



Facultad de
Ciencias Sociales
Escuela de Sociología
Carrera de Sociología

La producción artística como forma de protesta de los feminismos: El caso “Un violador en tu camino” durante el Estallido Social

BLANCA ROSA PINTO GÁLVEZ

KARINA ESPERANZA SILVA SILVA

Memoria para optar al Título de Sociólogo/a

Profesora guía:

Mónica Iglesias Vázquez

Valparaíso, Chile

2021

AGRADECIMIENTOS

Queremos comenzar agradeciendo a nuestra profesora guía Mónica Iglesias por sus sugerencias, por las horas durante las cuales nos reunimos, por los diálogos y las ideas que ayudaron a darle forma a nuestra memoria de grado.

A los académicos y las académicas que durante estos años nos brindaron las herramientas para nuestra formación profesional como Sociólogas, haciendo una especial mención al profesor Jorge Vergara quien con su gran vocación pedagógica nos guio y alentó en la última etapa de nuestra tesis.

No podemos dejar de mencionar a nuestras familias y a nuestrxs amigxs quienes actuaron como un apoyo fundamental durante nuestro proceso universitario entregándonos momentos de contención y amor que facilitaron esta etapa, en especial a aquellas mujeres que han marcado nuestra forma de sentir y estar en el mundo compartiendo sus conocimientos, pensamientos, vivencias y sentires que han posibilitado la apertura y desarrollo de estos espacios.

Finalmente, esta tesis está dedicada a todas las mujeres, colectivas y organizaciones feministas que resisten desde los diferentes territorios.

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	1
2. PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	3
3. FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN	4
3.1. Movimientos sociales estudiantiles y feministas: manifestaciones en la última década	4
3.2. Redes sociales y el uso del <i>hashtag</i> en la visibilización de las denuncias feministas	7
3.3. Estallido social 2019	11
4. MARCO TEÓRICO	14
4.1. Revisión de literatura y estado del arte	14
4.1.1. Estudios asociados a los movimientos feministas	14
4.2. La protesta	18
4.2.1. Acción colectiva y movimientos sociales	18
4.2.2. Repertorios de acción y marco interpretativo	20
4.2.3. La protesta y la manifestación	23
4.2.4. Internet y movimiento feminista	25
4.3. El feminismo: movimiento y teoría	26
4.3.1. Arte y política desde los feminismos	26
4.3.2. La performance	28
4.3.3. El espacio público, el espacio privado y las visualidades	29
4.4. Movimiento feminista en Chile	32
4.4.1. Movimiento feminista en dictadura	32
4.4.2. Movimiento feminista: la transición y gobiernos post dictatoriales.....	34
4.4.3. Últimos años del movimiento feminista: la rearticulación	36
4.5. Estallido 2019: caracterización inicial	39
4.5.1. Interpretaciones iniciales	39
5. DISEÑO METODOLÓGICO	42
5.1. Fines de la investigación y enfoque metodológico	42
5.2 Técnicas de recolección de datos	43
5.3. Diseño muestral	44
Tabla	47
5.4. Técnicas de análisis de datos	49
5.5. Consideraciones éticas	50

6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	52
6.1 Reconstrucción de la historia de la performance de Lastesis	52
6.1.1. Las Tesis.....	53
6.2. Arte y política	55
6.2.1. Canción	55
6.2.2. Vestuario	58
6.2.3. Coreografía	59
6.2.4. El cuerpo	61
6.2.5. Espacio público.....	62
6.3. La performance como forma de lucha	66
7. CONCLUSIONES	72
8. REFERENCIAS	75

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Notas de prensa analizadas	47
Tabla 2. Categorías de análisis.....	50

La producción artística como forma de protesta de los feminismos: El caso “Un violador en tu camino” durante el Estallido Social

Resumen:

Durante los últimos años los movimientos feministas han irrumpido en diferentes espacios de la esfera pública utilizando novedosos repertorios de acción vinculados al arte, un caso icónico de este fenómeno es la performance “Un violador en tu camino” del colectivo Lastesis, presentada por primera vez en el contexto del estallido social, la que fue altamente viralizada por redes sociales provocando numerosas réplicas alrededor del mundo como forma de protesta de las mujeres frente a la violencia machista. En este sentido, se presenta una investigación cualitativa que tiene por objetivo analizar 17 notas de prensa digitales respondiendo a la pregunta; cómo el movimiento feminista utiliza las producciones artísticas como formas de protesta, en específico el uso de las performances artísticas colectivas como repertorios emergentes de acción colectiva durante el Estallido Social. Como resultado se desprende la capacidad de adaptación y apropiación de la performance, a través de herramientas digitales, por lo tanto, se reflexiona que los repertorios emergentes de acción colectiva responden a la inmediatez de la era global.

Palabras claves: Lastesis, repertorios de acción, marcos de interpretación, performance

The artistic production as a form of protest of feminisms: The case “A rapist on your way” during the Social Outbreak

Abstract:

During the last years, feminist movements have broken into different spaces of the public sphere using novel repertoires of action linked to art, an iconic case of this phenomenon is the performance A rapist on your way by the collective Lastesis, presented for the first time in the context of the social outbreak, which was highly viralized on the social networks producing numerous replicas around the world, as a form of protest of women against the male chauvinist violence. In this sense, a qualitative research is presented that aims to analyze 17 notes from digital presses answering the question; How the feminist movement

utilizes the artistic productions as forms of protest, specifically the use of the collective artistic performances as emergent repertoires of collective action during the social outbreak. As a result, the capacity of adaptation and performance appropriation is detached, through the digital tools, thus, it is reflected therefore that the emerging repertoires of collective action respond to the immediacy of the global era.

Keywords: Lastesis, repertoires of action, interpretation frames, performance

1.

INTRODUCCIÓN

El mes de octubre de 2019 fue un momento histórico, cuando luego del llamado de un grupo de estudiantes secundarios se realizaron una seguidilla de evasiones al pasaje del metro desafiando la autoridad del Gobierno y a los grupos empresariales luego de la subida de \$30 en el pasaje, provocando una fuerte represión por parte de las fuerzas policiales, contra menores de edad, lo que incitó la explosión de una serie de protestas que expusieron todas las frustraciones e injusticias a las que se ha sometido a la población chilena por más de 40 años, atendiendo únicamente a los intereses de la elite económica y política del país.

Es en medio de esta crisis que un colectivo de mujeres conocidas como “Lastesis” presenta la performance “Un violador en tu camino”, que hace referencia al eslogan de Carabineros de Chile “Un amigo en tu camino”. La coreografía de esta canción, considerada como un himno por muchas mujeres, denuncia la violencia ejercida por fuerzas especiales luego de que varias mujeres denunciaron que en medio de las protestas de octubre de 2019 y luego de ser detenidas, Carabineros las obligaron a desnudarse y hacer sentadillas. Esta performance repercutió de forma tan fuerte que fue imitada alrededor de todo el mundo junto a masivas protestas, mostrando que una denuncia que nace desde una problemática local es apropiada por mujeres de distintos territorios, lo que demuestra la transversalidad de la violencia machista.

De esta manera, la performance es un caso representativo que demuestra la transformación que vienen teniendo los movimientos feministas a partir de las décadas de los 60’ y 70’, en específico la relación de los feminismos con el arte, que constituye el arte feminista como espacio político en que se cuestiona el orden patriarcal y que posibilita a las feministas elaborar creativamente nuevas formas de lucha “contra la violencia, la explotación, la desigualdad y la negación de libertad” (Salinero, 2020, pág. 6), de mujeres y disidencias de “diversos ámbitos y sectores” (Salinero, 2020, pág. 6).

Hemos sido testigos durante las manifestaciones tanto locales como a nivel regional de una gran cantidad de producciones artísticas (música, artes escénicas, creación de textil, arte visual) que han posibilitado hacer visibles las demandas de los movimientos feministas y por lo tanto colocando en la agenda pública las temáticas de género.

Gran parte de estas producciones artísticas han utilizado el cuerpo para desentrañar los mecanismos de opresión del patriarcado, situando a los cuerpos en el espacio público como campo de disputa y subversión que posibilita a las mujeres re-conocerse en base a sus experiencias.

Desde la sociología nos interesa comprender y analizar cómo las producciones artísticas son utilizadas como formas de protesta, en específico cómo las versiones de la performance “Un violador en tu camino” se constituyen como repertorio de acción efectivo y capaz de generar una propuesta sencilla. De esta forma la presente investigación busca aportar en primer lugar, a la teoría de los movimientos sociales entendiendo estas formas de lucha como nuevas formas de manifestación de las/los/les actores y cómo estos impulsan transformaciones en los movimientos sociales recientes en la Era Global, vale decir, la ruptura de los movimientos sociales contemporáneos frente a los movimientos sociales tradicionales.

En segundo lugar, realizamos un aporte Feminista a la Sociología al reconocer el protagonismo que tuvieron los feminismos en el estallido social, a esto nos referimos ofrecer una mirada desde los feminismos al estudio de los movimientos sociales, visibilizando de esta forma lo transversal que es el género en cualquier fenómeno sociológico.

2.

PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta de investigación

¿Cómo el movimiento feminista utiliza las producciones artísticas como forma de expresión política y específicamente el uso de la performance “Un violador en tu camino” como repertorio de acción colectiva durante el estallido social?

Objetivo general

Analizar la utilización de las producciones artísticas como forma de expresión política del movimiento feminista, específicamente el uso de la performance “Un violador en tu camino” como repertorio de acción colectiva durante el estallido social.

Objetivos específicos

1. Describir la historia de la performance de LasTesis desde su diseño hasta su primera implementación dentro del estallido
2. Identificar los elementos atribuidos a la performance
3. Examinar el marco de interpretación que habilita la performance en Chile y el mundo
4. Analizar la instalación y legitimación de la performance como repertorio de acción

3.

FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

A continuación, presentamos un breve recorrido por los antecedentes que nos permiten situar nuestro problema de investigación. Comenzamos con el movimiento estudiantil como el resurgimiento de los movimientos sociales post dictadura, además, como punto de partida para la discusión de temáticas de género. Continuamos con las grandes expresiones de protesta feministas de los últimos años, desarrollando especialmente los fenómenos con alcance mundial gracias a las redes sociales como #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos, que han presentado durante sus manifestaciones gran cantidad de producciones artísticas. Finalmente, nos enfocamos en las manifestaciones iniciadas en octubre de 2019 mencionando brevemente lo que desencadenó el estallido social y el posicionamiento del movimiento feminista, especialmente en el escenario en donde se produce la performance “Un violador en tu camino”.

3.1. Movimientos sociales estudiantiles y feministas: manifestaciones en la última década

Los movimientos estudiantiles del año 2006 y 2011 fueron unos de los movimientos sociales más representativos luego de un período marcado por la “desarticulación [...] de los movimientos sociales” (Follegati, 2017; Richard, 2001). Las y los estudiantes chilenos lograron articularse y posicionar su movimiento en la esfera pública mediante masivas movilizaciones a lo largo del país, situación que no se lograba desde la dictadura militar. Este gran despliegue se puede atribuir a “nuevas formas de acción y participación” (Sandoval, 2020, pág. 87), que emplearon las y los estudiantes, a partir de la crítica a las formas convencionales de hacer política. De esta forma, buscaron mecanismos más horizontales para relacionarse, como las asambleas, que permitió una participación más equitativa de todos los sectores estudiantiles (estudiantes autoconvocados, colectivas, partidos políticos) y la toma de decisiones desde las bases, desplazando lógicas más verticales y autoritarias de organización. Así, también innovaron en las formas de lucha,

por un lado, utilizaron el pasacalle para hacer más visible la protesta con batucadas, bailes y colores. Y, por otro lado, utilizaron la performance mediante los *flashmobs*¹, dando un nuevo uso al espacio público y al tiempo de protesta, lo que posibilitó una mayor visibilidad de sus demandas frente a la ciudadanía.

Es preciso señalar que, en este escenario, las nuevas “tecnologías de información y comunicación” (Sandoval, 2020, pág. 89), cumplieron un rol central al facilitar la comunicación entre las y los participantes del movimiento estudiantil. Fue por este medio que se convocaron y organizaron masivas manifestaciones en distintas ciudades del país, actuando en bloque frente al Ministerio de Educación.

El 17 de abril del año 2018 un grupo de estudiantes universitarias de antropología de la Universidad Austral de Chile se manifestaron por los casos de acoso y abuso sexual ocurridos dentro su casa de estudios, iniciando un ciclo de protestas que se vivió en distintas universidades del país, con mensajes claros: fin al currículum y estructura sexista dentro de las universidades, educación no sexista y sanciones reales a las prácticas de discriminación y violencia sexual ejercidas por académicos hacia estudiantes, disidencias sexuales, funcionarias y académicas; comportamientos que hasta ese momento eran apoyados y replicados, o minimizados o invisibilizados, entre compañeros y por el conjunto de la comunidad universitaria.

El Mayo Feminista cuestionó prácticas y orgánicas que hasta ese momento continuaban inamovibles en el seno del estamento estudiantil, criticando la imagen masculinizada del líder estudiantil, las formas cotidianas de relacionarse impregnadas de misoginia y sexismo y la poca relevancia con que se tomaban las demandas e ideas feministas dentro de las asambleas estudiantiles, pues no bastaba con educación pública, gratuita y de calidad, sino que se requería además una educación no sexista. Si bien los espacios de política estudiantil sirvieron como lugares de formación política para las estudiantes, fue en las movilizaciones del 2011 cuando el movimiento feminista estudiantil comenzó a exigir cuotas de

¹ Un *flashmob* es cuando una multitud relámpago de personas se reúne en un lugar público, realiza una actuación inusual y se dispersa.

participación y espacios para denunciar la discriminación y violencia sexual, creándose las secretarías y vocerías de género.

A su vez, el movimiento feminista estudiantil amplió la sujeta del feminismo, incluyendo corporalidades que rompen con la heteronorma, como trans, lesbianas, gays, maricas, grupos marginados y discriminados dentro de las universidades. Este proceso fue influido por lecturas (feminismos negros, *queer*, comunitarios, decoloniales) que cuestionan la propia epistemología y sujeta del feminismo hegemónico, mostrando que esta generación de feministas entiende y propugna que las diferentes opresiones se entrecruzan y expresan de diversas formas en los cuerpos, endureciéndose la violencia sexual a medida que se entrelaza con raza, clase social, cultura, religión, identidad sexual. Lo que demuestra el diálogo permanente del movimiento feminista con otros movimientos sociales.

Todo lo anterior se encarnó en novedosas formas de protesta, como las marchas con pecho descubierto, las capuchas de color rojo, los cánticos, las consignas, y el uso de la performance que pusieron las demandas feministas en el debate público nacional, produciendo una mayor lucidez respecto de las prácticas machistas, no solo en los espacios universitarios, sino en otros espacios de la sociedad.

Tras este escenario, la marcha del 8M del año 2019, convocó a más de 800 mil personas a nivel nacional, tomándose las principales calles y plazas de las regiones del país. Ese día el movimiento feminista expuso sus demandas utilizando variados repertorios de acción, desde los más tradicionales hasta los más creativos, muchos de ellos instalados en la escena nacional del Mayo Feminista 2018, en que la utilización del cuerpo pasa a ocupar un lugar central como símbolo de lucha.

3.2. Redes sociales y el uso del *hashtag* en la visibilización de las denuncias feministas

En los últimos años ha habido importantes expresiones de protesta vinculadas con el movimiento feminista. En 2015 comenzó el movimiento internacional #NiUnaMenos. Este movimiento se gestó a raíz de dos femicidios ocurridos en el año 2015 en Argentina, desatando una ola de protestas y utilizando la etiqueta (#) en redes sociales #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos, que rápidamente se volvieron virales a nivel internacional, especialmente en Latinoamérica.

Las redes sociales, junto con la consigna #NiUnaMenos, fueron utilizadas para llamar a las mujeres a seguir reuniéndose y protestando. Varias utilizaron este *hashtag* para denunciar sus propias historias de violencia en relaciones de pareja, mientras otras relataron los diferentes escenarios de discriminación sufridos en cada esfera de la vida pública y privada. De esta forma las redes sociales comenzaron a configurar redes de apoyo anónimas, conformadas por otras mujeres, que brindan palabras de ánimo a quienes compartieron sus historias. La fuerza del movimiento a partir de este *hashtag* fue el inicio de lo que grupos feministas y la prensa nacional e internacional denominaron como “la cuarta ola² del feminismo”.

El incremento de denuncias de violencia machista: verbal, psicológica, emocional, física, sexual, económica, patrimonial, ambiental, simbólica, obstétrica y contra la libertad reproductiva (Castro, 2017) a nivel global, impulsado en parte por el movimiento #NiUnaMenos fue posible por el ciberfeminismo social. Como señala Peñaranda (2019),

² Primera ola feminista. Se sitúa en el siglo XVII, aquí las mujeres disputan los derechos de igualdad que se confirieron solo a los hombres durante la Revolución Francesa y la Ilustración. Dentro de sus peticiones está la abolición de los privilegios masculinos, derecho a voto, educación. El orden establecido reacciona de forma violenta y las mujeres no consiguen lo que pedían.

Segunda ola feminista. Se sitúa en el siglo XIX y fue conocida por la etapa de sufragismo. En este período las mujeres lucharon por el derecho a voto y el derecho a la educación. Las feministas entienden la opresión de los esclavos y se posicionan en contra de la esclavitud.

Tercera ola feminista. Nace en la década de los 70', en esta fase se cuestiona el carácter reformista del feminismo anterior que solo considera que la mujer está en condición de desigualdad frente a los hombres, no indagando los mecanismos que permiten esa desigualdad. De esa forma se constituyen posiciones feministas más radicales que redefinen la sujeta del feminismo y profundizan las relaciones de poder que oprimen y explotan a las sujetas del feminismo. En este escenario surgen el feminismo radical, los feminismos negros, ecofeminismos y ciberfeminismos.

las ciberfeministas están en conexión con diversos movimientos sociales, utilizando estratégicamente el ciberespacio para la transformación social y como instrumento de lucha feminista. Así, el despliegue organizativo, su nivel de horizontalidad, la participación activa y voluntaria de cientos de personas, se lograron en gran medida gracias al uso de las redes sociales y las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC) (Castro, 2017). En este sentido, el ciberespacio no es útil solo para mantener las relaciones de poder bajo las lógicas patriarcales, sino que también se presenta como un espacio de difusión y disputa, ya que un sistema tecnológico nunca es meramente técnico: su funcionamiento en el mundo real incluye elementos técnicos, económicos, empresariales, políticos e incluso culturales (Wjacmac en Peñaranda, 2019).

En el caso particular de Chile, la primera marcha NiUnaMenos (NUM) se realizó el 21 de octubre de 2015 desde la Plaza Italia en Santiago. Luego de esta marcha continuaron apareciendo denuncias en redes sociales sobre casos de violencia de género; y desde entonces las diferentes protestas y marchas feministas, citando a CNN Chile, “tomaron relevancia nacional”. Destacan, por ejemplo, las marchas por el derecho a decidir, contra la violencia de género y la conmemoración del día internacional contra el femicidio.

NUM se presentó como la forma hegemónica de producir sentido y consenso frente a un malestar social histórico; se convirtió en el emblema oficial para movilizar las energías colectivas hacia el cambio y, en menos de tres años, se ha escuchado en manifestaciones y protestas de diferentes latitudes (Castro, 2017).

Pero cabe preguntarse: ¿Por qué esto no pasó antes? Lo cierto, es que este despertar responde a la serie de opresiones y violencias que experimentan las mujeres en los diversos ámbitos de sus vidas, que desde hace mucho tiempo pedían a gritos ser expuestos, pues como mostraron los períodos anteriores, no bastó que las mujeres conquistaran ciertos espacios como el derecho a voto, mayores cuotas de educación, la incorporación al mercado laboral o la celebración de la Convención Belém dó Pará³ que pretendió igualar las condiciones de vida entre hombres y mujeres y erradicar la violencia hacia las mujeres,

³ Primera Convención realizada por la Organización de Estados Americanos (OEA), impulsada por la Convención Interamericana de Mujeres (CIM), que trató los temas sobre violencia hacia las mujeres, proponiendo el derecho a las mujeres de una vida libre de violencias.

porque en las relaciones sociales desarrolladas se seguía perpetuando el modelo patriarcal, en el que los cuerpos de las mujeres siguen siendo considerados propiedades particulares y objetos de mercancía de sus esposos, hermanos, hijos, jefes, parejas, padres, religiones y del Estado, donde las instituciones y la justicia siguen haciendo caso omiso de las reiteradas denuncias, y no es de extrañar, pues las instituciones y la justicia siguen operando bajo lógicas machistas, ignorando toda acción, discurso o práctica que atente con desestabilizar su statu quo y mantenimiento de sus privilegios.

Todo esto lleva a que incluso a mujeres que se encuentran en círculos privilegiados y que aceptan el sistema neoliberal se les discrimine, oprima y violente de múltiples formas, solo por el hecho de nacer con vagina. En este punto, las mujeres pusieron en práctica las denuncias informales para exponer a sus opresores (las llamadas “funas”) y hacer públicas sus experiencias de acoso y violación sexual, lo que resultó en un efecto en cadena, evidenciando que no eran vivencias aisladas, sino que el grueso de las mujeres compartía experiencias similares en su vida cotidiana.

Los movimientos MeToo⁴ y NiUnaMenos agrupan a mujeres de diversos contextos, con experiencias e historias distintas, pero donde la mayoría, por no decir todas, se ven enfrentadas a la violencia machista desplegada en las sociedades patriarcales. Sciortino (2015) sostiene que el movimiento de mujeres dentro de Latinoamérica se caracteriza por la multiplicidad de mujeres independientes y su diversidad en temas, organización, reivindicaciones, historias y ubicación espacial, siendo esto precisamente lo que lo define, en continua tensión y redefinición. Esto los determina como movimientos contextuales (NiUnaMenos y MeToo), capaces de identificar y formular nuevas categorías de análisis que amplían a la sujeta del feminismo, datan los nuevos mecanismos de opresión, las demandas no ganadas o medianamente ganadas, profundizan la lectura de las relaciones de poder, haciendo una crítica aguda al sistema neoliberal y cómo este precariza la vida de las mujeres y disidentes sexuales.

⁴ Movimiento que se viraliza en redes sociales por medio del *hashtag* (#) #MeToo (“Yo también” en español) a partir de las denuncias de agresión, acoso y abuso sexual al productor de cine Harvey Weinstein. Por medio de este *hashtag* mujeres alrededor de todo el mundo cuentan sus experiencias de abuso, acoso y violencia misógina.

En este escenario se fue haciendo posible visibilizar las discriminaciones y violencias ejercidas sobre las mujeres, cobrando relevancia el número significativo de asesinatos de mujeres, demostrando la cultura de odio y desprecio hacia estos cuerpos. A pesar de todas las victorias en el campo del Estado y de la multiplicación de leyes y políticas públicas de protección para las mujeres, su vulnerabilidad frente a la violencia ha aumentado (Segato, 2014). Este crecimiento de la violencia hacia la mujer, pese al avance en la formulación de políticas públicas y leyes de protección hace imprescindible problematizar la condición de la mujer dentro de la estructura social e instalar en el escenario sociopolítico la problemática de la violencia de género y su consecuencia más grave, el femicidio (Castro, 2017).

El despliegue de estos movimientos concitó el interés de los medios de comunicación formales nacionales e internacionales, potenció una mirada distinta de las experiencias de las mujeres, cuestionando la “normalidad” de ciertas prácticas, dando el impulso para que fuera posible poner el acento en todo aquello que durante años se consideró natural, pero que indudablemente causaba un malestar profundo. No obstante, la aparición de estos movimientos permitió visibilizar y cuestionar la realidad en la que vivimos, abriendo nuevas posibilidades, el surgimiento y resurgimiento de espacios de acogida, acompañamiento, autoeducación, expresión, sanación para replantearse la posición de las mujeres, que con o sin intención comenzaron a instruirse, trayendo a la memoria los discursos y prácticas desarrolladas por nuestras antepasadas a través de sus luchas, que lograron posicionar una crítica contundente a lo realmente conquistado.

Desde entonces la frase “ni una menos” representa uno de los elementos articuladores de la lucha de las mujeres, con el que se complejizan los sentimientos de inconformidad y se nutre la sororidad, pero además se constituye la identidad colectiva, se canalizan las demandas afines y, sobre todo, se afianza la conciencia compartida contra la violencia de género y sus tipificaciones (Castro, 2017, pág. 41).

Este hito del movimiento feminista chileno trae a la memoria colectiva las disputas de aquellas mujeres (insurgentes, pioneras, luchadoras) durante la dictadura militar, sus formas de luchas, sus demandas, sus avances, sus desaciertos, sus tensiones, sus registros, una

experiencia que estas nuevas generaciones de feministas traen incorporadas en sus sentires y sus formas de actuar, que les recuerda que “lo personal es político”, devolviendo la relevancia a esta icónica frase.

3.3. Estallido social 2019

“¡No son 30 pesos, son 30 años!”

¡No son 30 pesos, son 30 años! Es una consigna política que se escuchó por primera vez en octubre de 2019, tras el alza de 30 pesos en el pasaje del metro. Los 30 años son una referencia a los últimos 30 años desde el regreso a la democracia y los crímenes cometidos durante dictadura. Por medio de esta consigna los chilenos expresan su frustración, enojo y tristeza en una transición a la democracia donde no existió justicia sino impunidad y se estableció con más fuerza el modelo económico instaurado en dictadura que continuó privatizando a Chile.

El día 18 de octubre de 2019 un grupo de estudiantes secundarios decidieron evadir el cobro del pasaje del metro en Santiago, provocando una ola de masivas protestas que se extendió a todas las regiones del país. El día 19 de octubre de 2019 el gobierno de Sebastián Piñera declaró estado de emergencia, autorizando el despliegue de militares en las calles. Producto de esta decisión, que recordaba los años de la Dictadura, las protestas en contra del gobierno se incrementaron, originándose situaciones de extrema violencia entre agentes del Estado y manifestantes en las calles. Es en este contexto cuando por medio de redes sociales los asistentes a las manifestaciones comenzaron a denunciar procedimientos irregulares en detenciones por parte de Carabineros de Chile, y en detenciones dentro de comisarías en diferentes puntos del país. Al viralizarse las denuncias se comenzó a hablar en los medios de comunicación nacionales e internacionales de violación a los derechos humanos.

Es producto de la represión por parte del Estado chileno que el enojo de la población chilena se profundiza, extendiéndolo incluso a sectores que de manera previa no estaban

movilizados, evidenciando las frustraciones contenidas durante las últimas tres décadas. Todas las injusticias sociales que a simple vista parecían encubiertas (soterradas) e incluso aceptadas (toleradas) por el país que se hacía llamar el “Jaguar de América”⁵, o en palabras de Sebastián Piñera: “en medio de esta América Latina convulsionada, Chile es un verdadero oasis...”, explotan en lo que se catalogó como “estallido social”. El oasis resultó ser un espejismo.

Las demandas planteadas en las protestas, producto de la evasión del metro, venían escuchándose desde diferentes esferas en protestas anteriores: estudiantil, feminista, laboral, medio ambiental, salud, transporte, entre otras. A pesar de que las demandas no eran nuevas, no tenían soluciones. Las demandas de la población y su descontento seguían sin ser tomados en cuenta. Citando a Gálvez (2019):

Pero una cosa es bien clara: las brechas salariales, la contaminación de los territorios, la crisis ambiental, las desigualdades de género, la privatización de la educación, el prejuicio racial, el descrédito de las instituciones, la criminalización sistemática de los movimientos sociales, el individualismo casi crónico, la sobreexplotación de los trabajadores y las diferencias de poder entre pueblos indígenas, empresas y Estado, son unos de los muchos factores que explican el notable incremento de la conflictividad en el Chile neoliberal (pág. 1).

Es en este contexto cuando los movimientos feministas se tomaron las calles junto al resto de manifestantes. Las mujeres salieron a las calles y marcaron el desarrollo de las protestas con la performance de Lastesis⁶ “Un violador en tu camino”. El nombre de la performance es una referencia al lema de Carabineros “un amigo en tu camino”. La letra y la coreografía de la performance responden en un primer momento a la aparición de las denuncias por violencia, abuso sexual y tortura en manos de Carabineros. La performance “Un violador en tu camino” fue noticia durante días en los medios de comunicación nacionales e internacionales pues feministas alrededor de todo el mundo realizaron la misma performance a modo de protesta, pero también de solidaridad. Esta instancia da la

⁵ Término que acuñó en los 90s el diario “El Mercurio” para referirse al crecimiento económico de Chile haciendo referencia a los “cuatro tigres asiáticos” (Hong Kong, Singapur, Corea del Sur y Taiwán)

⁶ Colectivo chileno interdisciplinario, creadoras del himno feminista “Un violador en tu camino”.

oportunidad de darle voz -nuevamente- a las denuncias, las frustraciones y el enojo de los grupos feministas.

Chile es un país donde las mujeres no tienen completa libertad reproductiva. Un país donde son sexualmente violentadas y cosificadas, donde las personas de la diversidad sexual pierden sus hijos, sus medios de subsistencia y su posición social sólo por no comportarse según la heteronorma. Es un país donde más del 80% de las personas que se dedican a cuidar a los adultos mayores, niños y personas dependientes son mujeres. Mujeres que tienen más dificultad para acceder al mundo laboral, que pierden lazos afectivos y a su círculo social, y que tienen altos niveles de estrés y aislamiento. Y esto es solo por dar un ejemplo de la precariedad que vive la mayoría de las mujeres de nuestro país (Sepúlveda & Vivaldi, 2019, pág. 1).

El estallido social fue un espacio para luchar por todas las injusticias sociales que se viven en el país, pero también se transformó en un espacio para que las mujeres saquen la voz por sus derechos sexuales y reproductivos, por el acoso sexual, por la discriminación, por el derecho a la vida y la sobrevivencia. La precarización de la vida experimentada por la población en Chile se intensifica en los cuerpos de las mujeres y disidencias sexuales, las opresiones que viven en su cotidianidad son mayores. Son estos cuerpos los que tienen menores pensiones (no + AFP), los que viven en territorios más periféricos, destinados como patios traseros de grandes industrias (no + zona de sacrificio) o son desplazados de sus territorios (liberación walmapu), las que administran el hogar (nacionalización del agua, electricidad), reciben menores ingresos (no más cae, educación de calidad y gratuita). La demanda histórica de decidir por nuestros cuerpos, debido a que la Iglesia, el Estado, la industria continúan decidiendo por nuestros cuerpos y vidas (aborto libre seguro y gratuito), condiciones más vulnerables de vida, la pobreza tiene cuerpo de mujer (salud digna para todos). Todos estos escenarios son los que llevan a las mujeres a no callar más, a luchar, a visibilizar sus realidades, a exigir lo que se les ha arrebatado. “Lo que comenzó como un altercado por el alza del transporte público se convirtió en una reflexión sobre la historia de Chile” (Gálvez, 2019, pág. 1).

4.

MARCO TEÓRICO

4.1. Revisión de literatura y estado del arte

En este apartado hacemos una revisión de literatura de estudios asociados a los movimientos feministas.

4.1.1. Estudios asociados a los movimientos feministas

Establecemos una primera categoría para las investigaciones que han abordado las trayectorias del movimiento feminista en diferentes contextos sociales y políticos, problematizando las posibilidades articuladoras de los feminismos en conjunto con los escenarios en donde se encuentran insertos a nivel nacional.

Mora y Ríos (2009) estudian los movimientos de mujeres en relación con las posibilidades políticas de representación en el contexto de la década de los 2000. Las autoras problematizan cómo los movimientos feministas se han articulado históricamente en base a diferentes problemáticas de género en nuestro país, pero, además, señalan los quiebres y rupturas en base a disputas de representación del movimiento después de periodos de auge y la consecución de ciertos logros, como la obtención de derechos civiles o su accionar en el periodo dictatorial. Con ello, se debilita el concepto de “identidad colectiva” propio de los movimientos sociales, situando cómo las acciones se vieron desarticuladas con posterioridad al logro de los propósitos establecidos.

Asimismo, las autoras señalan cómo las transformaciones socio culturales en el período de transición política, incrementaron las disyuntivas entre actoras institucionales

y autónomas, imposibilitando la unión de un movimiento de representación transversal en aquellos momentos. En sus palabras, lo anterior “ha dificultado la emergencia de un objetivo y de una identidad común que mueva la acción colectiva” (Mora y Ríos, 2009, pág. 4), no obstante, el activismo feminista siguió en el debate político – público, fomentando la discusión sobre las problemáticas de género.

Frente al escenario de desarticulación, las autoras proponen como alternativa avanzar desde una política de representación a una de coalición, vinculando a ello, el predominio de una lógica individualizadora con escasas posibilidades de generar movimientos con solidaridades colectivas y, situaciones divisorias en el mismo movimiento feminista en la última década.

Esta política estaría articulada bajo las premisas de Butler⁷, siguiendo “una serie de encuentros dialógicos en los que mujeres de diversas posiciones articulan distintas identidades dentro del marco de una coalición emergente” (Mora y Ríos, 2009, pág. 8). Si bien, se establece este modelo como una acción paralela, las posibilidades de una coalición concentrarían diferentes agentes, espacios de acción y expresiones organizacionales e institucionales; los cuales no invisibilizarían el campo de acción del movimiento como tal, el cual fue visto en un plano extendido frente a la incidencia en diferentes ámbitos dentro de la agenda pública de género.

El aporte de las autoras nos parece una perspectiva relevante al momento de pensar el contexto social y político en la historia reciente del movimiento feminista, comprendemos además cómo la capacidad de interpelación de los movimientos sociales en el año 2009 estaba en un punto de partida, por tanto, el escenario de la política como articuladora entre las actoras podía en ese instante facilitar una solución a las políticas de representación mencionadas en esta investigación.

⁷ (Butler, 2001, pág. 47)

Álvarez y Garrido (2015) estudian cómo los movimientos sociales hasta la fecha se han volcado hacia una perspectiva crítica, haciendo énfasis en nuevas identidades colectivas dentro del movimiento feminista. En una primera instancia, se reflexiona sobre la noción de los movimientos sociales con el enfoque teórico de Melucci, permitiendo entender cómo se desarrolla la acción de los movimientos en base a nuevas dimensiones en la actualidad. Lo anterior, se refleja bajo la cita de Berrío⁸ señalado por las autoras “apunta más bien hacia otras lógicas de acción basadas en la política, la ideología y la cultura, y otras fuentes de identidad como la etnicidad, el género o la sexualidad” (Álvarez y Garrido, 2015, pág. 5).

En cuanto al movimiento feminista, al igual que Mora y Ríos (2009) reconocen los grandes hitos de los movimientos de mujeres con la obtención de derechos civiles y la organización en la dictadura, sin embargo, dan un paso más allá, y comprenden cómo el movimiento adquiere una perspectiva mayormente crítica en relación con la opresión patriarcal de las mujeres en la década de los sesenta. Señala, además, que se adquieren nociones con perspectivas de la teoría feminista, una crítica al concepto del patriarcado y la distinción en las teorías del género en la construcción simbólica del sexo/género.

Para finalizar, la última década del movimiento según las autoras, estaría asociada a dos tendencias polares: autonomistas e institucionales del Estado. La idea anterior, tomaría la idea de Mora y Ríos (2009) en dar cuenta de cómo esta fragmentación de tendencias al término de la dictadura militar incidió profundamente en las dificultades de articulación del movimiento, existiendo posteriormente una influencia en la reactivación del movimiento a través de las movilizaciones “pingüinas” del año 2006, la prohibición de derechos de la pastilla del día después el año 2008, las movilizaciones estudiantiles del año 2011 y la marcha del año 2013 a favor del aborto legal, gratuito y seguro (Álvarez y Garrido, 2015).

⁸ (Berrío, 2006, pág. 228)

Follegati (2018) estudia los movimientos feministas en el contexto de las movilizaciones estudiantiles en la última década, haciendo hincapié en la conformación de nuevas generaciones con nuevas actoras feministas que anuncian la aparición de una nueva ola del feminismo en Chile. La autora recalca lo dicho por las investigaciones anteriores, en relación con los procesos divisorios en la década de los noventa, argumentando cómo actualmente existe una “fragmentación del sujeto del feminismo” producida por una herencia de disputas al interior de los movimientos de mujeres, así como también, la escasa vinculación que algunas jóvenes estudiantes no tuvieron con “generaciones feministas previas”.

La fragmentación del movimiento feminista se debe al cuestionamiento de ciertos sectores feministas al modelo hegemónico de las actoras feministas (al sujeto mujer – blanca) ampliando la mirada hacia las racializaciones y las sexualidades vinculadas a los movimientos de disidencias sexuales. En el contexto de las demandas educacionales, la autora señala que el movimiento practica un feminismo de acción que comprende una mirada histórica amplia respecto a la comprensión del sujeto del feminismo, ligada además a un proceso de politización y toma de postura disruptiva que impacta en las estructuras patriarcales de las universidades.

A través de la demanda de “educación no sexista” el movimiento feminista va a cuestionar el proyecto educativo, y los cimientos estructurales en la esfera de la educación. La lectura de la autora es transversal para dar cuenta de cómo las actoras interpelan el sexismo que históricamente se ha producido en diversos espacios masculinizados. Por ende, la activación del movimiento supuso la creación de nuevos colectivos feministas, el fomento de las secretarías de sexualidades y géneros en las universidades y la visibilización de la violencia patriarcal, que en palabras de Alejandra Castillo responden a un “enjuiciamiento de los relatos patriarcales”; así pues, en palabras de Follegati (2018) “las estrategias del feminismo son diversas, desde apuestas por el lesbofeminismo o el separatismo hasta la incorporación de espacios feministas en

orgánicas política” (Follegati, 2018, pág. 284) conformando un movimiento con el apoyo de múltiples organizaciones y colectivos.

En síntesis, Mora y Ríos (2009), Álvarez y Garrido (2015) y por último Follegati (2018) enmarcan diferentes momentos del activismo feminista, siendo interesante cómo se expresan rupturas y continuidades en las investigaciones. El recorrido planteado en esta revisión configura los contextos en la producción de conocimiento de las autoras, encontrándose mediado por los diferentes momentos de las acciones colectivas feministas. Se visibiliza en las últimas dos investigaciones una reactivación y profundización en la proyección del movimiento. Las demandas se fortalecen y se vinculan a otros movimientos sociales que demandan una transformación y cambios en las problemáticas de la sociedad. En cambio, el estudio de Mora y Ríos (2009) comprende las posibilidades políticas dispuestas en un período donde los movimientos sociales no se materializaban como lo es hoy, es decir, dentro de las capacidades de interpelación.

4.2. La protesta

En este apartado desarrollamos la definición de acción colectiva y las características de los movimientos sociales contemporáneos, a partir de esto hacemos un breve recorrido por algunos de los elementos que componen los movimientos sociales: repertorios de acción, marcos de interpretación, protesta y manifestación y finalmente el uso de internet.

4.2.1. Acción colectiva y movimientos sociales

Alain Toraine considera que la “identidad colectiva” (Paredes, 2013, pág. 19) es central en el estudio de los movimientos sociales, iniciando su análisis con “el reconocimiento de una pluralidad de formas de acción y de organizaciones colectivas existentes en las sociedades programadas” (como se cita en Paredes, 2013, pág. 19). Del

mismo modo, manifiesta que los movimientos sociales están en estrecha relación con las transformaciones sociales, ya que, son “los actores sociales y las relaciones sociales” (Paredes, 2013, pág. 19) los que producen la sociedad.

Por consiguiente, “un movimiento social es un actor colectivo, que realiza una acción conflictiva e implica un cuestionamiento a las relaciones sociales, a los modos de dominación y a las formas en que se dan las orientaciones culturales” (Paredes, 2013, pág. 19). De esta manera, un movimiento social no solo coexiste en la esfera política, sino además en el ámbito cultural “y la vida cotidiana” (Paredes, 2013, pág. 19).

Para Touraine un movimiento social está compuesto, por el principio de identidad, que se refiere “a las formas en que los actores se definen a sí mismos” (Paredes, 2013, pág. 19); el principio de oposición, relacionado “a la definición que hace el actor de aliados y adversarios” (Paredes, 2013, pág. 19); y el principio de totalidad, que es “el sistema de acción histórica” (Paredes, 2013, pág. 19), en que se localiza la disputa por el poder entre el actor colectivo y su adversario.

Por su parte, Melucci y Massolo (1991) amplían las esferas de comprensión en que se producen los movimientos sociales. Dicen que la acción colectiva tiene lugar en un sistema de oportunidades y restricciones, y que se encuentra basada en relaciones sociales. La acción a su vez tiene tres principales características: intenciones, recursos y límites, pero esto no es todo, pues los autores desarrollan un nuevo concepto para entender la acción: acción multipolar. Esta acción propuesta por los autores tiene tres ejes principales: fines, medios y relaciones con el ambiente, los cuales a su vez logran un “nosotros colectivo”. El nosotros colectivo (Melucci y Massolo, 1991) es producto de que los actores activan su sistema de relaciones para darle sentido al estar juntos y al fin que persiguen. El sentimiento de unidad no debe darse por hecho, este es resultado de las

relaciones entre actores. Así, para los autores, la identidad de quienes conforman la acción multipolar, cobra un papel esencial, pues si no existiera no se podría saber lo que es injusto y sería imposible sacar el cálculo de ganancias y pérdidas.

Siguiendo esta propuesta de acción multipolar Melucci y Massolo (1991) aseguran que es necesario incorporar tres connotaciones analíticas diferentes si se desea pasar de una acción meramente colectiva, que en sentido estricto son varios individuos con un comportamiento en común, a una definición que permita la configuración analítica de lo que se considera movimiento social. Para poder entender y analizar un movimiento social, los autores lo desagregan en tres: solidaridad, presencia de conflicto y transgresión o ruptura de los límites de compatibilidad de un sistema. Solidaridad se refiere a reconocerse a sí mismos y ser reconocidos como parte del movimiento, la unidad social. La presencia de conflicto es la existencia de oposición entre dos o más actores. Por último, la transgresión en palabras de los autores es: “el rango de variación que puede tolerar un sistema sin que se modifique su propia estructura” (Melucci y Massolo, 1991, pág. 360) y: “...un comportamiento que rompe las fronteras de compatibilidad, por lo tanto, forzando al sistema a ir más allá del rango de variaciones que su estructura puede tolerar” (Melucci y Massolo, 1991, pág. 362). Lo colectivo no puede ser solo un dato, tiene que haber un análisis (Melucci y Massolo, 1991).

4.2.2. Repertorios de acción y marco interpretativo

Tilly señala que las acciones colectivas responden a factores económicos, históricos y políticos. Por lo tanto, van cambiando en sus formas a través del tiempo, aunque siempre lo hacen dentro de un marco definido. Para ello, identifica variadas formas de protesta, las que están sujetas a lo que determina cómo los repertorios de acción colectiva. Eduardo González los define como:

las modalidades de actuación en común urdidas sobre la base de interés compartidos, que se van redefiniendo y cambiando en el transcurso de la acción en respuesta a nuevos intereses y oportunidades, y que son interiorizadas por los grupos sociales tras un largo proceso de aprendizaje (González, 2012, pág. 58)

Los repertorios de acción colectiva, según Tilly, se pueden distinguir en distintas intensidades. De forma débil, que son las acciones más frecuentes y “reconocidas por los participantes y los observadores” (González, 2012, pág. 63), la forma intermedia que son las acciones que se realizan a partir de la experiencia acumulada y de su relación con la tácticas que utiliza la autoridad, constituyendo formas de acción “más practicables y frecuentes” (González, 2012, pág. 63) que otras, y la forma fuerte, que corresponde a actuaciones elegidas por sobre otras y que van cambiando dependiendo del impacto de las acciones anteriores.

No obstante, los repertorios de acción se establecen mediante su eficacia repetitiva en las luchas colectivas, y si bien van fluctuando en el tiempo dependiendo del contexto político en que son reproducidos, lo hacen mayoritariamente dentro de “repertorios existentes” (González, 2012, pág. 63) y limitados.

Juan Sandoval (2020) agrega que los repertorios de acción colectiva en los movimientos sociales acontecidos en el siglo XXI, han mostrado transformaciones, que han expresado “el aumento de la influencia de nuevas tecnologías de la información y la irrupción de nuevas formas de ocupación del espacio público” (como se cita en Sandoval, 2020, pág. 88), lo que ha implicado la expansión de las formas de lucha, dentro de los cuales se destacan la utilización del arte y cuerpo, “la autonomía comunicacional e informativa de los movimientos, la generación de micro-espacios en los cuales se recrean nuevas formas de organización y comunicación, la redefinición de

las lógicas clásicas de radicalización de los movimientos” (como se cita en Sandoval, 2020, pág. 88)

Para comprender mejor cómo se desarrollan los repertorios de acción colectiva es preciso enmarcar cómo se “legitiman las actividades del movimiento social” (como se cita en Paredes, 2013, pág. 22). En tal sentido, las “dimensiones culturales (emotivas, estéticas, morales)” (Paredes, 2013, pág. 17) cobran relevancia, siendo su análisis ineludible para entender la constitución “de un movimiento social específico” (Paredes, 2013, pág. 18).

Snow y Bendorf (1992) desarrollan la noción de marco de acción colectiva definido como “el conjunto de creencias y significados orientados a la acción que legitiman las actividades de un movimiento social” (como se cita en Paredes, 2013, pág. 21). Lo que posibilita estudiar las condiciones en que se genera la “cohesión social” (Paredes, 2013, pág. 21) fundamental para el surgimiento de la acción colectiva.

Para los autores los marcos son “esquemas de interpretación” (Paredes, 2013, pág. 21), que permiten mostrar cómo los miembros de un movimiento social proceden según su propia interpretación de las circunstancias que consideran injustas. Por lo tanto, los marcos de acción colectiva favorecen y sintetizan “la realidad social en conflicto” (Paredes, 2013, pág. 21) mediante códigos culturales establecidos y de un “modo consciente y selectivo” (como se cita en Paredes, 2013, pág.21) por parte de sus integrantes.

Gamson (1988) por su parte, sostiene que los marcos de acción colectiva se encuentran en la articulación entre el ámbito público y privado, dando énfasis a “los recursos discursivos [...] destacando los culturales y personales” (Paredes, 2013, pág. 21), puesto que son ellos los que estimulan “la capacidad de los activistas y participantes

de la movilización de definir e interpretar la situación” (Paredes, 2013, pág. 21). A esto, Gamson agrega que los marcos de acción colectiva están compuestos por tres elementos, la injusticia, que es “la capacidad de la movilización de interpretar la situación como dañina” (como se cita en Paredes, 2013, pág. 21), el sentido de agencia “la capacidad de generar consciencia” (Paredes, 2013, pág. 22) de que es viable transformar las prácticas sociales que crean la realidad injusta, y el marco de identidad, que determina un nosotros a partir de un otro, “responsable de la indignación moral y la situación de injusticia” (Paredes, 2013, pág. 22).

4.2.3. La protesta y la manifestación

Cruces afirma que la manifestación es un tipo de “acción colectiva, vinculada al universo político de la democracia moderna” (Cruces, 1998, pág. 233), que devela el agotamiento en las formas de ejercer el poder de los grupos políticos, además de “la creciente exigencia en la democratización” (Cruces, 1998, pág. 233), por parte de la ciudadanía.

Para el autor, esta acción colectiva irrumpe con el orden cotidiano del espacio urbano, y en particular en Latinoamérica, evidencia su “fragilidad” (Cruces, 1998, pág. 238), pues el orden cotidiano está lejos de cumplirse. Es en la ciudad donde confluyen múltiples culturas, que develan la “fragmentación de los públicos” (Cruces, 1998, pág. 229), desde las cuales se producen “demandas desconectadas” (Cruces, 1998, pág. 229), que responden a intereses específicos de cada comunidad o movimiento social. Esta situación expresa que en las manifestaciones “no existe una opinión general como dictado de la mayoría, sino solo unos mínimos de la convivencia como respecto a las diferencias de la minoría” (Cruces, 1998, pág. 229), diferencias que están vinculadas a la cultura de cada colectivo.

Para ello, la manifestación se presenta en un “lenguaje mixto” (Cruces, 1998, pág. 229), utilizando repertorios de acción de la acción colectiva tradicionales y conocidos por los participantes. A su vez, los actores atienden a la cultura local de cada movimiento social. En este escenario, es el “lenguaje teatralizante [...] que permite contactar de forma efímera, pero tangible, las redes desagregadas que constituyen la ciudadanía” (Cruces, 1998, pág. 230), vale decir, es el que posibilita visibilizar demandas aisladas, para luego conectarlas a la distancia a través de la utilización del “teatro, la fiesta, la música y el baile (Cruces, 1998, pág. 230).

Antebi y González (2005) aseguran que es cada vez más frecuente que los sujetos se apropien de las calles para manifestar su malestar y exigir sus derechos. Según los autores una de las principales características de las manifestaciones es la presencia del sonido como protagonista de estas. En las manifestaciones se busca llamar la atención de los alrededores, de los transeúntes que no son partícipes de las protestas, es por esto por lo que es común que se coreen canciones (en ocasiones acompañadas de coreografías) que retratan lo que se denuncia y/o exige.

Que alguien decida tomar el megáfono es una forma de guiar la manifestación, pues promueve ciertos lemas o eslóganes. Los autores señalan al respecto: “la presencia del megáfono, de la voz amplificada, conduce y dirige los gritos de los asistentes al acto, estableciendo un cierto control sobre las dinámicas y los tiempos de proferir los eslóganes” (Antebi y González, 2005, pág. 13). Es a partir de la cantidad de ruido que inunda el lugar, a partir de los gritos y el sonido de música, pitos y canciones, y la cantidad de manifestantes, que se mide el éxito de las protestas.

Finalmente, existe una distinción importante entre las fiestas y las protestas, pues se podría perder el límite que las distingue cuando las manifestaciones son sonoras dando la impresión (errónea) de que algo se está celebrando. En las manifestaciones, a diferencia de las celebraciones, los reclamos son explícitos y se busca una reivindicación concreta por medio de la denuncia que el grupo expresa en canciones y gritos.

4.2.4. Internet y movimiento feminista

Ana Martínez-Collado (2011) afirma que el “feminismo, internet, arte y activismo” (Martínez-Collado, 2011, pág. 102) sugieren un escenario que genera “un desarrollo multidimensional-espacio híbrido de creación y activismo construido a través de las nuevas tecnologías digitales” (Martínez-Collado, 2011, pág. 102), en que la identidad pasa a ser primordial para la producción del sentido de comunidad. Internet se convierte en un escenario en que se “construyen, redefinen y reivindican” (Martínez-Collado, 2011, pág.), las identidades, mostrando nuevas alternativas que transgreden “los modelos tradicionales de representación” (Martínez-Collado, 2011, pág. 104). Estos modelos alternativos, rompen con los límites androcéntricos, son capaces de reconocer multiplicidad de demandas, intereses y sentires, mostrándose como un espacio abierto para las diversas voces que se plantean desde los feminismos.

No obstante, la autora expone que “las relaciones de las mujeres con las nuevas tecnologías están desde siempre –y como en tantas otras cosas- basados en una experiencia contradictoria y paradójica” (Martínez-Collado, 2011, pág. 103), lo nuevo de esta relación para Martínez-Collado, es que las mujeres desde los inicios de las tecnologías digitales han participado activamente, ocupando internet como un espacio para construir y visibilizar “nuevos modelos de comunicación e intervención- en una sociedad que se da cómo una sociedad de la comunicación y la información en un mundo globalizado” (Martínez-Collado, 2011, pág. 104).

4.3. El feminismo: movimiento y teoría

En el presente apartado revisamos la relación que existe entre el arte activista con el feminismo, en específico la realización de la performance que permite visibilizar denuncias en el espacio público.

4.3.1. Arte y política desde los feminismos

Ana María Pérez (2013) plantea la relación entre arte y política a partir del surgimiento del arte vanguardia⁹, como el primer impulso de apertura de los espacios en que se mantenía el arte, desplazando su rol de mero “artefacto decorativo para colocarlo al servicio del hombre, mediante la construcción de un nuevo orden emancipador” (Pérez, 2013, pág. 197). Esto es a partir de los nuevos contextos sociales y políticos que buscaban “la radicalización de la democracia, profundización de la ciudadanía y construcción de sujetos emancipados” (Pérez, 2013, pág. 193).

Pérez (2013) centra la relación entre arte y política en el proceso de creación artística, considerando que es aquí donde recae la capacidad de cambio social “como un instrumento de acción y penetración social, que incide en la organización de un discurso contra hegemónico que cuestiona el sentido común” (Pérez, 2013, pág. 197). La autora siguiendo los aportes de Ranciere (2010) sostiene que lo político del arte no pasa por quien lo crea, sino más bien, por “el efecto que busca producir” (Pérez, 2013, pág. 199) en los espectadores, permitiéndoles “ampliar sus capacidades para construir de otro modo el mundo sensible¹⁰” (Pérez, 2013, pág. 199).

⁹ Los movimientos de vanguardia reciben este nombre en la medida que provocan rupturas de la tradición (Pérez, 2013, pág. 197)

¹⁰ Mundo físico, Mundo de los objetos, por el cual se accede mediante los sentidos

Fernández (1999), continuando con los aportes de Nina Felshin, sostiene que el arte activista es una combinación “del mundo del arte, del mundo del activismo político¹¹ y de la organización comunitaria, cuyo sentido es incitar o efectuar un determinado cambio social” (Fernández, 199, pág. 131), entendiendo el arte activista como un proceso que estimula el ejercicio político, impulsa visiones críticas de la realidad y potencia la organización comunitaria tanto del artista como del espectador, con el “objetivo de dar voz y visibilidad a quien no tiene derecho y conectar el arte con una audiencia mayor” (Fernández, 1999, pág.133).

Ana María Castro (2018) por su parte, propone el arte feminista desde su capacidad activista y subversiva, al politizar espacios que se consideraban fuera del ejercicio político, como lo son la esfera privada y espacios no institucionalizados. Lugares donde ocurren “muchas situaciones de exclusión, discriminación y opresión y que aún tienen lugar en nuestras sociedades” (Castro, 2018, pág. 14), haciendo hincapié en el vínculo existente entre la esfera privada y pública. Así, el potencial de la práctica artística feminista recae en que propicia espacios de cuestionamiento, que atentan contra el “orden patriarcal”, lo que refleja “la necesidad de un arte comprometido con la transformación social” (Castro, 2018, 26).

En tanto, Julia Antivilo (2018) sostiene que el arte feminista “es una expresión de arte político y vanguardista” más aun una “práctica política estética [...] marcada por la desobediencia de las condiciones generales de producción social y cultural dominante” (Antivilo, 2018, págs. 334-335), que se generan en el contexto neoliberal.

¹¹ El activismo es la “vía” de trabajo no institucional, más radical dentro del paisaje cultural, cuyo planteamiento consiste en trabajar con una audiencia más amplia, y con una actitud crítica hacia los problemas (Fernández, 1999, pág. 131)

Antivilo (2018, pág. 335) aborda la creación de arte feminista desde el campo de la “cultura visual”, planteando que los feminismos son productores de visualidades en que el cuerpo de la mujer pasa a ocupar un rol activo dentro del proceso artístico, con la finalidad de deshacer la “construcción cultural del cuerpo” y con ello, develar “las estructuras patriarcales impuestas [...] generando nuevos significantes históricos y sociales a través de las visualidades y sus cuerpos en lucha” (Antivilo, 2018, pág. 333).

4.3.2. La performance

María Celia Perea plantea que “la performance puede definirse como aquello que un artista hace, en un aquí y un ahora, que lo vuelve un acto único e irrepetible, compartido con el espectador” (Perea, 2001, pág. 1). Siendo cada copia una nueva obra, con nuevos contenidos que agregar a la lectura de la obra inicial. Para ello, la autora plantea que el análisis de la obra debe comenzar por la “relación performance-lugar” (Perea, 2011, pág. 1). El lugar mirado desde el punto de vista antropológico que ofrece Augé: “entendido como espacio de identidad, relacional e histórico” (Perea, 2001, pág. 1), y en el que están contenidos los componentes base de la performance, como lo es “el tiempo, el espacio y la presencia del artista” (Perea, 2011, pág. 2).

Leonardo González, propone la performance como un “proceso fenomenológico”, aludiendo al hecho de que el “agente consciente” no es solo un observador de su realidad, sino también parte del “fenómeno” (González), pues en las “situaciones que se desenvuelve están dentro de un contexto vinculado a una temporalidad” (González). Es así como propone analizar la performance desde su temporalidad, entendiendo el espacio y el tiempo como “interdependientes”, en tanto se constituyen en la relación. Para ello, distingue dos fenómenos, el fenómeno performance, que es el que realiza la acción, la comprende y participa de forma activa; y el fenómeno espectador, que es el “agente presencial”, que participa pasivamente en el proceso de la performance.

Para González el movimiento en la acción (performance) está ligado a un “tiempo cronológico”, en donde es posible medir la distancia entre el fenómeno performance y fenómeno espectador, en que este último, puede decidir “alejarse por evitación”, pues el trabajo artístico según la percepción del espectador transgredió sus límites, causando una experiencia displacentera, por lo que prefiere mantenerse en un lugar que le otorgue seguridad o por el contrario, el espectador puede desear un “acercamiento”, ya que tiene curiosidad y una “empatía perceptiva”, que le produce querer incluirse en el “proceso de la acción”.

4.3.3. El espacio público, el espacio privado y las visualidades

Fernández plantea que las experiencias que ofrece el arte-artivista, necesariamente se funda dentro de la “diversidad del contexto social, y se sitúa en la vida cotidiana” (Fernández, 1999, pág. 221). Siendo el espacio urbano el que contiene “las normas sociales y políticas que rigen la vida” (Fernández, 1999 pág. 222), y, por ende, es en este mismo lugar, en que se deben realizar “intervenciones” artísticas, para “reconocer” (Fernández, 1999, pág. 222) y cuestionar las prácticas y relaciones sociales que mantienen la asimetría en las relaciones de poder entre los distintos sectores de la sociedad. De esta manera, el espacio público pasa a ser un elemento vital, para visualizar lo que el artista intenta mostrar al público espectador, que más que transformar la ciudad, es “la mirada con la cual esta ciudad es observada” (Fernández, 1999, pág. 224).

Perea (2011) sostiene que el espacio público ofrece “múltiples posibilidades” (Perea, 2011, pág. 10) de acción a la performance, debido a que en este lugar es posible tensionar la “vida cotidiana” (Perea, 2011, pág. 3) e interpelar los “significados arraigados del entorno” (Perea, 2011, pág. 3), lo que convierte al espacio público en un

lugar dispuesto para “intercambiar perspectivas” (Perea, 2011, pág. 3), que obligan a repensar cómo el artista y el espectador se relaciona con el “espacio, tiempo y acción” (Perea, 2011, pág. 4). De este modo, cuando el artista selecciona el lugar de la performance, también debe escoger las “formas espaciales” (Perea, 2011, pág. 3) con que se involucra con el entorno, pues esto definiría el tipo de relación y cercanía que pretende lograr el artista frente al espectador. En este propósito, Perea siguiendo los postulados de Augé sugiere tres formas espaciales: itinerarios, encrucijadas y centros (Perea, 2011, pág. 3).

El itinerario se refiere al recorrido “como una acción que se despliega en el tiempo y el espacio a través de desplazamientos, traslados, tránsitos” (Perea, 2011, pág. 3), en que se distinguen dos formas, las procesiones que requieren de la participación del espectador, y las erupciones, en que los propios artistas son indiferentes ante los espectadores, lo que implica para el espectador “seguir o no seguir el trayecto” (Perea, 2011, pág. 4).

Por su parte, las encrucijadas se instalan en un punto fijo del espacio público en que “el artista se incorpora a la dinámica del lugar, irrumpe en este espacio modificando su forma cotidiana” (Perea, 2011, pág. 4).

En tanto, los centros al igual que las encrucijadas se presentan en puntos fijos del espacio público, pero aquí se “establecen límites con relación a los espectadores” (Perea, 2011, pág. 11), lo que marca todo el transcurso de la propuesta. Cabe destacar, que estas tres formas espaciales pueden tener innumerables combinaciones, aunque solo en las encrucijadas y centros es indispensable la participación del espectador.

Francisco Cruces (1998) reflexiona en torno al desdibujamiento de los límites entre la esfera pública y la esfera privada, que se pueden observar mediante manifestaciones ocurridas en el espacio público. Para el autor ambas esferas “trabajan expresivamente dichos límites en dos direcciones conectadas, pero diferenciables” (Cruces, 1998, pág. 244). En tanto, la esfera pública se presenta como un escenario para la publicitación de lo privado, teatralizante y transgresiva, destinada a interpelar a las autoridades del Estado y a los públicos potenciales” (Cruces, 1988, págs. 244-245), develando que las cotidianidades que se presentan en la esfera privada son relaciones de poder, por ende, este un espacio político. De esta manera, advierte que las manifestaciones que más efectividad tienen son las que politizan la esfera privada, al poseer un “carácter profundamente emotivo, sentimental, y su capacidad de mover al que los presencia” (Cruces, 1998, pág. 245).

No obstante, Cruces expresa que dentro de la manifestación la dirección que más transcendencia tiene se trata de “reconstituciones de la privacidad en función del trabajo político de movilización y concienciación, provisto en las marchas [...] una reconstrucción de la subjetividad y afectividad sobre bases nuevas” (Cruces, 1998, pág. 245).

A lo anterior, agrega que si bien los medios de comunicación tienden a la “domesticación” (Cruces, 1998, pág. 243) de algunas de estas prácticas, también la tienen los grupos movilizados, pues utilizan este medio para visibilizar sus demandas e introducir sus mensajes en el “sistema de medios” (Cruces, 1998, pág. 246).

4.4. Movimiento feminista en Chile

En este apartado haremos un breve recorrido por las transformaciones que ha acontecido al movimiento feminista, centrándonos en la etapa de dictadura, en la etapa de transición hasta la actualidad.

4.4.1. Movimiento feminista en dictadura

Julieta Kirkwood (2010) afirma que la dictadura militar difundió e impulsó la prohibición del ejercicio democrático, instalando en el caso concreto de las mujeres una ideología y “socialización de las mujeres de acuerdo a la redefinición del modelo tradicional de dominación de la mujer” (Kirkwood, 2010, pág. 36), que conjunto con la “fase modernizadora” (Kirkwood, 2010, pág. 36), y la introducción del “modelo económico vigente” (Kirkwood, 2010, pág. 37), estimularon la apertura del trabajo asalariado de las mujeres, pero en “condiciones absolutamente precarias” (Kirkwood, 2010, pág. 37). Sumado con los altos porcentajes de desempleo que afectan a la población masculina en este período, obligaron a las mujeres “a asumir la condición de jefe de hogar” (Kirkwood, 2010, pág. 37), pero solo en cuanto a ser proveedoras de recursos económicos, pues los roles de género quedaron inamovibles. Teresa Valdés (1987) expresa al respecto de esta situación:

Aquella mujer que vive su identidad según el modelo cultural vigente, que es incentivada sistemáticamente para el cumplimiento acabado de su rol de madre, a partir de ese mismo rol de sobre-explotada y manipulada por la dictadura. En este sentido, pasa a ser un sostén económico del actual estado de cosas. Diariamente es alabada por su abnegación y su capacidad de servicio a los suyos y son precisamente las imágenes de la “buena madre”, asumidas vivencialmente por las mujeres, las que hacen posible que acepten dicha condición (Valdés, 1987).

Paradójicamente, este rol impuesto, como lo describe Valdés, de mujer abnegada a su familia, empuja a las mujeres a desarrollar un proceso de oposición a la dictadura, en la

búsqueda de múltiples mecanismos de justicia y sobrevivencia. Por una parte, la represión desarrollada lleva a las mujeres a organizarse en agrupaciones de familias de víctimas de represión¹², y por otro parte a organizarse para mantener las necesidades básicas de sus familias, mediante iglesias, comedores populares y talleres, permitiendo desplegar nuevas colectividades autónomas y dando el comienzo para organizaciones femeninas, que prontamente se convertirán en espacios de autoeducación y reflexión sobre la condición de la mujer.

De esta forma, se van configurando departamentos femeninos en las organizaciones históricamente masculinas, como sindicatos y partidos políticos, se realiza el primer encuentro nacional de la mujer chilena (1978), se crea la agrupación de mujeres democráticas, la comisión de los derechos de mujer (1980), entra en escena nuevamente el Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena MENCH y el Movimiento Político Unitario Mujeres por la Vida (1983), posibilitando la coordinación de un variado espectro de organizaciones femeninas y feministas, las que abogan por la recuperación de la democracia y cuestionan el accionar despótico del gobierno autoritario.

Este escenario, demuestra que principalmente las organizaciones de mujeres durante la dictadura militar se vinculan a los movimientos sociales de la época, desde lo maternal, como protectoras y encargadas del cuidado de su familia, comunidad y patria, sin hacer un cuestionamiento categórico a las relaciones de género. No obstante, los grupos feministas más radicales concluyen que “su vivencia política tradicional para o hacia las mujeres y desde todos los tintes políticos, es *segregacionista* y *subsidiaria* en todos los sectores políticos-sociales” (Kirkwood, 2010, pág. 38). En ambos casos, se logró una articulación.

¹² Familias de detenidos desaparecidos que se organizaron durante la dictadura de Augusto Pinochet para exigir justicia y reparación por las víctimas que fueron torturas y/o asesinadas en este régimen.

4.4.2. Movimiento feminista: la transición y gobiernos post dictatoriales

Nicole Fortenzer (2019) expresa que el período post-dictatorial estuvo marcado por un declive de la “capacidad activista” (Fortenzer, 2019, pág. 35) del movimiento feminista; aun así, considera que si bien “hay un período de silencio feminista en la post-dictadura chilena, este se caracteriza más por un acallamiento de todos los proyectos políticos alternativos, que por una ausencia de actividad feminista” (Fortenzer, 2019, pág. 39). En tal sentido, sostiene que la participación feminista durante los “gobiernos concertacionistas” (Fortenzer, 2019, pág. 34), está marcada por “tres ramas distintas del feminismo en Chile [...]”, caracterizados por tensiones y relaciones de poder que atraviesan el activismo feminista (Fortenzer, 2019, pág. 34).

Estas ramas siguiendo los aportes de Franceschet (2005) dilucidan “tres tipos de militarismo feminista: el feminismo “profesionalizado”, el feminismo “asociativo” y el feminismo “autónomo” (Fortenzer, 2019, pág. 39).

El feminismo profesionalizado, es la “corriente más visible [...], presente mediante ONGs y centros de estudios” (Fortenzer, 2019, pág. 40) durante este período; conformado por feministas institucionales, feministas pertenecientes a “la coalición de centro- izquierda [...] (Partido socialista y PPD)” (Fortenzer, 2019, pág. 39), que trabajaron en las distintas esferas gubernamentales, canalizando las demandas feministas mediante “las políticas públicas de género” (Fortenzer, 2019, pág. 40). Esto supuso una pérdida de la capacidad contestataria del feminismo, puesto que al acoplarse al proyecto político concertacionista, muchas demandas se vieron coaptadas por los intereses de sus propios partidos, la presión de partidos más conservadores (DC) y los nuevos requerimientos internacionales, guiados por el capital.

Esta situación produjo un quiebre con las feministas de sectores más autónomos, que consideraban que la radicalidad del movimiento feminista era fundamental y que sus demandas no respondían a intereses de partidos políticos específicos, pues para ellas el movimiento debía definirse por transformaciones profundas en la estructura social, lo que suponía una crítica aguda al aparataje estatal y “sistema capitalista neoliberal” (Fortenzer, 2019, pág. 41). Es por ello, que las feministas autónomas se distanciaron de las propuestas de las feministas institucionales y continuaron su trabajo autónomo, agrupándose en organizaciones y colectivas, reivindicando su “autonomía, [...], trabajo de concientización y de producción teórica feminista” (Fortenzer, 2019, pág. 41).

Sin embargo, un porcentaje significativo “de las feministas que militaban en colectivas no institucionales, que no percibían remuneración por su trabajo, ni financiamiento significativo para sus actividades” (Fortenzer, 2019, pág. 41), no estaban de acuerdo con la “confrontación con las feministas institucionales o no expresan un rechazo rotundo al trabajo de entidades públicas” (Fortenzer, 2019, pág. 41), pues ellas creían que su autonomía recaía en decidir qué tan radicales son sus demandas y el distanciamiento que deseaban tener de las organizaciones públicas. Lo que implica, según la autora, que este grupo es el que contiene el diverso espectro de organizaciones feministas, al que denomina “el feminismo de la movilización, que incluye a las organizaciones de mujeres movilizadas en base identidades plurales –indígenas, lesbianas, populares, etc.” (Fortenzer, 2019, pág. 41), grupos que se identifican por su activismo constante “sobre temáticas relevantes” (Fortenzer, 2019, pág. 41) y que disputan un lugar en la toma de decisiones en los organismos institucionales de género.

“Las feministas de la movilización social” (Fortenzer, 2019, pág. 42), si bien se asocian con instituciones y cooperan en ocasiones específicas con ellas, también cuestionan “la configuración institucional del género” (Fortenzer, 2019, pág. 42), caracterizada por la invisibilización de propuestas, que critican o atentan contra el

proyecto político concertacionista, así por la ausencia de espacios de diálogo entre la institución y “organizaciones de mujeres y feministas” (Fortenzer, 2019, pág. 42), lo que produce una relación “conflictiva, distante y tensa” (Fortenzer, 2019, pág. 42).

4.4.3. Últimos años del movimiento feminista: la rearticulación

Lara (2019) considera el 2018 como un año clave para el feminismo a raíz de las protestas estudiantiles que tuvieron lugar ese año. Las principales demandas son educación no sexista y terminar con el acoso hacia las mujeres. La autora afirma que esta nueva “ola” del movimiento feminista tiene dos anclajes: histórico y global. El primero se refiere principalmente a la posdictadura y los movimientos estudiantiles que antecedieron al actual movimiento feminista, aludiendo específicamente al año 2011. El anclaje global cuenta con tres casos que sirven a modo de ejemplo: España y el juicio contra “La Manada”, Argentina con el levantamiento de los pañuelos verdes como principal símbolo en la lucha por el aborto libre, legal, seguro y gratuito; y finalmente, el movimiento transnacional #NiUnaMenos (Lara, 2019)

Es a partir del planteamiento de estos dos anclajes que la autora caracteriza la cuarta ola del feminismo como una ola de carácter global, lo que la diferencia de la primera, segunda y tercera ola. En palabras de Lara: “los grupos pueden fortalecerse cuando comparten ciertas emociones” (2019, pág. 1565) La rabia y la injusticia resultan movilizadoras; la sentencia de “La Manada” no solo repercutió en España, repercutió en todo el mundo y llevó a movilizaciones también en Chile, de la misma manera en que la lucha por el aborto en Argentina convirtió en un símbolo el pañuelo color verde e instaló en el debate público nuevamente el aborto.

La articulación de esta ola se basa en “activistas de distintos tipos de feminismos y organizaciones políticas” (Lara, 2019, pág. 1565). El dolor, la injusticia y la rabia son

claves según Lara porque unifican y movilizan al movimiento, incluso si se trata de feministas que responden a diferentes corrientes del feminismo. Finalmente, la autora señala que las redes sociales son claves como medio de difusión y unificación del movimiento, y que son las que le dan el carácter de ola global.

Pulleiro (2019), a su vez, coincide con Lara, afirmando que esta ola global tiene carácter global precisamente por y gracias a las redes sociales. A diferencia de Lara y sus dos tipos de anclajes como motor de la actual ola, Pulleiro asegura que la génesis de esta ola resulta a propósito de una América Latina en donde priman gobiernos de derecha, y que por lo tanto son gobiernos altamente misóginos y sin perspectiva de género. Es por esto que los movimientos de mujeres buscan resistir a estas prácticas políticas hablando de una agenda feminista que apunta a la anticoncepción, sexualidad, reproducción y femicidios y al derecho a decidir sobre su cuerpo. Pulleiro asegura que las mujeres y sujetos gestantes son quienes tienen que participar en la creación de políticas públicas, por tanto, el movimiento feminista no puede perder su politización (como forma de resistencia) al permitir que sean especialistas quienes propongan políticas públicas, pues estas quedan (mayormente) en manos de hombres, y es por esto que se siguen haciendo bajo lógicas heteronormativas. La autora se cuestiona cómo puede ser posible que sigan siendo hombres quienes continúan decidiendo sobre los cuerpos de las mujeres, y asegura de esta forma, que una de las principales luchas de la cuarta ola es la exigencia de perspectiva de género en las decisiones tomadas sobre la salud reproductiva.

Saavedra (2019), a diferencia de Lara (2019) y Pulleiro (2019) identifica el inicio de la cuarta ola tras la popularización en redes sociales de la etiqueta (#) MeToo, etiqueta que surge a raíz de la acción de famosas actrices estadounidenses y que provoca una reacción en cadena sobre mujeres alrededor de todo el mundo que se atreven a contar sus propias experiencias en plataformas en línea de discriminación, maltrato y abuso.

Es gracias a la viralización de esta primera etiqueta que surge en Estados Unidos que posteriormente se populariza una segunda etiqueta: #NiUnaMenos. Este segundo *hashtag* engloba experiencias principalmente de mujeres latinoamericanas de habla hispana. “...destaca la movilización feminista latinoamericana, que fue pionera en la denuncia de los feminicidios y la violencia sexual contra las mujeres utilizando la etiqueta #NiUnaMenos surgida en Argentina” (Saavedra, 2019, pág. 183)

Saavedra asegura que el levantamiento de la cuarta ola feminista viene de países semi periféricos, periféricos y del tercer mundo, y que a su vez retoma lo que olas anteriores habían planteado pero que parece olvidado a estas alturas: “lo personal es político”. Esta ola trae de regreso al debate público lo que aparentemente hasta ahora se mantenía en la esfera privada. La violencia hacia la mujer comienza a ser tratado como un problema social, por lo tanto, público y estructural y no individual.

Por lo tanto, las tres autoras mencionadas establecen la existencia de la cuarta ola feminista. Aun cuando no existe consenso sobre el punto de partida, se establece que es reciente, que tiene su cuna en gobiernos principalmente de derecha que han extremado la violencia hacia la mujer. Este nuevo feminismo, este cuarto feminismo es de carácter global, la información es instantánea, lo que permite una cohesión del movimiento, teniendo como ventaja que lo que está ocurriendo en diferentes partes del mundo se sabe en el momento gracias a las redes sociales como medio de viralización de contenido e información, y encontrando así similitudes de situaciones y casos que ocurren en lugares completamente apartados geográficamente pero que las actoras comparan, es por esto que la cuarta ola se levanta internacionalmente y las intervenciones se replican, como ocurre por ejemplo con “Un violador en tu camino”.

Las tres autoras aseguran que es fundamental aceptar que las olas anteriores surgieron en Europa, a diferencia de esta nueva ola surgida en América Latina que responde a otra realidad. Finalmente, Lara, Pulleiro y Saavedra coinciden cuando aseguran que la cuarta ola tiene como principal característica el uso de redes sociales como forma de organización y popularización de demandas e intervenciones en el espacio público.

4.5. Estallido 2019: caracterización inicial

En ese apartado se conocerán interpretaciones iniciales en el contexto donde se produjo la performance, lo que nos permitirá entender las causas del malestar social que desencadenaron múltiples protestas.

4.5.1. Interpretaciones iniciales

Güell (2019) describe esta etapa como una revuelta social sin un ritmo previsible caracterizada por la ausencia de voceros, así como también destaca la inexistencia de un petitorio que actúe a forma de una conducción formal del levantamiento popular. El autor afirma que la manifestación es producto de un extenso malestar que aborda diferentes aspectos de la vida de los chilenos. De igual forma Brieba (2020) caracteriza el estallido principalmente por la ausencia de petitorios y la ausencia de vocerías que se hagan cargo de guiar el estallido, pero precisa que este sería producto de los constantes abusos e injusticias de los que son víctimas los chilenos producto del neoliberalismo.

Brieba dice que el estallido social se basa en tres dimensiones: la exigencia y búsqueda de dignidad, malestar por el abuso, y la desigualdad. Para esto y a modo de solución propone el modelo de igualitarismo relacional de Elizabeth Anderson, el cual propone que lo importante no es distribuir a todos por igual, es más bien saber cuántas

oportunidades darle a alguien y cuánta desigualdad sobre un bien en cuestión es lo que se puede otorgar. De esta forma es importante basar las condiciones de relaciones como iguales y no en cuánto de un bien dispongan las personas, lo que evitaría las relaciones basadas en la jerarquía, o lo que de otra manera se denomina como: igualdades distributivas y no distribuciones de ingresos. Así, Brieba asegura que lo ideal es la igualdad democrática de Anderson, la cual no es “anti-estado pero tampoco anti-mercado”.

Quiroga (2020) a diferencia de los autores mencionados reconoce que antes del estallido de octubre existían antecedentes para anticipar lo ocurrido. Este autor afirma que la democracia chilena es una contradicción, pues a nivel internacional poseemos una buena economía y estabilidad política, pero que a nivel nacional existe un déficit de participación electoral y poca representatividad política, y aunque aparentemente existe indignación por el modelo económico en el que vivimos, el autor asegura que el motivo del estallido es por la existencia y acumulación de cuatro crisis:

1. Crisis por participación, la cual se refiere al desacierto que significó hacer el voto voluntario, lo que llevó a la segunda crisis.
2. Crisis por representación. Esta crisis se refiere a la pérdida de confianza en las instituciones como el gobierno y el congreso. Se destaca la frustración que produce ver los grandes sueldos, pero la ausencia de los parlamentarios cuando tienen que trabajar. Esta pérdida de confianza se traduce en una disminución de adhesión política a partidos políticos, y según el autor, por tanto, es aún menor la participación política de la que ya implica el voto voluntario.

3. Crisis por confianza en las instituciones. Esta crisis se refiere al cuestionamiento sobre la institución de Carabineros y la Iglesia.
4. Crisis de probidad pública/privada. Esta crisis es producto de las irregularidades en las campañas políticas, pero también por las colusiones (pollos, farmacias, confort, etc.), lo que despierta profundos sentimientos de abusos y enojo en la población chilena. Es a raíz de las colusiones que el autor destaca además nuevamente el sentimiento de abuso por parte de la población. Junto al sentimiento de abuso también crece el sentimiento de que existe una justicia dispareja, colocándose de ejemplo lo estricto que es el gobierno con el CAE, y los morosos, a quienes se les aplica una justicia de “reglas estrictas” pero una justicia que no castiga las colusiones ni las irregularidades, distinguiéndose así dos formas de justicia en dos sectores diferentes de la población.

Estas crisis explicarían el estallido social, caracterizándose como un fenómeno de larga data, pero también con detonantes de corto plazo, como los recurrentes errores comunicacionales de diferentes integrantes del actual gobierno de Sebastián Piñera. (Quiroga, 2020)

Por otra parte, Leiva (2020) propone que el estallido social es un cuestionamiento al modelo económico actual, que profundiza aún más allá, pues termina en un cuestionamiento sobre la persistencia de una constitución realizada durante dictadura. El autor asegura que los diferentes movimientos sociales que se presentan como un gran movimiento social durante el estallido social tiene un carácter reaccionario a un orden que busca perpetuar la constitución.

5.

DISEÑO METODOLÓGICO

5.1. Fines de la investigación y enfoque metodológico

La presente investigación se plantea desde un enfoque feminista, porque “hasta hace poco éramos básicamente invisibles, como actoras sociales” (Blazquez Graf, Flores Palacios, & Ríos Everardo, 2010), consideradas como seres irrelevantes dentro de la historia, incapaces de contar sus propias experiencias y realidades. Es por ello, que este trabajo busca reivindicar la palabra de las feministas, reconociéndose como agentes de cambio, capaces de contar sus propias historias y como sujetas pensantes, mostrando lo que en reiteradas ocasiones intentó ser ignorado.

Siguiendo con la finalidad de responder a nuestros objetivos esta investigación se inserta dentro del enfoque cualitativo, pretendiendo comprender el problema de investigación a partir de “el orden interno del objeto, su complejidad, como es característico de los hechos culturales y del sentido [...] describiendo el orden de significación, la perspectiva y la visión del investigado” (Canales, 2006, pág. 20). Por consiguiente, con esta metodología se intentó examinar los marcos de interpretación que habilitaron la performance en Chile y el mundo, y con ello, la legitimación de repertorios de acción emergentes producidos por el movimiento feminista, en particular el fenómeno de la performance “Un violador en tu camino”.

El estudio es de tipo exploratorio, ya que, al ser un fenómeno social de la historia reciente, son escasas las investigaciones que tratan la performance “Un violador en tu camino”, así se pretendió abordar y profundizar su estudio. La investigación es de carácter no experimental, puesto que analizaremos sin manipular sus variables.

5.2 Técnicas de recolección de datos

A partir, de los objetivos de la investigación se determinó utilizar fuentes documentales. MacDonald y Tipton (1993) sostienen que:

Los documentos son cosas que podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social. Claramente esto incluye aquellas cosas hechas con la intención de registrar el mundo social [...] No obstante, puede haber cosas que abiertamente traten de provocar diversión, admiración, orgullo o goce estético [...] nos dicen sobre valores, intereses y propósitos de aquellos que las encargaron o produjeron. Tales creaciones pueden ser consideradas ‘documentos’ de una sociedad o grupos, que pueden ser leídos, si bien en un sentido metafórico. (MacDonald y Tipton, 1993, en Valles, 1999, pág. 120)

En específico trabajamos con notas de prensa escritas digitales, centrándonos en este tipo de documentos ya que “los medios de comunicación transforman las declaraciones de los personajes públicos en documentos escritos, sonoros y audiovisuales que sirven para justificar o acreditar (al menos la propia noticia)” (Valles, pág. 119), permitiéndonos documentar los elementos y el desarrollo de la performance.

El desarrollo de la presente investigación estuvo limitado por restricciones producto de la pandemia mundial COVID-19, que afectó la cotidianidad de las personas en el

desenvolvimiento normal de sus vidas, replegándolas a los espacios privados debido a las cuarentenas decretadas por los Gobiernos. Este escenario influyó inevitablemente en los campos de estudios de las Ciencias Sociales, convirtiendo a los espacios virtuales en lugares indispensables de observación y obtención de datos para las disciplinas de esta área, pues en este contexto marcado por el distanciamiento social y prohibición de reuniones sociales, se volvieron inaccesibles algunas fuentes de información, pero, sobre todo, las técnicas de recolección de datos presenciales y no virtuales. Es por ello, que dentro del universo de fuentes de datos que ofrecen las plataformas digitales, como redes sociales, declaraciones públicas, fotos, videos, comentarios, se tomó la decisión de concentrarse en la prensa digital escrita, por ser una fuente de fácil acceso, que nos permitió distribuir de mejor manera nuestros recursos, en virtud del acotado tiempo del que dispusimos.

Esta estrategia metodológica de datos secundarios nos permitió ver los registros y archivos de la performance “Un violador en tu camino”, con la finalidad de construir una historia cronológica del fenómeno. De esta manera, al igual que en los datos primarios, nos permitió observar y preguntarnos por los significados que se le asignaron a la performance y como estos significados posibilitaron la masividad mundial de la performance, vale decir, analizar e interpretar el contenido producido.

5.3. Diseño muestral

En este propósito al ser una investigación de tipo cualitativo, el tamaño de la muestra está sujeto a la flexibilidad de este tipo de metodología, que da “énfasis en la complejidad del objeto (Canales, 2006), más que en un número concreto. Es por esto por lo que se definió trabajar con el muestreo por conveniencia, el que permitió seleccionar las unidades muestrales no aleatoriamente, sino a los casos que respondían nuestros objetivos, a nuestra disponibilidad de recursos y al tiempo.

De esta forma, se estableció que las unidades muestrales utilizadas son notas de prensa recopiladas mediante el buscador Google, decisión que se realizó por ser uno de los buscadores virtuales más utilizados para informarse. Situación que permite observar el tipo de contenido al cual accedieron las comunidades receptoras.

A partir de lo anterior, al buscador Google se accedió el día 21 de noviembre del año 2020, fijando en la entrada de búsqueda “Un violador en tu camino y estallido social”. Asimismo, con la finalidad de solo centrarse en notas de prensa, se incurrió en utilizar solo la sección noticias, con intervalo de fecha del 20 de noviembre 2019 hasta 31 de octubre 2020. De esta forma, el buscador Google arrojó 21 páginas de búsqueda, contabilizándose 220 noticias las cuales fueron todas leídas.

Por medio de la elaboración de una base de datos registramos los siguientes datos de cada nota de prensa: título, medio de publicación, autor, fecha, resumen y enlace, facilitando así su ordenamiento y la posterior revisión exhaustiva de cada una. En esta etapa determinamos el primer criterio que fue notas de prensa que se relacionan con el desarrollo de las performances “Un violador en tu camino”, luego de hacer esta primera selección el número de noticias se redujo a 42 notas de prensa ya que muchas de estas se repetían o no abordaban el fenómeno performance. Posterior a esta labor se estimó que por temas de recursos y tiempo se trabajaría solo con las noticias publicadas hasta el mes de marzo, decisión que también estuvo determinada por la llegada de la pandemia COVID-19 y producto de este escenario las intervenciones del fenómeno “Un violador en tu camino” en los espacios públicos se vieron significativamente disminuidas, volcándose las miradas de los medios de comunicación a cubrir la contingencia mundial.

Luego de la revisión de las notas de prensa se logró establecer los siguientes puntos: la historia de la performance, la categoría arte y política y por último la performance como repertorio emergente de acción. En paralelo se estableció que se utilizarían cuatro notas de prensa por mes, las cuales debían contener al menos dos de estas categorías y ser equitativas en cuanto al género de la autoría, este último criterio no pudo ser aplicado pues al revisar las notas de prensa algunas de ellas no indicaban los datos del autor o la autora, radicando su autoría en el medio que lo publicaba. Al revisar el número de notas de prensa por mes se advirtieron diferencias en la producción de su cantidad, por lo tanto, seleccionamos más notas de prensa en los meses que más se publicaron noticias sobre la performance y menos notas de prensa a medida que la publicación de estas cesó.

Así nuestra muestra está compuesta por (ver tabla n° 1), por diecisiete notas de prensa, de las cuales cuatro corresponden a noviembre, cinco a diciembre, cuatro a enero, una a febrero y tres a marzo.

Tabla 1

Notas de prensa analizadas

Tabla 1. Notas de prensa analizadas

Fecha	Título	Autor	Medio de publicación	Link
26 Noviembre 2019	Las Tesis, creadoras de ‘Un violador en tu camino’: “Muchos piensan que esto es una performance feliz y pacífica pero no lo es”	Javiera Tapias	El Diario	https://www.eldiario.es/internacional/tesis-creadoras-violador-camino_128_1172861.html
28 Noviembre 2019	Ellas son las chilenas que crearon ‘Un violador en tu camino’	Darinka Rodríguez	El país	https://verne.elpais.com/verne/2019/11/28/mexico/1574902455578060.htm
28 Noviembre 2019	¿Quiénes son las mujeres detrás de la canción protesta en Chile de la que todos hablan?	Redacción Internacional	Internacional	https://www.elspectador.com/noticias/el-mundo/quienes-son-las-mujeres-detras-de-la-cancion-protesta-en-chile-de-la-que-todos-hablan/
29 Noviembre 2019	“Un violador en tu camino”: Himno feminista de Lastesis es interpretado en todo Chile, América Latina y Europa	Redacción CNN	CNN	https://www.cnnchile.com/mundo/un-violador-en-tu-camino-lastesis-videos-mundo_20191129/
1 diciembre 2019	Valparaíso: Mujeres denuncian el carácter patriarcal del estado	Guillermo Correo	PiensaChile	https://piensachile.com/2019/12/valparaiso-mujeres-denuncian-el-caracter-patriarcal-del-estado/
8 diciembre 2019	El feminismo le da nuevo vigor y vuelve global al malestar chileno	Víctor García	La Nación	https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/el-feminismo-le-da-nuevo-vigor-y-vuelve-global-al-malestar-chileno-nid2313688
10 diciembre 2019	Esta no es una coreografía, ni una canción pegajosa	Ana Estrada	Sul Ponticello	https://sulponticello.com/iii-epoca/esta-no-es-una-coreografia-ni-una-cancion-pegajosa/
11 diciembre 2019	Reflexiones sobre la provocación feminista de las performances callejeras en el estallido social	Ángela Erpel	El Desconcierto	https://www.eldesconcierto.cl/2019/12/11/reflexiones-sobre-la-provocacion-feminista-de-las-performances-callejeras-en-el-estallido-social/

2 enero 2020	Performances en el estallido: La otra forma de protestar	Romina Reyes	The Clinic	https://www.theclinic.cl/2020/01/02/performances-en-el-estallido-la-otra-forma-de-protestar/
18 enero 2020	Lastesis lideran histórica protesta feminista en Washington	Francisco Aguirre	La Tercera	https://www.latercera.com/mundo/noticia/las-tesis-lideran-historica-protesta-feminista-washington/978877/
22 enero 2020	Ni motivadas por la CIA, ni financiadas por Maduro: la historia de Lastesis, el grupo chileno detrás de 'El violador eres tú'	Borja Ruíz	El Mundo	https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2020/01/22/5e218d53fdd4fff1318b458c.html
28 enero 2020	"La calle no hay que soltarla": las protestas de las mujeres en Chile	Carolina Trejo	Sputnik Mundo	https://mundo.sputniknews.com/america-latina/202001281090273628-la-calle-no-hay-que-soltarla-las-protestas-de-las-mujeres-en-chile/
25 febrero 2020	El espontáneo homenaje del "monstruo" a LasTesis durante el show de Fran Valenzuela en Viña 2020	Emilio Contreras	Biobio Chile	https://www.biobiochile.cl/especial/vina/noticias/2020/02/25/el-espontaneo-homenaje-del-monstruo-a-lastesis-durante-el-show-de-fran-valenzuela-en-vina-2020.shtml
2 marzo 2020	Cecilia Morel y supuesto cambio en Piñera: «Siento que está más humilde»		El desconcierto	https://www.eldesconcierto.cl/2020/03/02/cecilia-morel-y-supuesto-cambio-en-pinera-siento-que-esta-mas-humilde/
6 marzo 2020	El movimiento feminista: la resistencia al sistema político que precipitó la Revuelta de Octubre y que pone en jaque al Gobierno	Macarena Segovia	El Mostrador	https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2020/03/06/el-movimiento-feminista-el-eje-central-de-resistencia-al-sistema-politico-que-precipito-la-revuelta-de-octubre-y-que-pone-en-jaque-al-gobierno/
7 marzo 2020	Cubrirse el rostro para ser legión: el icono de la lucha feminista en Chile	Rocío Montes	El País	https://elpais.com/sociedad/2020-03-07/cubrirse-el-rostro-para-ser-legion-el-icono-de-la-lucha-feminista-en-chile.html

Fuente: Elaboración propia

5.4. Técnicas de análisis de datos

Por lo expuesto anteriormente y para otorgar respuesta a nuestros objetivos decidimos que la técnica idónea es el análisis de contenido, que se centra en “el sentido que emerge del texto” (Díaz, 2018, pág. 125), más que en el texto mismo, en palabras de Laurence Bardin el análisis de contenido es:

el conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendentes a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (contexto social) de estos mensajes (Bardin, 2002, en Díaz, 2018).

En específico, esta técnica nos permitió analizar la información recopilada mediante la interpretación del contenido, mostrando cronológicamente cómo se construye la performance como un repertorio emergente de acción capaz de redefinir las formas de lucha feministas, adaptándose a los elementos que ofrece el entorno, por ejemplo, internet y la inmediatez que demandan las comunidades, suponiendo así una forma de protesta adaptable y reproducible.

Este proceso se apoyó de la elaboración de categorías analíticas que les dieron sentido a las inferencias hechas. Para ello, se empleó el software Atlas ti, programa especializado en procesamiento de datos de análisis cualitativo, que permite crear y clasificar el material por categorías. En un primer momento, se ingresaron las notas de prensa, las cuales son definidas como unidades hermenéuticas, luego se buscaron categorías que se repetían entre ellas, así se crearon etiquetas (categorías), con las cuales se fueron seleccionando las frases interpretadas, tarea que facilitó el ordenamiento del material y el desarrollo de los resultados.

A continuación, graficamos cómo se ordenó la información para su posterior análisis:

Tabla 2

Categorías de análisis

Tabla 2. Categorías de análisis

Dimensión teórica	Variable	Indicadores
Arte y Política	Performance	Canción
		Coreografía
		Cuerpo
		Espacio público
		Letra
		Vestuario
		Acción colectiva
Movimiento social	Viralización	Identidad
		Internet
		Marco de interpretación
		Repertorio de acción

Fuente: Elaboración propia

5.5. Consideraciones éticas

Con relación con las consideraciones éticas, comprendemos que al ser notas de prensa estas son de conocimiento y uso público. De igual forma, se elaboraron fichas para cada nota de prensa, con su/sus respectiva/s autoría/s, medios, fechas de publicación y enlaces, que permite respetar la autoría de cada línea de prensa y al lector corroborar los datos utilizados en la presente investigación. Se tomó la decisión de no trabajar con las notas de prensa, que en sus páginas de publicación explicitan y prohíben la réplica de sus contenidos.

Toda la información y reflexiones obtenidas en esta investigación quedan disponibles y abiertas para su posterior uso, con la intencionalidad de liberar el conocimiento y para posibles análisis e investigaciones que busquen continuar con el desarrollo de esta temática.

6.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El análisis fue dividido en tres partes. La primera, atiende a cómo los medios de comunicación retrataron la historia de la creación de la performance. La segunda, a los elementos que componen la performance y la tercera, cómo la performance se legitima como repertorio de acción.

6.1 Reconstrucción de la historia de la performance de Lastesis

“Este trabajo estaba pensado para publicarse a finales de octubre. Sin embargo, el contexto nacional no lo permitió, por lo que se tuvo que encontrar otra fecha emblemática y ese fue el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer.” (Redacción Internacional, 28 de noviembre 2019)

La semana del 18 al 23 de noviembre de 2019 se realizó un ciclo de acciones escénicas en el espacio público llamado “Fuego: Acciones en Cemento”, evento donde se invitó a participar al colectivo Lastesis. Esta invitación llevó al colectivo a cambiar el formato de la presentación, acortando su tiempo y extrayendo un fragmento de la obra para transformarlo en la coreografía que posteriormente se volvió viral. A pesar del cambio que sufrió la obra de teatro para convertirse en la presentación “Un violador en tu camino”, la performance no perdió la perspectiva feminista y crítica sobre la visibilización de la violencia machista que sufren mujeres y disidencias sexuales.

“La performance en sí se basa en la naturalización del accionar policial diferencia con las mujeres, desde la práctica común de hacer que las mujeres detenidas se desvistan y hagan sentadillas (que se recrea en la performance)” (Ángela Erpel, El Desconcierto, 11 de diciembre 2019)

La primera presentación de la performance “un violador en tu camino” se realizó el 20 de noviembre de 2019, cerca de las 13:00 horas en la plaza Aníbal Pinto de la comuna de Valparaíso, arteria por la cual transitan las principales líneas de locomoción colectiva que conectan los cerros con el centro de la ciudad. Según el medio El Desconcierto, la performance fue presentada en forma de protesta por las violaciones a los derechos humanos -durante el estallido social- realizadas por las fuerzas policiales.

6.1.1. Las Tesis

Cuando la prensa habla de la performance dirige en gran medida la información a quiénes son las integrantes del colectivo Lastesis, más que a la realización de la performance, o los motivos detrás de esta. El medio de prensa: PiensaChile, enmarca la performance mencionando a las cuatro integrantes del colectivo, siendo la única nota de prensa que revela los segundos apellidos de las integrantes sin justificar la relevancia de esta información:

“El colectivo “Lastesis” está formado por cuatro porteñas: Sibila Sotomayor Van Rysseghem, Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange y Lea Cáceres Díaz, que trabajan combinando artes escénicas y el diseño.” **(Guillermo Correo, PiensaChile, 1 de diciembre 2019)**

En este punto, se observa que los medios de comunicación restan importancia del fondo o lo que desea provocar la denuncia en las comunidades redireccionando la atención a quiénes son las creadoras y cuáles son sus oficios y profesiones. Así, además informan sobre las performances como instancias de celebración más que instancias de disgusto, indignación y protesta, lo que continúa desviando el trasfondo de las performances.

De la misma manera, al exponer por quién está compuesto el colectivo los medios de prensa dotan a las integrantes de una identidad. En este caso, son “mujeres porteñas,

rebeldes y libertarias” posicionándolas dentro de un contexto en que los modos formales de ejercer el poder se han desgastado y agotado siendo ellas parte de las colectividades que disputan el poder contra el Estado y los grupos empresariales, tensionando así el ideario de quien impulsa la protesta social.

“...para realizar una nueva intervención, encabezada esta vez por el colectivo “Lastesis”, el grupo de cuatro porteñas cuyas voces rebeldes lanzadas al aire acá en Valparaíso, fueron recogidas en otras latitudes del planeta y se transformaron ayer en un himno interpretado por mujeres rebeldes y libertarias en distintas ciudades del mundo.” **(Guillermo Correo, PiensaChile, 1 de diciembre 2019)**

“El punto de partida del fenómeno es la célebre performance creada por el colectivo Las Tesis, conformado por cuatro mujeres de 31 años, de Valparaíso.” **(Víctor García, La Nación, 8 de diciembre 2019)**

“Paula, Lea, Sibila y Dafne son los cuatro nombres detrás del colectivo Las Tesis, un proyecto de performance feminista de la localidad chilena de Valparaíso que ha dado paso a un movimiento internacional a través de una de sus obras, Un violador en tu camino, convertido ya en himno global contra la violencia machista.” **(Javiera Tapias, El Diario, 26 de diciembre 2019)**

A propósito de lo anterior, se demuestra el carácter periférico de los nuevos levantamientos feministas que son impulsados precisamente en territorios en que se encarnan mayores índices de abusos, injusticias y desigualdad, como lo son Valparaíso y Latinoamérica.

6.2. Arte y política

“ (...) la performance es donde la política y el arte son lo mismo.” **(Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020)**

“siempre el arte ha sido una forma de transformar el espíritu humano y la sociedad”
(Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020)

En la categoría de arte y política se busca indagar cómo estas disciplinas atentan contra el orden patriarcal, siendo el arte un componente comprometido con la transformación social (Ana María Castro, 2018) a partir del fenómeno “Un violador en tu camino”. La performance se presenta como un repertorio de acción capaz de problematizar la realidad que experimentan las mujeres, revelando de forma simple cómo opera la estructura patriarcal. De esta forma, la comprensión del arte como activismo político deben entenderse como un proceso de creación artística donde recae el cambio social (Pérez, 2013). Arte y política luchan por la democratización del poder.

6.2.1. Canción

La canción en este caso particular demuestra que el arte es un espacio político que condensa y simplifica la presentación de problemáticas sociales, sintetizando la información que el activista pretende mostrar o revelar al público mediante un lenguaje simple, que hace que la denuncia social quede en la memoria del público espectador. Para esto se utilizan frases cortas y repetitivas, que se difunden con tonos elevados de voz, captando la atención de los transeúntes, gritos que interpelan directamente al receptor cuando la canción dice: “el violador eres tú”, acompañando esta parte del cántico con el dedo índice apuntando a quienes se encuentran alrededor.

*“(...) y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía,
y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía
y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía
y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía
el violador eres tú
el violador eres tú (...)”*

Al revisar los medios de comunicación es posible encontrar reflexiones de este tipo:

“Dafne Valdés comentó que las cuatro plantearon como premisa del grupo llevar las teorías feministas a un formato escénico de una forma “simple, sencilla y pegajosa” para que el mensaje pueda llegar a más personas” (**Redacción internacional, 28 de noviembre del 2019**).

“Con la performance ponen demandas feministas y planteamientos de las teorías feministas a disposición de que todos y todas los comprendamos” (**Redacción CNN, 29 de noviembre 2019**).

“Una cuestión que puede parecer obvia, es que al usar una base sonora tan simple es muy fácil que la canción y su ritmo se nos queden en la memoria luego de haberla escuchado por primera vez” (**Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 diciembre 2019**).

Tal como se mencionó anteriormente la letra de la canción se presenta con un lenguaje conciso y reiterado, que permite exponer a una mayor cantidad de público (que no maneja conceptos teóricos o teoría feminista) que la violencia machista no es ejercida exclusivamente por hombres, ni por personas con patologías mentales que actúan por fuera de normas sociales, ni que estos casos operan aislados unos de otros, sino que los individuos que ejercen la violencia machista son parte de una cultura machista presente en el Estado, las instituciones, y las relaciones sociales.

*“(...) son los pacos,
los jueces,
el Estado,
el presidente,
el Estado opresor es un macho violador (...)”*

Vale decir, la sociedad viola sistemáticamente los derechos de las mujeres, con el desprecio e inferiorización de los cuerpos femeninos y feminizados, la cosificación del cuerpo de las mujeres vinculado a la ausencia de la mujer como sujeta de derecho, la impunidad que la justicia les otorga a las instituciones e individuos que ejercen acoso y hostigamiento sexual y ejecutan femicidios, la falta de protección y acompañamiento de víctimas de violencia machista. Rita Segato sostiene que estas acciones son producto de la:

minorización, que hace referencia a la representación y la posición de las mujeres en el pensamiento social, minorizar alude aquí a tratar a la mujer como “menor” y también a arrinconar sus temas al ámbito íntimo de lo privado, y, en especial, de lo particular, como “tema de minorías” y en consecuencia como tema “minoritario”. (Segato, 2016, pág. 91)

Por esta razón Lastesis crearon una letra que logró retratar este tipo de violencia específica que se da en el cuerpo de las mujeres, interpelando a los poderes del Estado y la sociedad en general que avala, invisibiliza y reproduce la violencia machista.

“La letra de esta canción es producto de una investigación que han hecho las cuatro mujeres sobre la violación en el país sudamericano” **(Darinka Rodríguez, El País, 28 de noviembre 2019)**

“Los procesos de condena no están funcionando, hay una incompetencia de los poderes en operar sobre las denuncias y muertes a manos de policías y militares, señalan. “El

patriarcado es un juez que nos juzga por nacer”, dice el inicio de la canción” (**Darinka Rodríguez, 28 de noviembre**)

“La letra, según el colectivo, salió “a partir de la investigación sobre el tema de las violaciones. Leímos textos del por qué de la violación y su vínculo social; en síntesis, un resumen de las conclusiones sacadas de literatura feminista como la de la antropóloga Rita Segato” (**Redacción internacional, 28 de noviembre 2019**)

“La letra nació tras una investigación sobre la violación en Chile” (**CNN Chile, 29 de noviembre 2019**)

La letra responde al caso específico de Chile, visibilizando la violencia sexual utilizada como represión a las mujeres y disidencias sexuales principalmente durante el Estallido Social.

6.2.2. Vestuario

El vestuario utilizado por las participantes de la performance refuerza la denuncia contra la estructura patriarcal, y desmitifica la idea de responsabilidad y culpa de la víctima por vestir ropa ceñida al cuerpo y/o escotada como provocación a su agresor. Así las prendas de ropa escotadas, ajustadas, transparentes y de colores fuertes adquieren un significado de empoderamiento femenino, contrario de provocar la libido masculina, como se intenta argumentar frente a las denuncias de mujeres en casos de violación. En este caso el vestuario de la performance “Un violador en tu camino”, representa que la ropa, el horario o el lugar en que se encontraban las víctimas no tienen relación y no son causantes de acoso y abuso sexual o femicidio. Del mismo modo, la venda negra transparente de los ojos simboliza la ineficiencia y negligencia de los organismos

encargados de dictar sentencias contra acosadores, maltratadores, violadores y feminicidas, más aún, la inacción e indolencia con que la sociedad aborda estos temas.

“Con un coro incisivo y vendas en los ojos, el colectivo LasTesis de Valparaíso busca visibilizar la violencia de género” (CNN Chile, 29 de noviembre 2019)

“las mujeres llevan una venda negra en sus ojos como manera de graficar la ceguera de la sociedad frente a la violencia que se ejerce contra ellas, pero que mediante estas expresiones de arte popular en espacios públicos, y las numerosas movilizaciones de denuncia y de protestas que viene desarrollando el Movimiento Feminista desde hace varios años, se ha hecho visible esta aberrante situación de opresión y abuso” (Guillermo Correo, PiensaChile, 1 diciembre 2019)

6.2.3. Coreografía

La coreografía de la performance apunta a la normalización de actos que atentan contra la dignidad y vida de las mujeres dentro de sus comunidades. En el caso específico de Chile opera bajo el contexto de fuertes represiones por parte de las fuerzas policiales hacia manifestantes en el Estallido Social, siendo la violencia sexual un tipo de violencia específica que se ejerció en los cuerpos de las mujeres y disidencias sexuales. Tal como lo relatan algunos medios de comunicación:

“(…) desnudamientos forzados al interior de la comisaría de Viña del Mar. La institución informó que tres mujeres fueron obligadas a quitarse sus remeras, pantalones y ropa interior, para luego hacer sentadillas frente a una funcionaria policial y otras detenidas que estaban frente al baño” (V́ctor Garća, La Naci3n, 8 diciembre 2019)

“La performance en ś se basa en la naturalizaci3n del accionar policial diferenciado con las mujeres , desde la pŕctica común de hacer que las mujeres detenidas se desvestan y hagan sentadillas” (Ángela Erpel, El Desconcierto, 11 diciembre 2019)

Tal como lo exponen Lastesis el tipo de violencia específica que se ejerce contra las mujeres son actos de violaciones de derechos humanos y se ajustan con el actuar histórico del Estado y poder judicial frente este fenómeno, así como lo evidencian los siguientes extractos:

“El colectivo ha mostrado su descontento con el actual gobierno, pues asegura que no ha hecho nada por condenar la violencia hacia las mujeres. La ministra de la Mujer y Equidad de Género, Isabel Plá, ha tenido un papel “nefasto”, según Sotomayor, pues incluso ha llegado a negar algunos casos de violencia” **(Redacción Internacional, 28 de noviembre 2019)**

“Este es un Gobierno que viola los derechos humanos, pero que en particular tomó el cuerpo de las mujeres como botín de guerra, como una herramienta de represión fundamental, sentenció Pascual” **(Carolina Trejo, Sputnik Mundo, 28 de enero 2020)**

“Las luchas históricas de las mujeres y de los grupos de diversidad sexual son parte central de las demandas de la revuelta social en Chile. Los petitorios con perspectiva de género también se hicieron escuchar durante el Foro Latinoamericano de Derechos Humanos en Santiago” **(Carolina Trejo, Sputnik Mundo, 28 de enero 2020)**

Lo anterior, demuestra que a pesar de la legislación y política pública impulsada desde la década de los 90’ para su disminución, las debilidades son evidentes, debido a la poca efectividad en la “prevención, investigación, sanciones y reparación ante la violencia contra las mujeres” (INDH, 2013, pág. 104). Diversas organizaciones de mujeres han detectado que el método utilizado para la elaboración de las políticas públicas sobre género reduce “el enfoque a un asunto cuantitativo” (INDH, 2013, pág. 104), incapaz de comprender la violencia machista desde sus distintas aristas. Lo anterior se ve reflejado en la apreciación de Lastesis frente al actuar del Gobierno.

6.2.4. El cuerpo

La violencia sexual es utilizada como herramienta de disciplinamiento de conductas que se desvían de las normas o valores sociales establecidos. En el contexto del Estallido Social, el Estado y las fuerzas policiales no solo buscan reprimir a las mujeres por manifestarse, sino además castigarlas por emplear características, comportamientos y roles asignados al cuerpo masculino, como la ocupación del espacio público, el derecho de expresión y el liderazgo.

“muchas mujeres detenidas en las protestas dejan ver cómo los Carabineros y el Estado usan la violencia sexual para sembrar miedo y que las mujeres no se expresen y ejerzan su derecho de protestar” (**Redacción Internacional, 28 de noviembre 2019**)

En este sentido, la coreografía, el vestuario y los gritos operan como símbolos de desobediencia del orden patriarcal, un espacio de lucha, que ocupa el cuerpo para crear nuevos significantes sociales en su comunidad (la obligatoriedad del silencio, la culpabilidad, la victimización, la naturalización de prácticas sociales que atentan contra la integridad de las mujeres).

La performance posiciona al cuerpo como una construcción cultural e histórica, capaz de contener angustias, desilusiones, dolores, enojos, pasiones y resistencias, lo que demuestra su constante devenir, dotando al cuerpo de la capacidad de transformar aquello que no desea ser. De este modo, las participantes de la intervención artística visualizan en el cuerpo femenino características contrarias a la feminidad impuesta por la cultura dominante, insistiendo en desmontar la idea de minorización de la mujer en la sociedad, buscando disputar la posición de las mujeres en la estructura social. Tal como lo retratan los siguientes extractos de las notas de prensa:

“NUESTRA VOCES NO SON ESCUCHADAS. Pareciera ser más fácil aplaudir aquello que muchos entienden como una coreografía, antes que dejarse afectar por esas voces y permitir que su sonido repercuta en tu cuerpo, que te hiera y te cuestione” **(Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 de diciembre 2019)**

“abrió una herida que sienten por fin podrá sanar, porque esta canción les permite contar su historia sin temer por el juicio que recibirán de vuelta, puesto que ya no les importa” **(Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 de diciembre 2019)**

“¿Consideran que la performance es una forma de luchar? “Sí, es el cuerpo de la mujer resignificado como arma de lucha y resistencia, en vez de ser oprimido por el sistema patriarcal”, responde” **(Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020)**

“Hay un discurso corporal, hay un discurso político entre las palabras, el cuerpo y el lugar que ocupa en el espacio público de manera colectiva. Se construye una nueva subjetividad, y es un modo distinto de enfrentar el poder” **(Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020)**

6.2.5. Espacio público

Tal como se expone en la frase anterior, la insubordinación de los cuerpos se expone en el espacio público, lugar que contiene las “normas sociales y políticas que guían la vida cotidiana” (Fernandez, 1999, pág. 222), por ende, el lugar en que se debe cuestionar las prácticas normalizadas, que discuten con “superioridad masculina”, invitando a el/la/le espectador a repensar su actuar. Y en el caso de “Un violador en tu camino”, cumple un doble rol, pues al intervenir en el espacio público, las mujeres se disputan su lugar en la esfera pública, espacio históricamente negado para las mujeres. Esto es posible apreciarlo en los siguientes extractos de las notas de prensa:

“No obstante, hay algo inherente a esta performance que escapa a esa lógica y que la hace marginal. Me refiero al hecho de que esta acción se ha desarrollado y se continúa efectuando incesantemente en el espacio público, que es donde realmente cobra sentido, porque es ese mismo espacio el que históricamente se nos ha negado habitar” **(Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 de diciembre, 2019)**

“Todas estas acciones se despliegan en el espacio público, un espacio históricamente de conflicto y disputa para las mujeres”. Las mujeres en este espacio no pueden circular, porque te reprimen, te golpean... Es un símbolo fuertísimo, desde ahí se habla al poder, y se transgrede el espacio históricamente asignado a la mujer” **(Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020)**

“Elementos fundamentales de la performance es que haya un aspecto político en juego, que ocurra en un espacio público y que ese espacio tenga algo de ritual, y que haya peligro” **(Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020)**

Cabe agregar, que el lugar del espacio público en que se realizaron las intervenciones son espacios políticos y simbólicos que permitieron a las activistas feministas y mujeres desafiar el poder y denunciar que es desde las grandes instituciones de sus respectivos territorios desde donde comienza la violencia machista y donde se legitima también, lo que la define como una violencia sistémica.

“Ayer 29 de noviembre se realizaron dos intervenciones callejeras acá en Valparaíso, una a mediodía frente al Congreso Nacional y otra durante la tarde en la plaza Sotomayor” **(Guillermo Correo, PiensaChile, 1 de diciembre 2019)**

“A mediodía comenzaron a reunirse las manifestantes en las afueras del Terminal de Buses y a las 12:30 ocuparon la Avenida Pedro Montt, interrumpiendo el tráfico en ambos sentidos, para dar inicio a la coreografía frente a uno de los principales símbolos del poder institucional, como lo es el Congreso Nacional” **(Guillermo Correo, PiensaChile, 1 de diciembre 2019)**

“Alrededor de 10.000 voces resonaron con fuerza apuntando con su dedo acusador a los emblemas institucionales del Estado representados en el sector de Plaza Sotomayor por el edificio de la Marina y los Tribunales de Justicia, para luego iniciar una multitudinaria marcha por las calles de Valparaíso en dirección a la Intendencia Regional primero, y luego hacia la Segunda Comisaría Central ubicada en calle Colón.”
(Guillermo Correo, Piensa Chile, 1 de diciembre 2019)

“Esta semana se reunieron más de diez mil mujeres mayores de 40 años en el frontis del Estadio Nacional para emular la popular performance” **(Víctor García, La Nación, 8 de diciembre 2019)**

“La manifestación fue realizada a pasos de la Casa Blanca en La Plaza de la Libertad en Washington, lugar emblemático para la política y los derechos sociales de Estados Unidos” **(Francisco Aguirre, La Tercera, 18 de enero 2020)**

“el público presente en la Quinta Vergara interpretó espontáneamente una de las estrofas de Un violador en tu camino, la performance que el grupo ha popularizado en el mundo.” **(Emilio Contreras, BioBio Chile, 7 de febrero 2020)**

En definitiva, los elementos que componen la performance forman un discurso antipatriarcal, que, por un lado, devela cómo se ejerce la opresión hacia las mujeres mediante la utilización de la violencia simbólica:

-el patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves

-Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía

La violencia estructural:

- Impunidad para el asesino*
- Son los pacos*
- Son los jueces*
- El Estado*
- El presidente*
- El Estado opresor es un macho violador*

Y la violencia material:

- Es femicidio*
- Es la desaparición*
- Es la violación*

Y, por otro lado, los elementos que componen la performance funcionan como herramienta de lucha de los feminismos, que estimulan la participación política de las mujeres, cuestionando las prácticas sociales que atentan contra la dignidad, integridad y bienestar de las mujeres e identidades que no se enmarcan en el binarismo femenino/masculino¹³.

“El hecho de que una acción callejera colectiva haya impactado a nivel personal a tantas mujeres, da una señal clara del alcance de la propuesta y su potencial liberador” (**Ángela Erpel, El Desconcierto, 11 de diciembre 2019**)

“Y en el caso puntual de Un violador en tu camino, la respuesta a la convocatoria efectuada por la colectiva LasTesis fue tan potente, que para muchos esto constituye una

¹³ Creencia social de la existencia de solo dos géneros: el masculino y femenino, que excluye las identidades que no se inscriben dentro de esta idea.

amenaza y una desestabilización del poder heteropatriarcal” (Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 de diciembre 2019)

Así, la obra de arte se convierte en una protesta que disputa el poder, alterando las bases mismas de la estructura patriarcal, como es la dominación del cuerpo femenino.

6.3. La performance como forma de lucha

Ahora bien, como es posible apreciar por medio de distintos medios de prensa el fenómeno performance un violador en tu camino surge dentro de un contexto marcado por fuertes movilizaciones que se realizaron a lo largo del país, demostrando la capacidad de sus creadoras de identificar una coyuntura política para denunciar la condición de la mujer, un escenario que permitió un cuestionamiento masivo a las formas de distribución del poder y cómo este se conforma en base al abuso, la injusticia, la vulnerabilidad de los sectores más desposeídos, lo que posibilitó una mayor aceptación, apoyo y visibilidad de las demandas feministas, tales como la violencia machista en todas sus formas.

Al situarse dentro de un escenario de fuerte cohesión social. el movimiento feminista adhirió sus demandas al conjunto de demandas que expresan los distintos movimientos sociales durante el estallido social. No obstante, este tipo de protesta es creada en un contexto de continua criminalización de las formas tradicionales de lucha por parte del Estado y los medios de comunicación hegemónicos, lo que lleva a las activistas a indagar formas creativas de denuncia que sean difíciles de dotar con características negativas, como lo es cantar y bailar.

En este escenario comenzaron a realizarse réplicas de esta performance en distintas localidades del país hasta masificarse en distintos territorios alrededor del mundo, extendiéndose el mensaje de un violador en tu camino en diversos idiomas y culturas al cabo de días.

“A partir del primer día que se hizo la intervención, esta se convirtió en una acción viral” (Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 de diciembre 2019)

Esta rápida masificación es atribuible al nuevo escenario global de la información y comunicación, en que el uso de redes sociales adquiere un lugar central como medio de información y comunicación dentro de la población mundial, volviéndose una herramienta primordial para la exposición de denuncias, que permite a las colectividades no sólo organizarse, sino que además se presenta como un escenario más en que es presentada y viralizada la performance, provocando que esta intervención artística se siga replicando en diversos territorios mediante las presentaciones grabadas y reproducidas en la web. Este rasgo muestra la relación de interdependencia (Cardenas, 2018, pág. 95), que tienen los movimientos sociales contemporáneos, pues su éxito no solo recae en el uso del espacio público, sino que también el uso y la apropiación de los espacios públicos, solo es posible mediante el uso de la web.

“Esta canción fue conocida y difundida ampliamente por redes sociales y medios de comunicación el pasado 25 de noviembre, a través de una coreografía realizada por agrupaciones feministas en las movilizaciones que se efectuaron durante la Jornada Internacional de la Eliminación de la Violencia en contra de las Mujeres” (Guillermo Correo, PiensaChile, 1 diciembre 2019)

Como confirman las siguientes citas, la web hace posible que un mismo contenido pueda ser visto y reproducido en distintos territorios al mismo tiempo.

“Hoy mujeres de varias ciudades en Europa y América Latina entonaron esta consigna contra la violencia de género. Una performance que se ha convertido por estos días en un himno internacional” (CNN Chile, 29 de noviembre 2019).

“Con la inmediatez y velocidad que operan las redes sociales, la acción se viralizó, alcanzando un impacto inusitado, siendo replicada en varias partes del planeta, en varios idiomas y con letras que fueron adaptadas a la especificidad del grupo que la ponía en práctica. Fue así como comenzaron a surgir decenas de versiones: ecologistas, indígenas, seniors, luchadoras territoriales, populares, todo a una masiva escala internacional” (Ángela Erpel, El Desconcierto, 11 de diciembre 2019)

Esta situación es un ejemplo del contexto actual, en que la virtualidad se entremezcla con el espacio público, siendo los medios de comunicación determinantes en el éxito de la performance, derivando a lo que Melucci y Massolo (1991) catalogan como “nosotros colectivo”, el cual es el resultado de la activación del sistema de relaciones que le dan sentido al estar juntos y al fin que se busca al permanecer juntos. En este caso, diversos grupos de mujeres alrededor del mundo van apropiándose de este discurso que expresa que la violencia machista atraviesa la existencia de las mujeres, sin importar clase social, edad, etnia, tendencia política, raza, religión, territorio. Esta situación muestra la capacidad de la performance de transmitir un contenido que rearticula la identidad colectiva de los movimientos feministas, a pesar de la pluralidad de pensamientos y posturas, reconociendo al sistema patriarcal como su enemigo (adversario) y recordando que su fin último es la emancipación de las mujeres en todas sus formas. Si no existiera la identidad colectiva, las mujeres alrededor de todo el mundo no podrían identificar lo que es injusto, por lo tanto, no debe darse por hecho el sentimiento de unidad, el cual solo se logra con las relaciones entre actoras.

“Las compañeras en distintos países se han apropiado de esto para denunciar la realidad específica que están viviendo y visibilizar esas realidades y esas opresiones y violencias

que nos atraviesan a cada una de manera compartida, pero de manera particular también”
(**CNN Chile, 29 de noviembre 2019**)

“puede ser apropiado por cualquier persona. Son realidades universales de violencia a cuerpos femeninos” (**Romina Reyes, The Clinic, 2 de enero 2020**)

“quiere compartirlas y con cada compañera que quiera sumarse a su mensaje. Un violador en tu camino es algo que nos pertenece a todos. Se transformó en patrimonio de la Humanidad, donde cada mujer se ha sentido identificada” (**Borja Ruiz, El Mundo, 22 de enero 2020**)

A propósito de las citas anteriores, es posible inferir que la visualidad de la performance en redes sociales es fundamental, por la acción directa que tiene en nuestro habitar cotidiano, lo que fue generando significados y empujando a la rápida adhesión de mujeres diversas, mediante la apropiación de este discurso emancipatorio.

En este orden de ideas las redes sociales como sostiene Martínez-Collao (2011) son un escenario multidimensional que permite mostrar nuevas identidades que rompen con los modelos tradicionales de representación, presionando al sistema a transgredir sus límites, coaccionando en este caso particular mediante la viralización de la performance a las y los actores sociales a cuestionar las creencias tradicionales sobre la feminidad. “Y en el caso puntual de Un violador en tu camino, la respuesta a la convocatoria efectuada por la colectiva LasTesis fue tan potente, que para muchos esto constituye una amenaza y una desestabilización del poder heteropatriarcal” (Ana Estrada, Sul Ponticello, 10 de diciembre 2019)

Estas nuevas representaciones identitarias que se presentan en los elementos de la performance son más fáciles de visualizar, aprender y retener, pues el arte es un lenguaje que logra sintetizar la denuncia, lo que permite ampliar su acceso a sectores de la población segregados. Asimismo, el arte cobra relevancia al posibilitar la teatralización

del mensaje en los cuerpos de las participantes, lo que la dota con cierta emocionalidad para quien la realiza y visualiza.

La performance al ocupar un acotado tiempo y ser una obra artística, hace que su tratamiento en redes sociales sea más agradable y rápida para el/la espectador/a, dotándola de un mayor dinamismo y fluidez dentro de la web y el espacio público, alejándose de connotaciones negativas que pudiera realizar el Estado en conjunto con los medios hegemónicos de comunicación. Es así como la performance se va constituyendo como un repertorio de acción efectivo, adaptable y apropiable en distintos territorios.

No obstante, la rápida legitimación de la performance como repertorio de acción deja entrever la emergencia de las mujeres en visualizar sus experiencias de vida como desiguales y violentas frente a la de los hombres. No se puede dejar de mencionar que esta performance se presentó en el contexto en que el Estado de Chile intensificó la violencia contra los manifestantes durante el Estallido Social, aún más en los cuerpos de las mujeres, disidencias sexuales y niñas mediante la violencia sexual, lo que provocó que LasTesis consideraran esta coyuntura, como el momento indicado para presentar un extracto de su obra. Producción artística basada en los postulados de Rita Segato (2016), que sostiene que las guerras contemporáneas son de tipo técnico, “un tipo de ingeniería social que busca identificar dónde está el centro de gravedad de un tejido social” (Segato, 2016, pág. 162), aquí las mujeres son clave, pues son ellas las encargadas de la reproducción de vida, vale decir, la reproducción del mundo. Siguiendo este orden de ideas es posible establecer que el Estado y las fuerzas policiales de Chile utilizan los desnudamientos, tocaciones de partes íntimas y violaciones, como un método de desintegración social, que les permite destruir a los actores colectivos “de una manera más eficiente, directa y rápida y sin gastar tanta bala” (Segato, 2016, pág. 162), rompiendo de esta forma con la identidad colectiva que mantiene el Estallido Social.

Lo anterior apunta a lo controversial que se ha tornado la construcción cultural que ha impuesto el patriarcado a la estructura social, asignando a lo masculino el dominio del mundo y a lo femenino el sometimiento y la sumisión ante lo masculino. A partir de esta idea el patriarcado ha elaborado reglas y patrones que rigen las características, comportamientos y roles de los sujetos dependiendo de su identidad, provocando que los hombres se conciban como los propietarios del mundo, incluido los cuerpos de las mujeres; imponiendo sus privilegios y deseos por encima de las necesidades y deseos de otros cuerpos.

Sin embargo, en las últimas décadas se ha evidenciado un aumento en la producción de discursos y legislaciones que tratan de revertir y equipar esta problemática social, tratando de disminuir las desigualdades, abusos y violencias abismantes que experimentan las mujeres, provocando que el patriarcado formule y reformule nuevos mecanismos para mantener los límites de su sistema, intensificando la crudeza en que se ejerce la violencia contra las mujeres, sustentada en la cultura machista. Estas herramientas que insisten en la permanencia del patriarcado han posibilitado a las mujeres y cuerpos no heteronormados ver con mayor claridad cómo se les oprime y reprime mediante sus propias cotidianidades y vivencias, interpretando su realidad como desigual y violenta, lo que lleva inevitablemente a redefinir el marco interpretativo en que se produjo y reprodujo la performance.

“El mensaje de Las Tesis apela al nudo más complejo y perdurable de las desigualdades, que es la de género. Y con ello abre una interrogante y una fisura a los discursos y prácticas del poder masculino en general y en particular a la cruda realidad chilena. Quizás su réplica y la mimesis que se ha hecho de la performance a nivel mundial ponga en evidencia ese cruce entre lo universal y lo particular ya no como tensión, sino como expresión de un malestar y una denuncia femenina que atraviesa las culturas y las clases. Dijo Sonia Montecino a la Nación” **(Victor García, La Nación, 8 de diciembre 2019)**

El fenómeno performance “Un violador en tu camino” demuestra el agotamiento de la construcción cultural del mundo y abre paso a otras formas de habitar el mundo.

7.

CONCLUSIONES

El hecho de que la performance se enmarque en el estallido social nos dice que el movimiento feminista tiene la capacidad de apropiarse de los espacios de manifestación, buscando formas de protesta con la capacidad de obtener la atención de los actores sociales. Con esto nos referimos a la visibilidad que alcanzó el caso específico “Un violador en tu camino”, debido al efecto (dolor, liberación, sanación) que produce en las mujeres que la realizan, y en aquellas que aun siendo espectadoras se sienten identificadas.

En torno a la construcción cultural del género, que le ha otorgado el patriarcado al género femenino (como creatividad, emocionalidad y sensibilidad) el movimiento feminista ha sabido emplear cualidades para desarrollar innovadores repertorios de acción que logran impactar e interpelar la cotidianidad de los/as/es individuos/as/es, vale decir, herramientas que apelan a la emocionalidad logrando revertir el papel inferior y negativo que se le otorga a la feminidad, fortaleciendo de esta manera la identidad colectiva del movimiento feminista.

La alta viralización que tiene la performance atiende a la capacidad de adaptación que tiene el movimiento feminista a las nuevas formas de vida (mundo de la inmediatez) que van surgiendo a raíz del desarrollo de las nuevas tecnologías de la información, que exigen a los movimientos sociales contemporáneos a buscar nuevas formas de lucha que utilicen nuevas temporalidades, que sean rápidas de ver y fáciles de comprender. La performance simplifica la comprensión de un fenómeno a través de palabras simples, melodías pegajosas y la utilización corta del tiempo en el espacio público, lo que la hace

fácilmente accesible, apropiable y replicable en los diferentes contextos en que se ve y presenta.

Para concluir podemos señalar que la performance “Un violador en tu camino” mediante el uso de cuerpo y el mensaje que apela a las experiencias vividas de las mujeres, logra replicarse haciendo visible alrededor del mundo el Estallido Social, pues al ser un fenómeno altamente viralizado, lleva a los medios de comunicación a buscar las causas y el escenario en que se origina, haciendo alusión inevitablemente a las violaciones de derechos humanos ocurridas en el Estallido.

En cuanto a la participación del movimiento feminista durante este período, el colectivo LasTesis crea un discurso que articula las distintas posiciones feministas logrando que las feministas actuen en bloque y posicionen sus demandas como ejes principales del nuevo proyecto de nación, esto queda demostrado al ser el primer país en pretender elaborar una constitución con enfoque de género.

En este mundo de la inmediatez el arte se torna esencial como método de denuncia, ya que permite producir repertorios de acción instantáneas y fugaces, logrando capturar y descifrar mensajes y violencias encubiertas, a través del involucramiento activo de la comunidad, siendo capaces de impactar en el imaginario social y desestabilizar normas y valores sociales preestablecidas. En este caso particular la performance no solo fue escuchada y vista, sino que es experimentada en el cuerpo, lo que permite a las mujeres sentir en la experiencia misma lo que dice este discurso, siendo aquí donde recae la transformación social que se da mediante el proceso de creación artística.

Para finalizar, es posible aseverar que la gran aceptación Un violador en tu camino, responde a la necesidad de acceso al conocimiento por parte de grupos de la sociedad no

ligados a las áreas académicas, que producto del sistema desigual y segregador se les ha restringido la apertura a los campos del saber, lo que hace necesario la construcción teórica ligada a la acción mediante la participación activa de los actores sociales en los procesos de construcción teórica y el empleo de un lenguaje simple y cotidiano que sea comprensible para todos/as/es, en esto recae el éxito de la performance como repertorio de acción.

En relación con las reflexiones anteriores se observa que Lastesis lograron sintetizar una realidad que causa gran malestar social, porque tienen las herramientas teóricas y prácticas para problematizar la realidad de las mujeres, tal como lo evidenciaron las notas de prensa que revisamos. Sibila y Daffne poseen los conocimientos teóricos y prácticos de las artes escénicas, Paula de diseño e historia y Lea de diseño de vestuario. De esta forma ellas se organizaron y le dieron vida al colectivo.

8.

REFERENCIAS

- Alvarez, S. L., & Garrido, L. A. (2015). Movimientos sociales críticos del orden de género a inicios del siglo XXI en Chile. *Teoría, Política y Sociedad*, 151–164. <https://doi.org/10.2307/j.ctvn5tzz.11>
- Antebi, A., & González, P. (2005). De La Internacional al Sound System: aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*.
- Antivilo Peña, J. (2018). NI VÍCTIMXS, NI PASIVXS, SÍ COMBATIVXS. VISUALIDADES FEMINISTAS, AUTORREPRESENTACIÓN DE CUERPOS EN LUCHA. *Revista Anales*, 7(14), 333-353.
- Briebe, D. (2020). El estallido social en Chile desde el igualitarismo relacional de Elizabeth Anderson. *Revista de Sociología*, 35(1), 31-42.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago: LOM ediciones.
- Blázquez Graf, N., Flores Palacios, F., & Ríos Everardo, M. (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castro, L. (2018). La acción colectiva feminista ¿De la lucha de clases a la lucha de géneros? Aportes para la comprensión práctica de los movimientos sociales: el caso "Ni una menos". *Ciencia Política*, 13(26), 19-61.
- Castro Sánchez, A. M. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações*(22), 11-30.
- Cruces, F. (junio de 1998). Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la Ciudad de México. *Perfiles latinoamericanos*(12), 227-256.

- Cuvardic García, D. (2001). Los marcos interpretativos en la ciencia social. *Reflexiones*, 80(1).
- Díaz, C. (30 de Enero de 2018). Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de la revista *Universum*. *Revista General de información y documentación*, 28(1), 119-142.
- Fernández Quesada, B. (1999). Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio Urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965-1995 (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid
- Follegati Montenegro, L. (2018). El feminismo se ha vuelto una necesidad: Movimiento estudiantil y organización feminista (2000-2017). *Revista Anales*, 7(14), 2018.
- Forstenzer, N. (junio de 2019). Feminismos en el Chile Post-Dictadura: Hegemonías y marginalidades. *Punto Género*(11), 34-50.
- Gálvez, D. 2019. Octubre. Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, (número especial: Revueltas en Chile), s/p. Disponible en: <http://www.revistapleyade.cl/octubre/> (Consultado el 12 de junio de 2020).
- González Calleja, E. (2012). El proceso de la acción colectiva según Charles Tilly. *Ecuador debate*(87), 51-72.
- González, L. (s.f.). *Arte de la acción*. Recuperado el 30 de septiembre de 2020, de Arte de la acción: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/gonzalez/analisisRelacional.htm>
- Güell, P. (2019). El estallido social de Chile: piezas para un rompecabezas. *Mensaje*, 68(685), 8-14.
- INDH. (2013). Violencia contra las mujeres. En INDH, *Violencia y derechos humanos*. Recuperado de indh.cl/wp-content/uploads/2013/12/3.-Violencia-y-DDHH.pdf

- Kirkwood, J. (2010). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: LOM.
- Martínez Collado, A. (2011). Prácticas artísticas y activistas feministas en el escenario electrónico. *Asparkía*(22), 99- 114.
- Lara, C. P. (2019). El movimiento feminista estudiantil chileno de 2018: Continuidades y rupturas entre feminismos y olas globales.
- Leiva, B. A. (2020). Estallido social en Chile: la persistencia de la Constitución neoliberal como problema. *DPCE Online*, 42(1).
- Melucci, A., & Massolo, A. (1991). La acción colectiva como construcción social. *Estudios sociológicos*, 357-364.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El colegio de México, Centro de estudios sociológicos.
- Mora, C., & Ríos, M. (2009). *Polis Revista Latinoamericana From Policy of Representation to Policy of Coalition? Possibilities of Feminist Mobilization in Post-Dictatorship Chile D'une politique de la Représentation à une Politique de la Coalition ? Les possibilités de la Mobilisatio*.
- Paredes, J. P. (2013). Movilizarse tiene sentido: Análisis cultural en el estudio de movilizaciones sociales. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, 13(2), 16-27.
- Perea, M. C. (2011). Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/2434/12315-32464-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Peñaranda Veizaga, I. (Diciembre de 2019). Ciberfeminismo: Sobre el uso de la tecnología para la acción política de las mujeres. *Punto Cero*, 24(39).

- Pérez Rubio, A. M. (julio-diciembre de 2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Nueva época*(20), 191-210.
- Pulleiro, L. (2019). La experiencia de la Ola Verde: una aproximación sobre la Cuarta Ola Feminista en la Argentina. In *XIII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Quiroga, M. M. (2020). Estallido social en Chile 2019: participación, representación, confianza institucional y escándalos públicos. *Análisis Político*, 33(98), 3-25.
- Richard, N. (2001). La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile. En D. Mato, *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Salinero, M. (9 de marzo de 2020). EL MOVIMIENTO FEMINISTA: MOTOR DE LA REVUELTA. *Primera piedra*(873), 3-6.
- Sandoval, J. (abril de 2020). El repertorio de acción política en el ciclo de. *Revista de Estudios Sociales*(72), 86-98.
- Segato, R. (2016). La guerra contra las mujeres. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sepúlveda, B., & Vivaldi, L. (noviembre de 2019). Algunas reflexiones feministas en la revuelta. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*(número especial: Revueltas en Chile).
- Váldez, T. (1987). Las mujeres y la dictadura. *FLACSO Chile*(94).
- Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.