencia amamantando ni mostrando cicatrices de alguna operación. Sus diferencias -culturales- tienen distintas apreciaciones, pero la sociedad apunta con el dedo acusador a quienes osan hacer uso de sus senos libremente. Para la socióloga y feminista Natalia Garavano, la desnudez de los senos es un arma contra el patriarcado que, desde hace siglos, gestiona el uso y la exhibición de las cuerpos de las mujeres y de las disidencias. "Determina los criterios, los contextos y las formas en las que nuestros cuerpos aparecen públicamente, en general, objetualizados. Son objeto de deseo y satisfacción del espectador, en el caso de la sexualización; son objeto de supervivencia de les hijes, en el caso de la maternidad" (Giménez, 2019), analiza.

Respecto al tetazo, la psicóloga y activista María Galindo lo caracterizó como una ruptura en oposición al control sobre las cuerpos, poniéndolas en la calle y luchando desde la desnudez, la desvergüenza, desde la irreverencia y el atrevimiento.

El tetazo es ir un paso más allá sin necesidad de permisos, ni coordinaciones. Ir urgentemente a los pies del Obelisco y llevar esa rabia al centro de la ciudad y enfrentar toda morbosidad, toda burla y toda crítica con puritita desnudez. (Galindo, 2017)

Al mismo tiempo, la antropóloga Mónica Tarducci, explica que existen dos maneras de pensar la cuerpa y los movimientos sociales. La cuerpa como principal causa de protesta social, como los reclamos que tienen que ver con la violencia de género y el derecho al aborto, por ejemplo. Pero también puede ser usada como vehículo de protesta social y política, incluso cuando el tema de protesta no es la cuerpa, sino que la cuerpa es el canal o el medio. Cuando una protesta se expresa a través suyo produce mayor impacto, generalmente negativo, porque hay algo del orden de lo “normal” que se ve interrumpido (Tarducci, 2017, pp. 17-18).

Femicidio es Genocidio, en la previa de la marcha del Ni Una Menos

*“Y donde no haya palabras
vamos a inventarlas
para transformar la mierda
habrá que nombrar
y con nuestras propias reglas
y en nuestras manadas
dar voz a las llagas
hasta que se caiga
la última careta”.*

María Pien, Por cada unx.

La tarde del martes 30 de mayo de 2017, una numerosa grupa protagonizó la acción denominada *Femicidio es Genocidio*. La agrupación que las reunió se llama Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.) y se caracteriza por llevar a cabo *performances* de alto impacto mediático en el espacio público desde 2016 a través de la exhibición militante de las cuerpas feminizadas. Estas intervenciones acontecen en ámbitos cargados de significación simbólica, con el fin de lograr visibilidad como sucesos extraordinarios que alteran y desestabilizan “el

orden acostumbrado y esperable de estos espacios” (González, 2015, p. 12). Así, como sostiene Proaño Gómez, “no hay oferta y, por tanto, tampoco se puede conformar una demanda de parte del público; no se anuncia como una atracción de ningún tipo, menos aún masiva o turística” (2017, p. 50). Sus *performances* fueron así tentativas efímeras y momentáneas para desarmar “lugares” y abrir nuevos “espacios” (De la Puente y Manduca, 2020, p. 279). En las propias palabras de la F.A.C.C.:

La F.A.C.C. es un equipo no partidario de artistas activándose con la urgencia de enfrentar cualquier máquina de violencias que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales. Tenemos la certeza de que hoy más que nunca, es trabajo y responsabilidad del artista poner sus herramientas al servicio de dismantelar, desde un acto de comunicación, cualquier iniciativa que sesgue el espíritu libre. Haciendo de la calle y los edificios públicos nuestro escenario y foco de operaciones. Invitamos a quien decida declararse en estado de emergencia a accionar en consecuencia. Artistas que entiendan que es momento de priorizar. De decidir dónde poner sus energías, en dónde invertir su fuerza, en dónde correr sus riesgos. Individuos deseando un cuerpo colectivo. Dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograr efectos performáticos que revelen ideales; que construyan otro discurso. Un discurso intransigente, desde el potente grito del artista. Nos proponemos encarnar hechos de violencia institucional e injusticia por parte de la clase política-empresarial y generar una respuesta inmediata, ruidosa, clara, inequívoca, que logre comunicar lo que esta maquinaria dominante destruye y amenaza. Otorgar visibilidad mediante el infinito amplificador de la creación artística, para que lo que duele, lastima a la libertad y tortura lo justo, se convierta en una bomba en contra de los opresores y en una herramienta que interpele el cuerpo de los indiferentes. Reaccionar. Siempre. Hasta el cansancio, y seguir. De ahora en más. Sabiendo que no queda más que la acción. Abrazando, desde la comunidad artística independiente, nuestra responsabilidad de dejarnos atravesar. Desarmándonos las veces que sea necesario y armándonos para comunicar. Manifestando, de ahora en más y desde un cuerpo colectivo, que es el momento para la acción. En la acción somos compañeros, en la inacción somos cómplices. (De la Puente, 2016)

Esta vez, la caravana organizada por la F.A.C.C. cuatro días antes de la convocatoria a la marcha del Ni Una Menos²⁰ -la tercera que se realizaba un 03 de junio desde el año 2015 y la cuarta contando el paro de mujeres de octubre de 2016, bajo la misma consigna-, tuvo a 120 mujeres posando desnudas frente a las emblemáticas sedes de los tres poderes de la Nación: Casa Rosada (sede del Poder Ejecutivo), Congreso de la Nación (sede del Poder Legislativo) y Palacio de Justicia de la Nación (sede del Poder Judicial, más conocido como Palacio de Tribunales) para dejar un mensaje claro, conmovedor y poético que representase al femicidio como genocidio y exigir a las autoridades medidas urgentes contra la violencia de género. De ese modo informaron que, en lo que iba del año, los femicidios sumaban 133; aún más que esas cuerpos desnudas.

Al inicio, el golpe de un tambor iba marcando el cambio en la escena. Las mujeres comenzaban a desnudarse y quedaban expuestas al frío, a las miradas, a la intemperie. Lentamente fueron conformando dos pilas de cuerpos inertes, rodeadas de otras cuerpos que se desparramaban “sin vida” por la acera en pleno invierno. Se apilaban de a una, formando *entre todas* la imagen de la dimensión de las cuerpos feminizadas masacradas por el machismo ese año. Una figura que daba la real magnitud de la catástrofe social que estaban viviendo y una manera de denunciarla: *Femicidio es Genocidio*, a las mujeres las están matando y el Estado es responsable. Varies músicas acompañaron la actividad en cada parada, mientras la voz de una mujer con megáfono recitaba un discurso que hilvanaba fragmentos de tres poesías en las cuales “no hay citas de Michel Foucault, Judith Butler o Silvia Federici en los *letreros*. Para estar en la calle hay que hablar claro y sencillo” (Galindo, 2017). Se trató de “Nombremos a todas” de Paula Heredia (Córdoba); “Otro sí digo” de Gabriela Robledo (Córdoba) e “India” de Patricia

²⁰ La lengua del feminismo, aunque le sujete del feminismo no sea exclusivamente femeninx, debe ser una lengua de guerra y no de conciliación (sobre todo, porque esa conciliación no existe en la realidad de la violencia machista que sufrimos y denunciamos). La potencia del grito colectivo Ni Una Menos radica en la insistencia en la “a”; recordemos que la reacción conservadora ideó el lema Ni Uno Menos o Nadie Menos, desdibujando el horror de los femicidios, lesbicidios, travesticidios y transfemicidios (con fórmulas aberrantes como: “la violencia doméstica viene de los dos lados”). No renunciemos a una “a” que, como nos enseñaron lxs compañerxs travestis y trans ya desde los años noventa, nos puede dar cobijo a todes quienes estemos en alianza con los cuerpos feminizados. De ahí la fuerza convocante de las consignas-*hashtags* #NosotrasParamos, #NosotrasNosOrganizamos, #VivasLibresYDesendeudadasNosQueremos o #EstamosParaNosotras. (Palmeiro, 2016)

Karina Vergara Sánchez (México), con datos que informaban algunos de los métodos que fueron utilizados para asesinarlas. Parte de la poesía versa:

*Nombremos a todas:
asesinadas, desaparecidas,
abandonadas, golpeadas,
discriminadas, expulsadas.
Nombremos a todas:
trabajadoras, desempleadas,
enfermas, sanas,
locas, no hay cuerdas.
Nombremos a todas:
vivas y muertas.
Decí mi nombre, el tuyo.
Nombremos a todas
y existiremos siempre.
[...] Demandan expropiar mi cuerpo.
Es legítimo según la ley.
[...] Declararán mi placer de interés público.
Hallarán la marca incandescente
de un hierro patriarcal sobre mi espalda.
Me sepultarán bajo sus escuelas, sus iglesias, sus cortes de justicia.
Me quebrarán por no torcer el brazo.
Me violarán gendarmes de todas las tropas.
Apelaré,
esa ley que no tiene vigencia en mi cuerpo,
que me excomulga, me proscribire, me desaparece.
Apelaré,
[...] aunque no se avoque ni escuche mi caso
apelaré con **las tetas**, con el puño, con los pies,
con las orejas, con las pestañas, con la espalda,
apelaré en presente, en pasado y en futuro
del derecho y del revés
con los dientes, con las pezuñas,
apelaré.
Insisto en la libertad de decidir sobre mi cuerpo,
en territorio de quienes realizan leyes
que buscan doblegarme.
Invoco a las diosas
entre los engranes de un patriarcado
que hace miles de años intenta ocultarlas.
[...] estoy aquí
exigiendo a gritos*

la parte que me corresponde del mundo.

Y no voy a callarme la boca, ni a desaparecer. (Lavaca, 2017)

La razón por la cual se adviene que la exhibición de los senos de las mujeres y de las disidencias en eventos masivos son una herramienta de lucha colectiva contra el sistema patriarcal, posee su fundamento en la comprensión de que todo cuerpo²¹ es político. Con lo cual, si bien la cuerpo y lo que se haga de ella es resultado de lo aprehendido en la socialización que inflige el sistema, la cuerpo y la socialización pensadas y practicadas de modo creativo a su vez habilitan oportunidades de cambio. Es decir, si a través de la socialización -siempre colectiva- se incorporan la opresión y la dominación en la cuerpo, allí mismo puede producirse la emancipación y el establecimiento de nuevas posibilidades. Motivo por el cual se habla de construir “un cuerpo colectivo” o una cuerpo colectiva -socializada- como herramienta de lucha para desandar y recorrer otros caminos.

En relación a esto, Michel Foucault plantea que, así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Siendo la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución (2007, p. 57). Por lo tanto, con respecto a lo político, transformador y revolucionario de la cuerpo colectiva gracias a dicha trascendencia de las unidades individuales, la F.A.C.C. se presentó para otorgar visibilidad mediante el infinito amplificador de la creación artística, para que lo que duele, lastima a la libertad y tortura lo justo, se convierta en una bomba en contra de los opresores y en una herramienta que interpele el cuerpo de los indiferentes (De la Puente, 2016).

Al mismo tiempo, la colectiva de las cuerpos se observa en el modo en que llevaron a cabo la acción; apilarse de a una para formar, *entre todas* y como una cuerpo colectiva, la imagen de la dimensión de los femicidios en lo que iba de aquel año. También el poema nombraba a la cuerpo como una herramienta para “apelar”, para revelarse contra el patriarcado:

²¹ En este caso se habla de “cuerpo” porque hace referencia a todas las corporalidades, incluyendo la de los hombres cisgénero.

*[...] Hallarán la marca incandescente de un hierro patriarcal sobre mi espalda. [...] apelaré con **las tetas**, con el puño, con los pies, con las orejas, con las pestañas, con la espalda. [...] Insisto en la libertad de decidir sobre mi cuerpo, en territorio de quienes realizan leyes que buscan doblegarme. [...] estoy aquí exigiendo a gritos la parte que me corresponde del mundo. (Lavaca, 2017)*

Como demuestran la sediciosa performance de la F.A.C.C. frente a las sedes del poder y el tetazo frente al Obelisco, entre otras, la salida y la soberanía sobre las cuerpos es colectiva y, por ello, un proceso sustancialmente político. Esto puede comprenderse desde Jacques Rancière con su noción de política como escenificación, recuperada por la investigadora Malala González. La cual entiende que las acciones sorpresivas que intervienen raudamente en el espacio público no sólo ofrecen una manera diferente de percibir la ciudad como escenario, sino que también desarrollan estrategias de vanguardia propias del teatro de guerrilla, una concepción de que todo arte sirve a propósitos políticos y engendra una posibilidad de revuelta cultural (González, 2015, p. 99). No se trata de imponer una imagen en el espacio urbano, sino de generar una revulsión al reorientar las miradas hacia aquello que los mismos signos urbanos tratan de esconder (Davis, 2009).

A su vez, Rancière desarrolla que el régimen estético de las artes desliga al arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Lo realiza haciendo estallar el sistema de la representación, es decir, un sistema donde la dignidad de los temas dirige los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convienen a la bajeza o a la elevación del tema (Rancière, 2009, pp. 25 y 26). Por lo tanto, es en el régimen estético de las artes donde es posible situar a las acciones como las realizadas por la F.A.C.C. ya que deshacen esta correlación entre tema y modo de representación, no como una ruptura artística sino como decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quién hace el arte. Es decir, permiten una democratización en términos de aquello que puede ser considerado arte y de quiénes pueden ser consideradas artistas.

Sumamente ligado a lo que ocurre con la F.A.C.C., pero en relación al ENM, Mónica Tarducci observa que ellos no responden a las “acusaciones” realizadas por quienes están en desacuerdo con sus provocadoras actuaciones. Ese anonimato autoimpuesto les inhibe de la

adjudicación de una identidad específica, salvo la que puede leerse en las pinturas en sus cuerpos, sus carteles y sus *performances* delante de la catedral. “En ellas, lo que aparece es la importancia dada al cuerpo y la sexualidad, una crítica a la heteronormatividad, una reivindicación del lesbianismo y una posición política claramente anticapitalista que podríamos denominar cercana al anarquismo” (2017, p. 16 y 17). En el sentido planteado por Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, este borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, logra poner en juego la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común (Rancière, 2010, p. 52).



Imágenes 12 y 13. *Nota.* Adaptado de *#FemicidioEsGenocidio: una acción poética y un mensaje contundente a los tres poderes del Estado*, por Nacho Yuchark, 2017, lavaca (<https://lavaca.org/notas/femicioesgenocidio-una->

accion-poetica-y-un-mensaje-contundente-a-los-tres-poderes-del-estado/).

Acción de la F.A.C.C. frente al Congreso de la Nación.



Imagen 14. *Nota.* Adaptado de *#FemicidioEsGenocidio: una acción poética y un mensaje contundente a los tres poderes del Estado*, por Nacho Yuchark, 2017, lavaca (<https://lavaca.org/notas/femicioesgenocidio-una-accion-poetica-y-un-mensaje-contundente-a-los-tres-poderes-del-estado/>).

Acción de la F.A.C.C. frente a la Casa Rosada.



Imagen 15. Nota. Adaptado de *#FemicidioEsGenocidio: una acción poética y un mensaje contundente a los tres poderes del Estado*, por Nacho Yuchark, 2017, lavaca (<https://lavaca.org/notas/femicioesgenocidio-una-accion-poetica-y-un-mensaje-contundente-a-los-tres-poderes-del-estado/>).

Acción de la F.A.C.C. frente al Palacio de Justicia de la Nación.

Dos años después del acontecimiento *Femicidio es Genocidio*, se produjo otra demanda que involucró a la cuerpo como un recurso para la lucha política. El 14 de noviembre de 2019, se realizó la vigésima entrega anual de los Premios Grammy Latinos -o Latin Grammy- en el MGM Grand Garden Arena de Las Vegas, Nevada, Estados Unidos. La cantante y compositora chilena Norma Monserrat Bustamante Laferte, más conocida por su nombre artístico Mon Laferte, obtuvo el premio al Mejor Álbum de Música Alternativa por su disco *Norma*. La distinción se efectuó en una ceremonia no televisada donde se entregan la mayoría de los galardones de la Academia Latina de la Grabación, justo antes de la gran ceremonia de los Latin Grammy (en la que se reparten los premios más populares).

Mon Laferte llegó a la alfombra roja de la premiación con un abrigo negro y un pañuelo verde en el cuello como símbolo de la lucha por la despenalización del aborto y por el derecho a que sea legal, seguro y gratuito. Al encontrarse frente a las cámaras, la artista se descubrió el torso y mostró sus senos para llevar un mensaje al mundo sobre la terrible situación en su

país. Podía leerse plasmada en su piel la acusación: “En Chile torturan, violan y matan”. Laferte se mantuvo imperturbable ante los periodistas, que tuvieron tiempo de fotografiarla y grabar videos sin que nadie se interpusiera entre ella y las cámaras. Esto último marca una fundamental diferencia respecto de lo ocurrido con la artista luxemburguesa Deborah de Robertis cuando recreó con su propia cuerpo la obra *El origen del mundo* y, sentada debajo, mostró su sexo al público. Como ya se relató, los guardias encargados de la seguridad del museo se interpusieron entre ella y los espectadores para obstaculizar la visión y, sin forzarla físicamente a interrumpir el espectáculo, desalojaron la sala. A pesar de comprometer distintas partes de la cuerpo, una de las principales explicaciones del dispar procedimiento entre el caso de Robertis y Laferte es que, en el primero y según el museo, la sexualización debía hallarse sobre *El origen del mundo* y no sobre la vulva de la artista. No obstante, en el caso de Laferte y por lo redituable al tratarse de una artista con reconocimiento internacional, la sexualización apuntaba única y exclusivamente a sus tetas desnudas como el centro de atención y de atracción por parte de los espectadores/consumidores.

Luego de unos segundos la cantante continuó su rumbo. En aquel momento, las manifestaciones sociales en Chile se encaminaban a cumplir un mes, con un saldo de 22 muertos y jornadas de extrema violencia, saqueos e incendios. Mon Laferte había señalado en numerosas ocasiones su apoyo a las multitudinarias protestas en contra de los abusos ejercidos por el Gobierno presidido por Sebastián Piñera. Sin embargo, fue a través de una foto que logró lo que días de conflicto y reprensión no pudieron: captar el interés de los medios masivos de comunicación.

Analizándolo en términos de Foucault, esto se debe a que, en las relaciones de poder, la sexualidad es uno de los dispositivos que está dotado de la mayor instrumentalidad por ser capaz de servir de apoyo a las más variadas estrategias. De hecho, uno de los cuatro conjuntos que despliega este dispositivo²² de saber y poder, dado a llamar “dispositivo de sexualidad”, es la histerización de la cuerpo de la mujer como integralmente saturada de sexualidad (Foucault, 2007, p. 62). Desde la praxis, la cantante demostró comprender su funcionamiento y utilizó su

²² Además de la histerización de la cuerpo de la mujer, el resto de los conjuntos del dispositivo de sexualidad son: la precocidad infantil, la regulación de los nacimientos y, sin duda en menor medida, la especificación de los perversos.

cuerpa para llevar la lógica de la calle, de la protesta, de la irreverencia del movimiento feminista ante las mismas cámaras y grupos mediáticos que ignoraban la violencia que vivía el pueblo chileno, pero que estaban ansiosos de retratarla en tetas. Evidenciando que aquella cuerpa que enfrente a la lógica mercantil, que cuestione al poder y que exponga las contradicciones de una sociedad marcada por el machismo, es un arma para romper con la opresión, física y simbólica, que le han impuesto y tiene una potencia transformadora.



Imagen 16. Nota. Adaptado de *Mon Laferte protestó en topless en la alfombra roja de los Latin Grammy: los motivos*, sin fuente, 2019, Infobae (<https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2019/11/15/mon-laferte-causo-polemica-en-los-latin-grammy-con-su-protesta-por-las-mujeres-asesinadas-en-chile/>).

Una de las mencionadas muestras de apoyo a las manifestaciones colectivas, al margen de la exhibición de sus senos, fue recitar una décima que le pidió una cantora chilena llamada La Chinganera. Lo hizo tras agradecer a quienes formaron parte del equipo creativo de su disco:

Chile me dueles por dentro. Me sangras por cada vena. Me pesa cada cadena. Que te aprisiona hasta el centro. Chile afuera, Chile adentro. Chile al son de la injusticia. La bota de la milicia. La bala del que no escucha. No detendrá nuestra lucha. Hasta que se haga justicia. (BBC News Mundo, 2019)

Sin embargo, sus sentidas palabras se escurrieron entre los distintos discursos y premiaciones, y no tuvieron la fuerza de llegar a las páginas principales de los portales de internet. Lo único que supo captar la atención de un circuito mediático vaciado de información y de sensibilidad fueron las tetas de Mon Laferte en su paso por la alfombra roja.

Desde la Antigua Grecia hasta la Edad Media, la alfombra roja funcionó como una distinción a los privilegiados de la sociedad y su lógica se trasladó a estos tiempos. Tras su primera aparición en los premios Oscar de 1964 y su posterior espectacularización 30 años después, ésta se convirtió en un show dedicado a fortalecer estereotipos y lugares comunes: mientras las mujeres mostraban quiénes las habían vestido, los hombres hablaban de sus trayectorias. No obstante, el mundo del espectáculo ha conocido antecedentes de manifestación política. En una premiación, Cate Blanchett declaró ante la cámara que filmaba cada detalle de su cuerpo: “¿Esto se lo haces a los chicos? ¿Qué crees que va a pasar ahí abajo que es tan emocionante?” (Maseda, 2019), y tras el escándalo del *#MeToo* cientos de actrices y actores se vistieron de negro para denunciar la violencia de género en Hollywood. Sin embargo, nadie logró interpelar tanto al *showbiz* como la demostración que hizo la cantante chilena probando, una vez más, que nada logra escandalizar tanto a la sociedad como hacer público lo privado (Maseda, 2019).

Instantáneamente los senos de Laferte circularon por los medios de comunicación a lo largo y a lo ancho del globo y también fueron viralizados en las redes sociales. No sin ocupar el mismo lugar que ya se había visto en Argentina con los pezones de la cantante Marilina

Bertoldi, la censura. Blureados en los medios tradicionales y ocultos por *emojis* o *stickers* en los nuevos medios que, en apariencia, vienen a romper con las lógicas de antaño, sus pezones sirvieron para gritarle al *mainstream* preocupado por los *outfits* de las celebridades que en Chile hay un pueblo que sufre. En Instagram, es obligatorio tapar los pezones para que la imagen no sea eliminada por la red social, pero en Twitter es diferente. Los pezones pueden verse sin edición, aunque no sin antes “Cambiar la configuración” ante la advertencia de que “El siguiente elemento multimedia incluye contenido potencialmente delicado”.

La periodista Florencia Maseda, en la nota que realizó para el sitio de noticias *Tiempo argentino* y tituló “Mon Laferte y las tetas como herramienta de lucha política”, se pregunta qué tienen en común las pibas que marchan por las mismas calles que más de una vez las aterrizaron al caminar por las noches y la cantante. Se responde que ambas exponen las contradicciones de una sociedad aún marcada por el machismo, que ambas denuncian la violencia y que ambas son valientes (Maseda, 2019). En el pie de la foto que Mon Laferte subió tanto a Instagram como a Twitter, escribió: “Mi cuerpo libre para una patria libre”. A lo que, de acuerdo con lo sucedido gracias a la F.A.C.C., podría escribirse: “Nuestra cuerpo libre para una patria libre de violencia de género”.



MONLAFERTE
Publicaciones



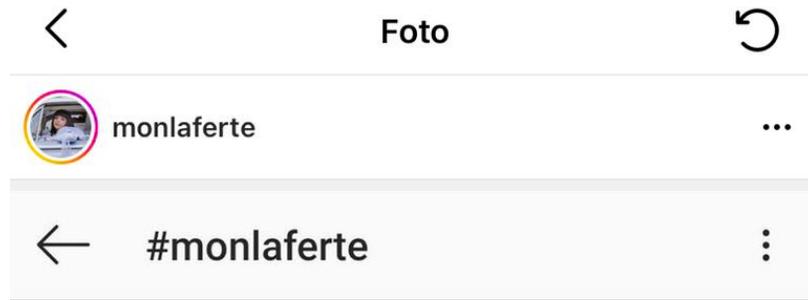
monlaferte



Les gusta a mimadrigal y 913.203 más

monlaferte Mi cuerpo libre para una patria libre.
@latingrammys #latingrammys
Instagram lo censura por eso las flores.

Imagen 17. Laferte, M. [@monlaferte]. (15 de noviembre de 2019). *Mi cuerpo libre para una patria libre.* @latingrammys #latingrammys. Instagram lo censura por eso las flores [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/B433Ox4IQ_x/



Este hashtag está oculto

Se limitaron las publicaciones con el hashtag #monlaferte porque la comunidad reportó contenido que podría infringir las Normas comunitarias de Instagram.



Imagen 18. Laferte, M. [@monlaferte]. (15 de noviembre de 2019). 😊 [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B433vkvFvCh/>

← **Twitter**



Mon Laferte ✓

@monlaferte

...

Mi cuerpo libre para una patria libre.

El siguiente elemento multimedia incluye contenido potencialmente delicado. [Cambiar la configuración](#)

Ver

10:56 p. m. · 14 nov. 2019 · Twitter for iPhone

97,9 mil Retweets **8.490** Tweets citados **389 mil** Me gusta



← **Twitter**



Mon Laferte ✓

@monlaferte

...

Mi cuerpo libre para una patria libre.



10:56 p. m. · 14 nov. 2019 · Twitter for iPhone

97,9 mil Retweets **8.490** Tweets citados **389 mil** Me gusta



Imágenes 19 y 20. Laferte, M. [@monlaferte]. (14 de noviembre de 2019). *Mi cuerpo libre para una patria libre* [Fotografías]. Twitter. <https://twitter.com/monlaferte/status/1195158610055008256?lang=es>

Show de Marilina Bertoldi

“Quiero avisarles algo.

Estaba enojada

y ahora estoy preparada”.

Marilina Bertoldi, ¿O no?

El Festival Futurock se realizó en el Estadio Malvinas Argentinas el 28 de septiembre de 2019. Entre tantas músicas, se presentó la solista Marilina Bertoldi que en mayo del mismo año había sido la primera lesbiana y la segunda mujer (así identificada por muchos), anteriormente lo fue Mercedes Sosa, en ganar un premio Gardel de Oro al Álbum del Año por *Prender un Fuego*. Al subir al escenario para recibirlo, expresó: “Estuve haciendo investigaciones sobre esto. La única persona que no es hombre que ha ganado este premio fue Mercedes Sosa hace 19 años, hoy lo gana una lesbiana” (Canal 10 Córdoba, 2019, 1m28s).

En relación a la diferencia entre ser mujer o ser lesbiana, Monique Wittig expresó en el año 1992 que, de momento, el lesbianismo ofrecía la única forma social en la cual es posible vivir libremente ya que una sociedad lesbiana destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como un “grupo natural”. Se debe a que, este concepto, está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que implica obligaciones personales, físicas y también económicas (asignación de residencia, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales (Wittig, 2006, p. 43). Es decir, comprende que las lesbianas no son mujeres y entiende a “la mujer” como categoría de explotación ya que no tiene sentido más que en los sistemas económicos y de pensamiento heterosexuales (2006, p. 57).

Asimismo, Judith Butler sostiene que, si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no

existe como tal. En ese caso no tendría sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si éste es ya de por sí una categoría dotada de género. El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura. La forma de asegurar de manera efectiva la estabilidad interna y el marco binario del sexo es situar su dualidad en un campo prediscursivo (2007, pp. 55-56).

Para su intervención en el Festival Futurock, el vestuario que Marilina lució fue un pantalón y un saco sin remera debajo, emulando un popular look de Iggy Pop. La exposición de sus senos implicó que, tanto las imágenes de Instagram como las que se publicaron de ese día en distintos medios hegemónicos, fueran censuradas. Claro que el músico estadounidense nunca enfrentó una represalia similar y paradójico resulta entonces recordar cuando, en 2004, a Janet Jackson la criticaron duramente por exhibir uno de sus pezones en el show de medio tiempo del Super Bowl. Hasta se debatieron en el Congreso posibles multas por “comportamientos indecentes” y se estableció un pequeño *delay* en la transmisión del evento para poder censurar escenas en las ediciones posteriores.

Por el contrario, durante décadas miles de músicos han tocado incluso semi desnudos en los escenarios, donde son dueños de hacer lo que quieran. Actualmente es una época en que las mujeres y las disidencias del rock se imponen e intentan ocupar espacios que les fueron tradicionalmente vedados. Un ejemplo de ello es su lucha por el cupo femenino en los festivales musicales y, por qué no, adquirir el mismo derecho que los músicos a mostrar y hacer de su cuerpo, sobre y bajo escena, aquello que deseen. Por lo tanto, lo que molesta no sólo es lo que deja ver ese vestuario sino las causas y las luchas que lo motivan. ¿Son los senos o una cantante que dentro de sus shows denuncia al machismo, pide porque el aborto sea legal y expresa su identidad como parte de la colectiva LGBTIQ+?

"Para mí súper violento es tener un micrófono en una época como ésta y no decir nada" (Bertoldi, 2019), sentenció la cantante al recibir mensajes de varones que la juzgaban y la tildaban de "violenta". ¿Por qué la imagen de una mujer o de una disidencia que se manifiesta con el pecho desnudo es vista como violencia? Según la socióloga y feminista Natalia Garavano,

"el problema es la decisión autónoma y la libertad de las mujeres de mostrar. En las marchas pasa todo el tiempo, a la gente y los medios les parece más agresivo una mujer desnuda que el hecho de que mueran cada 30 horas por violencia machista" (Giménez, 2019). A su vez, Barbi Recanati, otra de las participantes del Festival, tuiteó sobre el asunto diciendo:

Bueno. Quieren escuchar algo RE graciioso? Ayer @MarilinaBrtoldi tocó en cuero con un saco, como iggy pero con saco, como mil chabones. Ahora NADIE puede subir fotos del show a Instagram por que se las CENSURAN. Ejemplo gráfico de la mierda que nos tapa. [...] Ni si quiera es un debate sobre si salir en concha o pija. Son pezones. Es cuero. Todos los traperos del momento en cuero, marilina no puede. La censura de pezones es cosificación. Somos material de violación y perversión para las redes sociales. Son un asco". (Recanati, 2029)

Los artistas masculinos nunca han tenido problemas por tocar "en cuero". En aquel momento, en la cuenta de Instagram de Bertoldi podía verse una única foto de su look del show. Mientras en redes con políticas más flexibles como Twitter, circularon otras fotos del mismo. Cuando las tetas son quitadas de un contexto de consumo publicitario o pornográfico, no venden. Mostrar los pezones para cuestionar tampoco vende, sino que incomoda. Marilina Bertoldi con su traje blanco y sus senos que no pueden ser monetizados por Instagram, nuevamente, incomoda.



Imagen 21. Nota. Adaptado de *Marilina Bertoldi: sus pezones, su decisión*, por Flor Szwed, 2019, Tiempo argentino (<https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/marilina-bertoldi-sus-pezones-su-decision/>).



Imagen 22. Nota. Adaptado de *Marilina Bertoldi fue censurada en Instagram por una foto sin remera*, por Marilina Bertoldi, 2019, La Voz (<https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/marilina-bertoldi-fue-censurada-en-instagram-por-una-foto-sin-remera/>).

Asimismo, Natalia Garavano recuerda el caso de las chicas que se sacaron sus corpiños en la playa de Necochea. Acudieron cinco patrulleros porque había “familias” que se sentían incómodas porque “cómo le explico a mis hijos”. Hijos que lo primero que vieron en su vida fue una teta y que probablemente vean tele en donde aparecen muchas tetas. Además, estaban en una playa donde se usan triangulitos que a veces sólo tapan el pezón. Ahí también hay un tema con el pezón ya que si no se ve, tampoco hay escándalo (Giménez, 2019). Los pezones representan el centro, como si se tratara de *El origen de los senos* -en vez de *El origen del mundo*- y son tabú cuando se los exhibe de un modo antisistémico como ocurrió con la vulva de la artista Deborah de Robertis. Sobre ellos, cual senos detractores, se ejerce castigo a través de la violencia física y simbólica. La censura puede considerarse una forma de la segunda, tal como ocurrió en el Museo de Orsay, pero también como ocurre en Instagram y en Facebook.

Así, como puede observarse en la imagen a continuación, la asociación civil sin fines de lucro Movimiento Ayuda Cáncer de Mama (Macma) comprendió perfectamente este mensaje y en el año 2016 creó una campaña llamada #TetasxTetas (Macma - Movimiento Ayuda Cáncer de Mama, 2018, 0m2s) en la que tuvo que mostrar, en su video, un torso de hombre desnudo a modo de subterfugio para concientizar sobre el autoexamen mamario y evitar la censura en las redes sociales. La campaña del año 2016 planteó un doble desafío: alertar sobre un problema que cada año afecta a alrededor de 18.000 mujeres en Argentina (Macma, 2016) y poner en evidencia la necesidad de comunicar claramente y sin censura la forma en que las mujeres y las disidencias (aunque también los hombres cisgénero) pueden examinar sus senos con el fin de cuidarse y autoconocerse.



Imagen 23. Nota. Adaptado de *#TetasxTetas*, por Juan Magliore, 2016, Macma - Movimiento Ayuda Cáncer de Mama (<https://macma.org.ar/#!/-bienvenids/>).

En esta línea, *#FreetheNipple*, la campaña iniciada por la activista y cineasta estadounidense Lina Esco, cuestiona la convención que considera "indecente" la exposición de los senos de las mujeres y de las disidencias, contrariamente a la del torso del hombre. En el 2014, Lina publicó su largometraje *Free the Nipple - Libera el pezón-* (Movie-List.com, 2014, 0m1s) centrándose en un grupo de jóvenes que tomaban las calles de Nueva York para protestar en contra de los tabúes legales y culturales en cuanto a los senos femeninos, presentando trucos publicitarios, grafitis, instalaciones y abogados de la Primera Enmienda. Fue originalmente grabado en 2012, pero no pudo ser publicado e incitó a empezar el movimiento en diciembre de 2013, alcanzando mucha popularidad en Estados Unidos. Lo que plantean quienes lo promueven es lograr la igualdad de género erradicando la sexualización y, para eso, el pezón es utilizado como un símbolo de la opresión machista. Además, la creadora y directora del film agregó que el *topless* también le sirvió como estrategia de marketing: "Creo que sin el *topless* no hubiese conseguido toda la atención que estoy teniendo", dijo Esco en alusión al símbolo y agregó:

Hay mucho dinero que trata de esconder el pezón. Si permitiesen el *topless*, llegaría un punto en el que la gente se cansaría de verlo y dejaría de ser un tabú y ahí perdería todo ese valor sexual de cosificación femenina que hay en la industria. Por eso el pezón es un símbolo que necesita Estados Unidos. Ver un montón de tetas por todas partes para que superen esto de una vez. No es sólo ir en *topless* para conseguir igualdad respecto a los cuerpos, hay mucho más detrás. (Herrmann, 2014)

Desde que se inició la campaña, Facebook modificó su política sobre las fotos de mujeres y de disidencias amamantando y, aunque fue un buen paso para muchas de las que protestaban, aún no es suficiente. A la contienda se suman las constantes imágenes de mujeres que cumplen con ciertos estándares y rozan la desnudez para ser explotadas comercialmente por la sociedad, la misma que luego imposibilita la exhibición de los senos cuando se encuentra motivada por la lucha.

Para el caso, Antonella Olivera, hija mayor de la fallecida Natacha Jaitt, volvió a impulsar los *Martes de tetas* que realizaba su madre en Twitter y que supo convertir en *trending topic* (lo más hablado del momento). Lo hizo como un homenaje a Natacha a través de esa red y sumó Instagram para que las seguidoras le enviaran fotos de sus senos, con o sin ropa y de manera anónima o con sus nombres a través del *hashtag* #MartesDeTetas. Lo resurgió el 11 de agosto de 2020 y explicó la razón:

En un mundo donde las Lolos / Tetas son Taboo nosotr@s nos destapamos, el #MartesDeTetas fue TT gracias a mi vieja en Twitter , retomarlo para mi fue un placer.. el retomar esta iniciativa de cortar con los prejuicios, estereotipos impuestos por la sociedad, críticas al mostrar nuestro cuerpo, catalogar a cada mujer como tr#la , put# entre otras ... a creado un pensamiento retrógrado. Hoy en día somos miles de mujeres que las que luchamos por tener igualdad de derechos, de poder amamantar en la calle y ser libre de mostrarnos tal cual somos ! Tal vez muchos no lo entiendan pero el #MartesDeTetas incentiva a la libertad y eso es lo que busco para tod@s [...]. (Olivera, 2020)

Por un lado, para la antropóloga argentina Paula Sibia vivimos la confirmación de la *extimidad*, término creado por el psicoanalista Jacques Lacan para nombrar algo que parece

contradictorio: la exhibición de la intimidad. Se trata del modo como se construyen las identidades individuales en una sociedad hiperconectada, en la que las tecnologías de la información y la comunicación -léase Facebook, Instagram, Snapchat- trastornan la construcción de las personalidades y derivan en una exhibición de la intimidad (2008). Por el otro, si bien el impulso a través del *Martes de tetas* de terminar con dichos prejuicios sobre la cuerpa en general y, para el caso, sobre los senos desnudos en particular intenta ir en contra de un paradigma que califica a las mujeres como “trolas” o “putas”; el hecho de exhibirlos de ese modo es cooptado por el sistema patriarcal y reinsertado en él como parte de un deleite visual para el consumo masculino, a pesar de las categorías con intenciones “despectivas” que se emplean al mencionarlos. Es decir, en algún punto la exhibición de los senos en redes sociales con una estética “sensual” o “provocativa” y en nombre de “ser libres de mostrarnos tal cual somos” o del empoderamiento personal y del amor propio, reproduce lo que se espera y se desea de las mujeres en la intimidad y, también, la sexualización de sus senos en lo público (combinación que involucra la extimidad). Detrás de las adjetivaciones acusadoras existe una complacencia y un consumo machista de esa parte del cuerpo femenino. Lo cual implica más una regeneración desde el individualismo disfrazado de “soberanía sobre sí misma” que una verdadera transformación social que se imponga desde la incomodidad de lo inesperado dado que, esto último, sólo puede construirse de manera organizada y colectiva.

He aquí el antagonismo entre la individualidad y la dispersión que implican los *Martes de tetas* en relación a la colectividad que supone la acción *Femicidio es Genocidio* para construir una cuerpa colectiva que atente contra el destino impuesto a mujeres y a disidencias, con el objetivo de librarse de la dominación y de la explotación a la que están sometidas. Alrededor de esto, Wittig plantea que “[...] los problemas supuestamente subjetivos, ‘individuales’ y ‘privados’ son, de hecho, problemas sociales, problemas de clase; que la sexualidad no es, para las mujeres, una expresión individual y subjetiva, sino una institución social violenta” (2006, p. 42).

Los senos son interpretados como objetos sexuales para ser vistos por ojos masculinos y capitalizados como mercancías. Con esto y aunque se intente hacer creer lo contrario, los *Martes de tetas* forman parte de una pseudo liberalización de la sexualidad en las mujeres ya

que, lo que en verdad representan e incentivan, es el acrecentamiento de una sexualidad en función del hombre como único beneficiario de un modelo que continúa cosificando y sacrificando las cuerpos, los deseos y los placeres de ellas con el fin de complacerlo. Así es como Casilda Rodríguez Bustos plantea que el tabú del sexo sigue operativo en el mundo actual porque sólo se ha liberalizado la sexualidad en la apariencia. En el fondo, la liberalización de la sexualidad es una liberalización de una genitalidad falocrática y neurótica, como no podría ser de otro modo, alimentadora de los egos, compatible con el orden patriarcal establecido fácticamente. La libertad sexual de nuestra sociedad es como la libertad de la economía capitalista: es una “libertad” dentro de lo establecido con un margen de escapatoria escaso y controlado (2014, p. 75).

Respecto de la imposición de ocultar los pezones en Instagram y en Facebook aquí reflejados por lo ocurrido con Marilina Bertoldi, por la campaña *#TetasxTetas* y por los *Martes de tetas* (distinto ocurre en Twitter, como ya se vio para el caso de Mon Laferte), la regulación de los comportamientos en las plataformas sociales precede a sus usuaries. Cuando se abre una cuenta en cualquier red social es necesario aceptar ciertas reglas para ser parte de la misma. Si no se aceptan los “Términos y condiciones” no es posible ser usuaries y, si no lo son, para la red no existen. Es a través de este conjunto de reglas que es posible deducir que Instagram, al igual que otras plataformas, tiene ideología. Aquella ilusión de inocencia y transparencia de las redes sociales que recorre el inconsciente colectivo, como de liberalización en la sexualidad, es una falacia.

Nudo borromeo

*“Patea el tablazo,
la calle y los cordones.
Rompe adoquines
donde suenan acordeones,
pega en paredes,
interviene paredones.
Esa es su escuela
y tiene miles de razones”.*
Sara Hebe, *Sufre nena.*

Sobre el espacio público, el privado y el virtual

El presente capítulo aborda el entramado y las tensiones que se producen entre el espacio público, el privado -aludiendo al espacio privatizado, no al personal- y el virtual y la fortaleza de la acción en ellos. Lo privado ganó espacios en lo público (a través del negocio inmobiliario y espacios culturales estatales de “uso privado”, por ejemplo) y, a su vez, la constitución de un “espacio público ampliado” por el desarrollo y la utilización de las tecnologías digitales desde hace tiempo ya es un hecho, que aquí se examina. Así, se produce una nueva configuración de narraciones y subjetividades colectivas, plagada de usos y apropiaciones entre la trama urbana y el espacio virtual. Con el propósito de su estudio, se retoman algunos de los acontecimientos relatados a lo largo de la tesina, en relación con los espacios en los cuales transcurrieron; a través de la puesta de las cuerpos como propio campo de intervención. Principalmente, mediante la exhibición de los senos de mujeres y de disidencias -aunque la vulva también está incluida en uno de estos casos- para cuestionar las divisiones de espacios y las gramáticas hegemónicas reconfigurándolas de un modo creativo.

De resistencias y creaciones

La filósofa y socióloga Nora Rabotnikof identifica que las tres propiedades que constituyen la semántica de lo público son lo visible, lo abierto y lo común, razón por la cual,

explica que el espacio público se encuentra siempre en conflicto y en disputa. Sin embargo, tal como fue dilucidándose a lo largo de la tesina en las experiencias relatadas, esas tres características también se trasladan a los espacios de acceso privado y a los virtuales al entrelazarse como cocreadores de acciones colectivas *on* y *off line*. Según la investigadora Marcela A. Fuentes, lo remoto no quita lo sincrónico y esto no quita lo vital ya que existe un modo de “ser” en las pantallas que, aún en los casos en los que se comparte el espacio físico cara a cara, se está atravesado por lo digital. A su vez, entiende que el trabajo en red no es ni la antesala ni la mera documentación de estos acontecimientos, sino que refleja lo que es hoy la cultura: digital e hipermediatizada (2020). Dicha imbricación entre los espacios y sus características se desarrolla en estas páginas para producir un análisis que permita repensarlos desde las implicancias de lo que ocurre en ellos. Para dicho objetivo es preciso regresar a la esfera de lo público y comenzar por allí.

A tal efecto, Michel De Certeau subraya que la ciudad es el terreno de lo inesperado en donde prácticas y acciones cotidianas de quienes la habitan, subvierten y alteran el poder en su narración y significado. En las *Artes de hacer*, plantea el autor, “se crea un espacio de juego para maneras de utilizar el orden imperante en el lugar o respecto de la lengua [...] (que) instauro algo de la pluralidad y la creatividad. Gracias a un arte del intervalo, obtiene efectos imprevistos” (2000, p. 36). Entonces, si bien la cuadrícula de vigilancia y control del orden dominante opera y tiene una fuerza que no hay que descartar, para De Certeau existen tácticas que no se reducen a esa cuadrícula, se le escapan y se diseminan por los intersticios de la sociedad capitalista, así entre los “huecos” de la producción y el consumo habita un espacio de realización heterogéneo y controversial de modos de hacer que desvían y reformulan los discursos hegemónicos.

El procedimiento del parisino Museo de Orsay frente a la *performance* al desnudo de la artista Deborah de Robertis, remite a cómo ese espacio de acceso privado reúne en su interior obras al estilo de *El origen del mundo* -nada sugerentes, por el contrario, de explícita carga sexual- y rechaza sus versiones derivadas en prácticas astutas que buscan insertar un espacio artístico no subordinado al orden dominante. Allí se despliegan una multiplicidad de voces que, de manera desigual, pugnan por aparecer y ser reconocidas.

En consonancia con la validez y la admisibilidad en las galerías de arte, el Doctor en Comunicación Matías David López plantea que, espacios públicos de “uso privado” como ocurre con los museos o en los procesos de gentrificación de las ciudades, producen transformaciones urbanas en donde sectores de mayores recursos desplazan a otros por medio de la valorización inmobiliaria y del consumo de bienes materiales y simbólicos que pasan a ser el principio de ordenamiento, apropiación y justificación para estar en determinados lugares (2017, p. 30). Desde aquella incautación del espacio -convertido en privado- que es posible gracias a la influencia del capital, se decide sobre lo que forma parte de éste y lo que debe ser expulsado. Reconocidamente, la censura propiciada a Robertis a través de los cuidadores del edificio, tuvo su correlato en el espacio público con las mujeres que hicieron *topless* en la playa de Necochea y la inmediata aparición de la policía para quitarlas de allí.

En este sentido, Jacques Rancière conceptualiza y relaciona la policía o el régimen policial, lo político y la política. “Lo político será el terreno del encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un daño” (2006, p. 18). Es decir, lo político es el encuentro, problemático, entre dos procesos heterogéneos: la lógica policial (la distribución jerárquica de los lugares y las funciones) y la política (la emancipación guiada por la presuposición de la igualdad). La policía daña la igualdad, la política daña el orden jerárquico de los repartos de lo sensible (tiempos, espacios, actividades, etc.) a partir de la apertura de un desacuerdo en la gestión de lo social. Con lo cual, el régimen policial está en la figura del poder ejercido por unos hombres sobre otros en favor de la idea de superioridad sobre inferioridad. Así, la lógica policial no se limita al aparato de Estado, sino que la empresa, la escuela o la iglesia están gobernadas por aquellos a quienes la riqueza, el saber o la elección divina, les dan el título para ejercer ese gobierno sobre la sociedad.

De todos modos, si bien aquellos son lugares típicos del régimen policial, no son los lugares del régimen policial. Es decir, con policía Rancière no se refiere a una clase sino a un orden sensible que puede y suele atravesar distintas clases y sectores. En cambio, la política es la acción producida por quienes no están autorizados para llevar a cabo dichos cometidos, es la aparición en escena de aquellos que no tienen lugar en el reparto de lo sensible y reclaman tenerlo dislocando los discursos hegemónicos. Ellos exigen un nuevo reparto a través de la

política, que existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por los que no tienen parte y puede entenderse como los conflictos entre la lógica del reparto (la policía) y las demandas de igualdad (la política), es en ese cruce en el cual se constituye lo político.

En relación a lo ocurrido con Deborah de Robertis, es factible plantear que en una sociedad que marca quién puede hablar/hacer y quién queda excluido del reparto de la palabra y los espacios, este tipo de experiencias culturales proponen trastocar y distorsionar ese orden de los repartos para producir otro ordenamiento. En términos de Matías López, se trata de un nuevo reparto de lo sensible, más allá de las formas instituidas de circular por el espacio urbano y controlarlo, más allá de las maneras de narrar la experiencia de la ciudad en los medios comerciales, más allá de las formas de promover cultura emergente desde las políticas oficiales y, en muchos casos, a espaldas de las reglas, los cánones y los circuitos del mundo artístico (2017, p. 290). Por lo tanto, cada una de las acciones que se mapearon a lo largo de la tesina también pueden pensarse en el sentido que lo plantean Suely Rolnik y Félix Guattari, como acciones con potencia micropolíticas, capaces de intervenir y poner en tensión las subjetivaciones dominantes, ya que con sus cuerpos en el espacio público denuncian y proponen cartografías con otro tipo de sentidos, de orden y administración de lo societal (2006, p. 250).

Nuevamente, respecto de lo ocurrido con la *performance* en la pinacoteca como un hecho artístico disruptivo y con el *topless* en la playa, el rol del régimen policial se puso predeciblemente de manifiesto²³ mientras que la política -plasmada en el *régimen estético de las artes*²⁴ como un modo de cuestionar, a través de la intervención cultural de Robertis, *qué es arte y quién hace arte*- apeló a la insurgencia, desde lo imprevisto y en ambos casos, como método para producir alternativas que hagan justicia a la condición de las mujeres y de las

²³ En la figura de los cuidadores del edificio para el caso del Museo de Orsay y en la de los oficiales estatales para el caso del *topless* en la playa de Necochea.

²⁴ Como se abordó en capítulos anteriores, Rancière desarrolla que el *régimen estético de las artes* desliga al arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas y de los géneros. Lo realiza haciendo estallar el *sistema de la representación*, es decir, un sistema donde la dignidad de los temas dirigía los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la baja o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación, no como una ruptura artística sino como decisiones de reinterpretación de *lo que hace* o de *quién* hace el arte. Es decir, permite una democratización en términos de aquello que puede ser considerado arte y de quiénes pueden ser consideradas artistas.

disidencias en la sociedad. De este modo, el primer caso hace estallar el *sistema de la representación* definitorio sobre *cuáles* son las condiciones para que algo sea circunscripto como arte y *quién* está autorizado para hacerlo al tiempo en que, el segundo, cuestiona no sólo quién sino *dónde* y *cómo* pueden desnudarse los senos.

También la acción realizada por la colectiva Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.) desafía la noción elitista del arte basada en la figura del artista consagrado. Lo hace probando que el anonimato de los artistas independientes no es un obstáculo para su consideración dentro del campo artístico. En esta misma línea, las mujeres y las disidencias sexuales que se manifiestan frente a las catedrales como ocurre en los Encuentros Plurinacionales, no quieren ser individualizadas, cubren sus rostros y creen que las acciones políticas como las que realizan deben ser colectivas. Es aquí cuando, como ocurrió en el caso de la F.A.C.C., el anonimato cumple un rol fundamental. Al indagar acerca de los medios que utilizan para encontrarse y luego manifestarse delante de la catedral, aparecen la web y las redes sociales. Claramente internet es un locus para la acción, “un instrumento de acción militante y recurso de identificación” (Ferreira, 2015, p. 208).

Los tres sucesos demuestran que existen otras formas de percibir la corporalidad, de habitar los espacios y de entender la calle, la vereda y la pared, como a un escenario. Es decir, una superficie y un recurso para ser intervenido y en el cual desplegar determinada poética visual desde acciones sorprendidas que intervienen raudamente en el espacio público no sólo para ofrecer una manera diferente de percibir la ciudad como escenario, sino que también desarrollan estrategias de vanguardia propias del teatro de guerrilla. Una concepción de que todo arte sirve a propósitos políticos y engendra una posibilidad de revuelta cultural (González, 2015, p. 99). El objetivo es intentar que no sea un lugar de paso y que las intervenciones rompan con ese circular cotidiano del espacio público.

Tapar los ojos a los niños cuando allí aparece una mujer o una disidencia con el torso desnudo puede ser una de las típicas reacciones de padres y de madres justamente porque se están corriendo los límites sociales preestablecidos en cuanto a los criterios, las formas y los contextos para exhibirlas. A su vez, la censura también aplica para el espacio virtual sobre

aquellas imágenes que no se encuentran blureadas y son “bajadas” de Instagram, como ocurrió con las del show de Marilina Bertoldi y las de Mon Laferte en dicha red social. Incluso Mon publicó nuevamente su foto, como se observó en la imagen número 17, pero esta vez con los pezones cubiertos por emoticones floreados y una de sus frases, acuciante: "Instagram lo censura por eso las flores" (2019). Respecto de los vínculos y las tensiones entre el espacio público, internet y las redes virtuales, Matías López sostiene que el espacio virtual es constitutivo del espacio público contemporáneo y explica la importancia de:

[...] comprender a lo público más allá de algunos ámbitos más o menos delimitables de la ciudad y para pasar a comprender que el espacio público se configura de manera ampliada e interconectada con otras superficies, como la web y las redes sociales, en las que es importante intervenir desde la producción cultural. De este modo, podemos pensar que la web no sólo funciona como soporte para que la acción siga aconteciendo -o acontezca sólo ahí-, sino como un espacio de encuentro (virtual) que se vincula y potencia la acción (en el espacio urbano), es decir, una acción que se reterritorializa y que interviene en lo real articulando ambos espacios. Además, la web y las redes virtuales también son un espacio afectivo de intercambio entre pares diferentes, conocidos de larga data o de vínculos circunstanciales que movilizan e interpelan a las intervenciones. (López, 2017, pp. 162-163)

Un ejemplo de lo recuperado anteriormente es la operación a partir de la cual el *topless* realizado por las tres mujeres en una playa pública de la ciudad balnearia de Necochea se replicó de modo masivo con un tetazo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, gracias a la convocatoria y la difusión realizadas a través de las tecnologías virtuales. A su vez, es interesante observar la centralidad de las cuerpas en las protestas urbanas de las marchas feministas. Se trata de una herramienta crucial al momento de destacar *qué corporalidades, qué sujetas y cuerpas colectivas* están en el centro de la contienda y *por qué*. Muchas veces se piensa que no hay cuerpas en las redes o que la acción en red sirve como apoyo al verdadero desborde que se da en la ocupación del espacio público, pero el concepto de constelaciones de *performance* o "dramaturgias constelativas", señalado por Marcela A. Fuentes, muestra que para los activismos contemporáneos estas imbricaciones, estas movidas multiplataforma de

sincronicidades remotas, son imprescindibles a la hora de confrontar sistemas de poder supranacionales y de crear alianzas entre movilizaciones locales y movimientos transfronterizos (2020).

El nudo borromeo entre el espacio público, el virtual y el privado o privatizado -este último implicado en que las redes sociales a través de las cuales se realizó el llamamiento a participar pertenecen a compañías privadas que “moldean las posibilidades de acción”- se hace visible en los casos referidos a través de correspondencias y permutaciones. Es decir, la protesta callejera y el agite en redes no se encuentran en relación jerárquica, sino que están integrados. Al igual que el tetazo en el Obelisco, la intervención realizada por la F.A.C.C. también tomó las calles y pudo amplificar su mensaje a través de la cuantiosa llegada al público que ofrece internet así como, este medio informático, otorgó la posibilidad de visibilizar y expandir aquello que el Museo de Orsay pretendió ocultar; ya que pudo accederse a lo ocurrido gracias a una grabación (Wen U, 2014, 0m29s) del *body art*²⁵ que la misma Deborah de Robertis subió a la web acompañando al video con la música del *Ave María* de Franz Schubert de fondo.

Respecto de la escena pública que construye la comunicación masiva, Jesús Martín Barbero pregona que “el medio no se limita a vehicular o traducir las representaciones existentes, ni puede tampoco sustituirlas, sino que ha entrado a constituir una escena fundamental de la vida pública” (Barbero, 2003, pp. 5-6). En *De los medios a las mediaciones*, Barbero explica que ni siquiera el carácter participativo de la democracia es hoy real por fuera de la escena pública que construye la comunicación masiva. Como se distinguió antes, aunque las tecnologías virtuales imponen sus reglas -los casos de Facebook e Instagram son una muestra de ello- también conceden una libertad y un pluralismo que, si bien son liminales y relativos, proliferan la expresión tal como lo demuestra la grabación de Robertis colgada en otras plataformas de internet, por citar un ejemplo.

La campaña titulada *#TetasxTetas* se antepone al régimen policial de censura en redes y resuelve utilizar los senos de un hombre cisgénero para su concientización sobre la importancia

²⁵ Término acuñado por el artículo de El Mundo: “Una artista convierte en ‘body art’ ‘El origen del mundo’ de Courbet”.

del autoexamen mamario y, además, como una crítica a las políticas privadas de los espacios virtuales en Instagram y Facebook que, a su vez, son de público acceso. Respecto de las formas y los lugares que toma la protesta, la de Marilina Bertoldi se dio en el espacio privado de un show que luego derivó en reclamos en el espacio virtual (público en el acceso y privado por tratarse de una compañía como Instagram). El tetazo en el Obelisco -cuyo régimen policial fue actualizado, en mayor medida, por la gente que hostigaba a los manifestantes- y *Femicidio es Genocidio* de la F.A.C.C. también se dieron a modo de protesta, pero inicialmente en el espacio público y luego trasladando el debate a la red. Ambos discuten contra el sistema particularmente encarnado en políticas públicas. Incluso el poema recitado frente a los tres poderes del Estado argentino por la comunidad artística independiente F.A.C.C. explicita -no sólo desde los espacios elegidos²⁶ para llevar a cabo la *performance*, sino desde el discurso- el régimen policial y las instituciones públicas de gestión estatal y gestión privada a las cuales se opone y responsabiliza por los femicidios. Lo cual se encuentra en contacto con lo que plantea Jacques Rancière al entender que la política es ejecución práctica y discursiva. Como si la muestra no alcanzara y fuese necesario explicitar discursivamente el *por qué* y el *para qué* de una acción transgresora de los aforismos institucionales dispuestos al servicio del patriarcado:

[...] Me sepultarán bajo sus escuelas, sus iglesias, sus cortes de justicia. Me quebrarán por no torcer el brazo. Me violarán gendarmes de todas las tropas. Apelaré, esa ley que no tiene vigencia en mi cuerpo, que me excomulga, me proscribe, me desaparece. [...]
Hallarán la marca incandescente de un hierro patriarcal sobre mi espalda. (Robledo, 2011, p. 6)

Por otra parte, si bien lo ocurrido en el show comenzó como una protesta contra el sistema en su totalidad, la posterior censura de la imagen en Instagram desató un reclamo puntual contra las políticas privadas de la red social. Es importante tener en consideración que estas tecnologías operan sobre la cuerpo física y psíquica, individual y colectiva. Roger Silverstone habla de una intrusión de los medios en la experiencia corporal, puesto que se entrometen continua y tecnológicamente como extensiones corporales, prótesis, y entonces no

²⁶ Casa Rosada, Congreso de la Nación y Palacio de Justicia de la Nación, más conocido como Palacio de Tribunales.

significa dar un gran paso comenzar a perder de vista los límites entre lo humano y lo técnico, el cuerpo y la máquina (2004, p. 28). Asimismo, también desarrolla que los medios contribuyen a la textura general de la experiencia. Lo cual implica reconocer la realidad de ésta: “las experiencias son reales, aún las mediáticas” (2004, p. 25). Por lo tanto, metaforizar el orden dominante en su inhabilidad para negociar con la diferencia y reapropiarse de su texto, es el propósito de la exhibición de los senos en eventos masivos por parte de mujeres y de disidencias sexuales. Como se vio, estos no sólo se producen en las playas, las calles y las plazas del espacio público, ni en los museos o en los establecimientos instituidos del espacio privado; los eventos masivos también contemplan lo que se origina en el espacio virtual o lo que se traslada hacia él.

Los investigadores Maximiliano de la Puente y Ramiro Manduca proponen pensar a los movimientos sociales como movimientos en red, por la articulación de la acción callejera e internet. También por la posibilidad de ampliar el sentido de comunidad al articular híbridamente la ocupación del espacio físico y del espacio virtual, potenciando entonces sus posibilidades de comunicar e incidir sobre los acontecimientos puntuales (2020, p. 271).

La virtualidad y su facultad para la fusión de espacios, produce una tendencia expansiva que se atomiza de modo detonante y generalizado entre luchas comunitarias locales y transnacionales que, en los casos explorados, colaboran a los efectos de liberación de las cuerpos femeninas y disidentes. Haciendo del uso disruptivo de sus senos una herramienta colectiva para reclamar visibilidad, derechos y alternativas a un destino patriarcalmente signado por el sometimiento con arreglo a la satisfacción sexual masculina y reproductiva, desviándose del deseo propio.

Reflexiones finales

*“Reloj de campana tócame las horas
para que despierten las mujeres todas.
Porque si despiertan todas las mujeres
irán recobrando sus grandes poderes.
[...] Que no te sorprenda
que suene el cencerro.
Que late, late y te ilumina.
Lo bailo en la calle con todas las vecinas
del corazón de Argentina
pa’ todas las mujeres del mundo
y de América Latina”.*

Paloma del Cerro ft. Miss Bolivia, *Para todas las mamitas del mundo.*

Por ahora

Tal como hemos explorado a lo largo del ensayo, desde hace siglos el modo de vida de las mujeres y de las disidencias sexuales se ajusta a regímenes de visibilidad que poco tienen de contruidos por ellos mismos. Al contrario, se les impone un universal como axioma único que las desvía de sus propios deseos al punto de muchas veces desconocer cuáles son, quiénes son y anhelan ser. Esta expoliación y sujeción caracteriza el modo en que fuimos componiendo nuestras subjetividades. Sin embargo, los diversos feminismos contribuyeron y contribuyen cada vez con mayor alcance a visibilizar, denunciar y proponer alternativas menos despóticas y más igualitarias.

A su vez, en lo que respecta a la coyuntura, el espacio público fue privatizado en regímenes de sensibilidad y por eso la búsqueda de la calle, con el objetivo de tensionar los espacios donde se impone el visto bueno por alojar sólo miradas que acuerdan con lo que están espectando. También el cambio de la sala o museo a la calle nos permite reflexionar acerca de esta última como un espacio de realización conflictivo y creativo, sobre qué significa hacer arte o ser una artista.

La masividad de los eventos elegidos se jugó en dos aspectos: ya sea desde los medios de comunicación, como desde la cantidad de mujeres y de disidencias que formaron parte. La conjunción entre ambas tiene que ver con mostrar que en nuestra cultura digital e hipermediatizada la protesta callejera y el agite en redes están imbricados, no se encuentran en relación jerárquica.

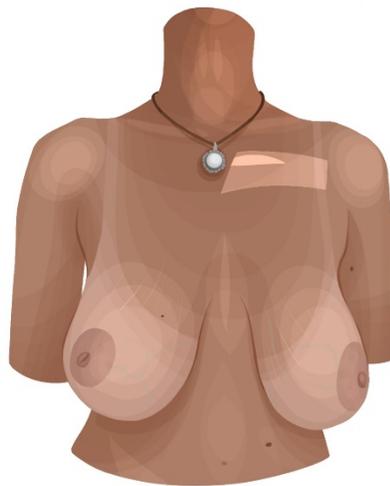
Incluso la *performance* es una manera de poner en la escena social una idea de "ser en movimiento" y en transformación que funciona tanto para consolidar sistemas de identidad, comunicación y poder, como para subvertirlos. Entonces vamos de la *performance* artística a la *performance* social, cultural y política, que comunica ideas de poder, cohesión, horizontes y justicia.

Por lo tanto, mostrar los senos en estos eventos es manifestar que existen modos más igualitarios de concebirlos, otros contextos en los cuales enseñarlos, deseos divergentes a los establecidos que les movilizan a exponerlos y distintas formas de habitar el mundo. Lo cual demuestra que en esta sociedad heteropatriarcal hay mucho más por sentir, pensar, decir, hacer y ver de lo que se nos ha enseñado. Se produce un movimiento a través del cual, no sólo se posicionan como sujetos de deseo, derecho y soberanía sobre la propia cuerpo, sino que también queda expuesta la desigualdad, el binarismo, la opresión, la violencia física y simbólica que ejerce el sistema sobre las cuerpos, sobre la consciencia social y, por lo tanto, individual.

“No va a caer, está cayendo! Gracias por ser detonadores y mil formas de explosión y expresión” (Ariell Carolina, 2020, p. 95).

“Nos ven reír, nos ven luchar
nos ven amar, nos ven jugar
nos ven detrás de su armadura militar.
Nos tienen miedo porque no tenemos miedo.
Están atrás, van para atrás
piensan atrás, son el atrás”.

Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, *Nos tienen miedo*, 2008.



Lola Rogner
ilustraciones

Referencias bibliográficas

Agamben, G., “Desnudez” en *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.

Alma, A. y Lorenzo, P., *Mujeres que se encuentran. Una recuperación histórica de los Encuentros Nacionales de Mujeres en Argentina (1986-2005)*. Feminaria, Buenos Aires, 2009.

Ariell Carolina, “Agradecimientos” en *Nuestra venganza es nuestra autonomía*. Autoeditado y autogestivo, Buenos Aires, 2020.

Artusa, M., “La adoración de sí misma”. Revista *Las mujeres más bellas de la pintura*, (4), 14-15. Arte Gráfico Editorial Argentino, Buenos Aires, 2008.

Braidotti, R., “El sujeto en el feminismo” en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2004.

Butler, J., “Sujetos de sexo/género/deseo” en *El género en disputa*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2007.

Contrera, L. y Cuello N., “Multitudes gordas sudakas en contacto diagramático” en *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Editorial Madreselva, Buenos Aires, 2016.

Davis, F., “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”; Cristina Freire y Ana Longoni (eds.) en *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*. Annablume, São Paulo, 2009, pp. 283-298.

De Certeau, M., “Valerse de: usos y prácticas” en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*.

Universidad Iberoamericana/Iteso, México, 2000.

De la Puente M. y Manduca R., “Introducción” y “FACC: el retorno a la vanguardia como aguafiestas de la ‘revolución de la alegría’” en *De lo popular a la vanguardia: recuperaciones, contaminaciones e influencias en los colectivos artivistas contemporáneos de la Ciudad de Buenos Aires. Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (12), 267-290. Barcelona, 2020.

Federici, S., “Introducción” en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2010.

Ferreira, C. Feminismos web: linhas de ação e maneiras de atuação no debate feminista contemporâneo. *Cadernos pagu* (44), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, janeiro-junho de 2015, pp.199-228.

Foucault, M., “El dispositivo de sexualidad” en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores, Barcelona, 2007.

Foucault, M., “El poder y la norma” en *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*. Universidad de Santiago de Compostela, España, 1987.

Fuentes, M. A., *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2020.

Galindo, M. (2017). Ni Una Menos Argentina: la rebelión de las mujeres de abajo. Por María Galindo. *Lavaca*, s.p. <https://lavaca.org/notas/ni-una-menos-argentina-la-rebelion-de-las-mujeres-de-abajo-por-maria-galindo/>

García Wehbi, E., *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2012.

González, M., *La Organización Negra. Performances urbanas entra la vanguardia y el espacio público*. Interzona, Buenos Aires, 2015.

Guattari, F. y Rolnik, S., "Deseo e historia" en *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.

Hall, S., "Occidente y el resto: discurso y poder" en Restrepo, E. (comp.) y Soto Culca, R. (coord.), *Discurso y Poder en Stuart Hall*. Melgraphic, Huancayo, 2013.

Haraway, D., "Analítica de la Postmodernidad" en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

Longoni, A., "La teoría de la vanguardia como corset". Revista *Pensamientos de los confines*, (18), 61-79. FCE, Buenos Aires, 2006.

López, M., "¿De la calle a la galería? Desplazamientos y derivas de las prácticas culturales" en *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata*. UNLP, Buenos Aires, 2017.

Martín Barbero, J., "Pistas para entre-ver medios y mediaciones", prefacio a la 5ta. Edición en *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.

Martín Barbero, J., "Reconfiguraciones comunicativas de lo público". *Revista Anàlisi. Quaderns de Comunicació i cultura*, (26), 77-88. Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Autónoma de Barcelona), Barcelona, 2001.

Palmeiro, C. (2019). El lenguaje inclusivo y las micropolíticas de la lengua. *La teta. Periodismo en Libertad*, s.p. <https://lateta.com.ar/el-lenguaje-inclusivo-y-las-micropoliticas-de-la-lengua/>

Proaño Gómez, L., “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”. *Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral*, año XIII, núm 26, pp. 48-62, Buenos Aires, 2017.

Rabotnikof, N., *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. IIF-UNAM, México, 2005.

Rancière, J., “De las artes mecánicas y de la promoción estética y científica de los anónimos” en *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.

Rancière, J., *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010.

Rancière, J., *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

Rancière, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.

Rodrigañez Bustos, C., “La sexualidad y su represión. La implementación moderna del Tabú del Sexo” en *La sexualidad y el funcionamiento de la dominación. La rebelión de Edipo II*. Ediciones La mariposa y la iguana, Buenos Aires, 2014.

Sibilia, P., *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

Silverstone, R., “La textura de la experiencia” en *¿Por qué estudiar los medios? Amorrortu*, Buenos Aires, 2004.

Tarducci, M., “‘Poner el cuerpo’ en las calles: los enfrentamientos de las activistas feministas y los grupos anti-derechos” en *Dossiê Conservadorismo, direitos, moralidades e violência*. Cadernos Pagu, San Pablo, 2017.

Verón, E., “El sentido como producción discursiva” en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1988.

Vivas, E., *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Capitán Swing, Barcelona, 2019.

Wittig, M., “La categoría de sexo”, “No se nace mujer” y “El pensamiento heterosexual” en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Egales, Barcelona, 2006.

Corpus

América TV. (19 de septiembre de 2017). *La polémica declaración de Sofía Gala en Intrusos sobre la prostitución* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=z-JoQ3hjdzl>

Ariell Carolina Fernanda Luján [ariellcarolina]. (05 de septiembre de 2022). *En estos días escuché la frase "hagamos patria" tantas veces que no podía dejar de decir algo al respecto, no porque esté mal o bien que la digan, sino porque el orgullo por una construcción que generó tanta devastación también* [Descripción audiovisual]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CiLAPlujEx/?utm_source=ig_web_copy_link

Campanella, J. [@juancampanella]. (03 de febrero de 2017). *Por razones de pudor personal no concurriré al Tetazo, pero cuenten conmigo si organizan un Pijete* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/juancampanella/status/827497974192279552?lang=es>

Canal 10 Córdoba. (15 de mayo de 2019). *Marilina Bertoldi ganó el Gardel de Oro* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ot1TqxLFAcA>

Castillo, A., *Las otras puertas*. Seix Barral, Buenos Aires, 2019.

Cruz Balian, J. y Minoldo, S. (2018). La lengua degenerada. *El Gato y La Caja*, s.p. <https://elgatoylajaja.com/la-lengua-degenerada>

Cué, C. (2017). Centenares de mujeres exigen la legalización del topless en Argentina con un 'tetazo' en Buenos Aires. *El País*, s.p. https://elpais.com/internacional/2017/02/07/argentina/1486498659_776624.html

De la Puente, F. (2016). "Fuerza Artística de Choque Comunicativo". VADB, s.p.

<https://vadb.org/institutions/fuerza-artistica-de-choque-comunicativo>

DiFilm. (13 de agosto de 2018). *Moria Casan apertura de la temporada en Playa Franka - Mar del Plata 1994* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Mw-HdG24H-o>

Feminacida [@feminacida]. (03 de marzo de 2021). *Dar la teta en la cancha. Ella es Antonella González, base del equipo entrerriano Tomás de Rocamora. La imagen fue* [Descripción audiovisual]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CL9gXL6gOuF/>

Feminacida. (s.f.). Publicaciones [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 30 de septiembre de 2019 de <https://www.facebook.com/feminacida/posts/3228630003844488/>

Filo.news [@filonewsok]. (18 de febrero de 2022). 🇺🇲 Normalizar la lactancia 📺 🎵 L-gante y su familia dieron una entrevista en el programa "Moria es Moria" y cuando la vedette notó que su hija Jamaica tenía hambre, decidió parar el programa [Descripción audiovisual]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CaH0rm6qzGM/>

Gez, D. (2017). Anahí Berneri: «Es mi película más política y urgente». *Tiempo argentino*, s.p. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/anahi-berneri-es-mi-pelicula-mas-politica-y-urgente>

Giménez, P. (2019). ¿Por qué molestan las mujeres en tetas? *Filo.news*, s.p. <https://www.filo.news/genero/Por-que-molestan-las-mujeres-en-tetas-20181017-0018.html>

Herrmann, M. (2014). Free The Nipple: la película que libera al pezón para lograr la liberación femenina. *La Nación*, s.p. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/free-the-nipple-la-pelicula-que-libera-al-pezon-para-lograr-la-liberacion-feminista-nid1751485/>

“La lengua degenerada”. El gato y la caja 04/06/2018. Recuperado de <https://elgatoylajaja.com/la-lengua-degenerada>

LA NACION. (09 de febrero de 2017). *Victoria Donda habla sobre el “tetazo” en el obelisco - Terapia de Noticias* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=auhHlm6vw8Q>

Laje, A. [@AgustinLaje]. (01 de febrero de 2017). *Las feministas prohíben concursos de belleza de Reef pero impulsan #tetazo* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/agustinlaje/status/826891616967344129?lang=es>

López y Planes, V. (1813). Himno Nacional Argentino. *Casa Rosada*, s.p. <https://www.casarosada.gob.ar/nuestro-pais/simbolos-nacionales/letra-himno-nacional>

Macma - Movimiento Ayuda Cáncer de Mama. (18 de octubre de 2018). *Movimiento Ayuda Cáncer de Mama -- Campaña “Tetas x Tetas”* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZEbYEGrmkPg>

Macma, Movimiento Ayuda Cáncer de Mama. (2016). *Nuestras campañas. ‘#TetasxTetas’*. <http://www.macma.org.ar/campanas-1>

Maldonado, L. G. (2016). El cuchillo feminista que atacó por la espalda a Velázquez. *El Español*, s.p. https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160310/108489234_0.html

Martínez Pulido, C. (2015). En tiempos paleolíticos. Bellos hallazgos en forma de estatuillas. *Mujeres con ciencia*, s.p. <https://mujeresconciencia.com/2015/08/12/en-tiempos-paleoliticos-bellos-hallazgos-en-forma-de-estatuillas/>

Maseda, F. (2019). Mon Laferte y las tetas como herramienta de lucha política. *Tiempo*

argentino, s.p. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/mon-laferte-y-las-tetas-como-herramienta-de-lucha-politica>

Máximo, M. (2019). ¿Dónde están las gordas? *Revista Anfibia*, s.p.
<https://www.revistaanfibia.com/donde-estan-las-gordas/>

Movie-List.com. (08 de diciembre de 2014). *Free the Nipple (2014) Trailer* [Archivo de Video].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vR4RYzm78M>

Nota. Adaptado de 40 fotos del “tetazo” que se realizó en el Obelisco, por Nicolás Stulberg, 2017, Infobae (<https://www.infobae.com/fotos/2017/02/07/40-fotos-del-tetazo-que-se-realizo-en-el-obelisco/>).

Obarrio, M. [@marianoobarrio]. (02 de febrero de 2017). *Si quieren mostrar las tetas, hagan playas nudistas. Pero en la vía pública no tienen derecho a perturbar a niños y terceros con sus carnes* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/marianoobarrio/status/827176582871662592>

Obarrio, M. [@marianoobarrio]. (06 de febrero de 2017). *Si invitas gentilmente a una dama a que te muestre las tetas, te denuncia x acoso* [Tweet]. Twitter.
<https://twitter.com/marianoobarrio/status/828783712137519104>

Olivera, A. [@antonella_olivera]. (18 de agosto de 2020). *En un mundo donde las Lolos / Tetas son Taboo nosotr@s nos destapamos, el #MartesDeTetas fue TT gracias a mi vieja* [Publicación].
Instagram. https://www.instagram.com/p/CECbVYgHk42/?utm_source=ig_embed

Orellano, G. [@geororellano]. *TS y Maternidad* [Destacadas]. Instagram. Recuperado el 26 de enero de 2020, de
https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h00jE3OTgwNDU5NjM5MzM5MjEx?story_media_id=2494527406694539105&utm_medium=copy_link y de

https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE3OTgwNDU5NjM5MzM5MjEx?story_media_id=2494529473396057981&utm_medium=copy_link

Otero, N. (2019). Moria Casán, a 25 años de Playa Franka: “Más que un corte de corpiños, significó un corte de prejuicios”. *Infobae*, s.p.

<https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2019/01/10/moria-casan-a-25-anos-de-playa-franka-mas-que-un-corte-de-corpinos-significo-un-corte-de-prejuicios/>

Recanati, B. [@barbirecanati]. (29 de septiembre de 2019). *Ni si quiera es un debate sobre si salir en concha o pija. Son pezones. Es cuero. Todos los traperos* [Tweet]. Twitter.

<https://twitter.com/barbirecanati/status/1178380278848462848?lang=es>

Revista y Editorial Sudestada [@sudestadarevista]. (10 de febrero de 2021). *¿DÓNDE ESTÁ EL ESTADO CUANDO CRECE EL FUEGO? (Sobre la foto de la bombera voluntaria que interrumpió su tarea durante un incendio para amamantar a su bebé). Durante el incendio en el autódromo de Las Termas de Río Hondo, una* [Descripción audiovisual]. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/CLHbbdAg5U1/>

Sin fuente (2019). 10 vandalismos de obras maestras que estremecieron al mundo del arte.

MOR.BO, s.p. <https://ismorbo.com/10-vandalismos-de-obras-maestras-que-estremecieron-al-mundo-del-arte/>

Sin fuente (2020). El Museo de Orsay prohíbe la entrada a una mujer por llevar demasiado escote. *El Confidencial*, s.p. https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-09-10/museo-orsay-escote-mujer-vestido_2743240/

Sin fuente (2014). Una artista desata la polémica al recrear con su cuerpo «El origen del mundo» de Courbet. *La Voz de Galicia*, s.p.

<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2014/06/05/artista-desata-polemica-recrear->

cuerpo-origen-mundo-courbet/00031401975201344267874.htm

Sin fuente (2016). Una joven casi va detenida por amamantar en público. La Nación, s.p.

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/una-joven-casi-va-detenido-por-amamantar-en-publico-nid1919625/>

Sin fuente (2017). Escándalo en Necochea por tres mujeres que hicieron topless en la playa.

Clarín, s.p. https://www.clarin.com/sociedad/escandalo-necochea-mujeres-hicieron-topless-playa_0_By4bZITvx.html

Sin fuente (2017). Tres mujeres hicieron *topless* y revolucionaron una playa de Necochea.

Infobae, s.p. <https://www.infobae.com/sociedad/2017/01/28/tres-mujeres-hicieron-topless-y-revolucionaron-una-playa-de-necochea/>

Sin fuente (2017). #Tetazo contra el accionar policial y por el derecho a decidir sobre el propio cuerpo. *La izquierda diario*, s.p. <http://www.laizquierdadiario.com/Tetazo-contra-el-accionar-policial-y-por-el-derecho-a-decidir-sobre-el-propio-cuerpo>

Sin fuente (2019). Mon Laferte se desnuda: la contundente denuncia de la artista chilena que revolucionó la alfombra roja de los Latin Grammy. *BBC News Mundo*, s.p.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-50428839>

Sin fuente (2017). #FemicidioEsGenocidio: una acción poética y un mensaje contundente a los tres poderes del Estado. *Lavaca*, s.p. <https://www.lavaca.org/notas/femicioesgenocidio-una-accion-poetica-y-un-mensaje-contundente-a-los-tres-poderes-del-estado/>

Sin fuente (2014). Una artista convierte en 'body art' 'El origen del mundo' de Courbet. *El*

Mundo, s.p. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/53905b46e2704e8a318b4582.html>

Solá, J., *Épica urbana*. Editorial Sudestada, Buenos Aires, 2018.

Sosa Villada, C., *Las malas*. Tusquets Editores, Buenos Aires, 2019.

UBA Sociales, Facultad de Ciencias Sociales. (2019). *Recursero sobre lenguaje inclusivo*.

<http://www.sociales.uba.ar/genero/recursero-de-lenguaje-inclusivo/>

UNICEF Argentina. (05 de julio de 2013). *Natalia Oreiro - Lactancia materna prolongada*.

UNICEF [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Kf55hJGwWfs>

UNICEF Argentina. (05 de agosto de 2013). *La cantante y actriz Natalia Oreiro se une a UNICEF para promover la lactancia materna*.

https://www.unicef.org/spanish/education/argentina_70089.html

Urbina Castilla, M. (2022). "Soy travesti y no tengo ningún problema con eso": Camila Sosa

Villada. *El Espectador*, s.p. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/soy-travesti-y-no-tengo-ningun-problema-con-eso-camila-sosa-villada/>

Venus del espejo. (30 de mayo de 2021). En *Wikipedia*.

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Venus del espejo&oldid=135953774](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Venus_del_espejo&oldid=135953774)

Wen U. (23 de junio de 2014). *Deborah de Robertis "The Origin of the World"* [Archivo de

Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BVQnOARiCIU>



@femi.nae