



ESTUDIOS LITERARIOS

GÉNERO Y ESTRUCTURA CAPITALISTA-PATRIARCAL
EN LA ESCENA LATINOAMERICANA

GENDER AND PATRIARCHAL CAPITALIST STRUCTURE IN
LATIN AMERICAN THEATER

LOLA PROAÑO GÓMEZ

Instituto de Investigación Gino Germani,

Universidad de Buenos Aires

lolaproanio@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9741-5170

Recibido: 20-01-2022

Aceptado: 24-05-2022

“Hay que entender que las categorías mediante las que [al género] lo captamos cambian históricamente, y reflejan la emergencia, la dominancia declive, cambiante de las distintas instituciones” (Nicholson 1990 : 46).

RESUMEN

Este ensayo reflexiona sobre las últimas producciones escénicas feministas de algunos países latinoamericanos y propone que, junto al feminismo popular, es un espacio ideológico que plantea reivindicaciones por la justicia de género centrándose en los conflictos específicos contemporáneos. El ensayo analiza la escena, como metáfora dramática y visual y su sentido en la lucha de los derechos de género (*Esquinas en el cielo* y *Mecánicas*); el desplazamiento del sujeto masculino de ciertos espacios y la ocupación de los mismos por sujetos no masculinos como posible causa de la violencia de género (*Ya vas a ver* y *Femicidio es Genocidio*) y finalmente, la lucha feminista en los colectivos artistas (ARDA, Lastesis y la Corporación Colombiana de Teatro) con la característica de una nueva y poderosa presencia del cuerpo plural y colectivo en las acciones, el surgimiento de espacios de aparición y de afectividad que afirma y exhibe la lucha feminista en los espacios del poder. Esta escena dialoga con la contextualidad histórico-política contemporánea y las asociaciones simbólico-culturales y ofrece una mirada nada ingenua con nuevas herramientas teatrales y una creciente sutileza ideológica.

Palabras clave: teatro latinoamericano, feminismo, capitalismo, patriarcado, violencia, género.

ABSTRACT

This essay reflects on the latest feminist stage production from some Latin American countries, and proposes that, together with popular feminism, it is an ideological space that raises claims for gender justice, focusing on specific contemporary conflicts. The essay analyzes three issues: the scene as dramatic and visual metaphor of the restrictions that the patriarchal capitalist structure implies for the struggle for gender rights (*Corners in the Sky* and *Mechanics*); the displacement of the male subject from certain spaces and their occupation by non-male subjects as possible cause of gender violence (*You will see y Femicide is Genocide*), and finally, the feminist struggle in activist collectives (ARDA, Lastesis and the Colombian Theater Corporation) with the characteristic of a new and powerful presence of the body in the actions, the emergence of spaces of appearance and affectivity that affirms and exhibits the feminist struggle in the spaces of power (abstract spaces). The essay concludes that this scene dialogues with the contemporary historical-political context and the symbolic-cultural associations, offers a far from naive perspective with new theatrical tools and a growing ideological subtlety.

Keywords: Latin American Theatre, Feminism, Capitalism, Patriarchy, Violence, Gender.

1. ANTEDECENTES E HIPÓTESIS

La escena teatral feminista latinoamericana ha evolucionado al compás de los acontecimientos histórico-políticos, especialmente de aquellos relativos a la lucha política del feminismo y a la evolución de la teoría feminista. Al recorrer el escenario feminista producido es posible anotar la variedad de estrategias y temas que este propone. Así, por ejemplo, Griselda Gambaro (Argentina) con *Querido Ibsen soy Nora* (2014) da voz a su personaje para reclamarle a Ibsen haber tomado su voz y reclamar el derecho a emitir su propio discurso; la misma dramaturga en *La señora MacBeth* (2005), delinea un personaje que en la dramaturgia shakespeariana no aparece nunca, para dirimir en la escena su culpabilidad en los crímenes de MacBeth y la necesidad de tomar decisiones propias. Por su parte, Susana Torres Molina (Argentina), que en los ochenta ya nos había entregado *A otra cosa mariposa* (1985) que denunciaba el carácter construido de la “escencia” femenina, en *La Fundación* (2017) problematiza la maternidad como constituyente esencial de la subjetividad femenina y en *Ya vas a ver* (2015) plantea la violencia de género como una resultante de la resistencia y frustración del mundo masculino ante la integración de la mujer en el sistema dominado por el patriarcado. Con un tema cercano, Mariana Percovich (Uruguay), en *Yocasta* (2006) plantea el derecho de la mujer-madre al placer y discute el incesto. También sobre la maternidad, Marianela Morena (Uruguay) en *No daré hijos, daré versos* (2015) escenifica los deseos y las palabras de la poeta uruguaya Delmira Agustini, que rechaza la maternidad y la estructura tradicional del matrimonio.

Esquinas en el cielo (Mariana Mazover, Argentina, 2013) y *Mecánicas* (Celina Rozenwurcel, Argentina, 2013) plantean la restricción estructural que el capitalismo patriarcal impone para el real alcance de los derechos de las mujeres. Finalmente, observando las últimas teatralidades feministas de las que se han valido los grupos activistas en Argentina, Chile y Colombia, observamos el impacto del feminismo popular que integra la lucha política contra el capitalismo y el patriarcado con la lucha feminista.

Este es solamente un breve y sintético recorrido de lo que se ha producido en algunos países de América Latina durante el siglo XXI. En este ensayo me limitaré a ejemplificar nada más que tres aspectos: los escenarios que plantean la estructura capitalista patriarcal restrictiva de los derechos por los que lucha el feminismo, la escenificación de la violencia de género en el escenario y la ampliación de la teatralidad hacia una posición explícitamente política, que plantean los movimientos activistas de mujeres más recientes (2015-2020).

2. LIMITACIONES ESTRUCTURALES DEL SISTEMA CAPITALISTA PATRIARCAL

Intersectionality implies that social categories are not bounded or static. Your social nearness or distance to other changes as the matrix of domination shifts, depending on which scheme is salient at any given moment (Collins 2006: 247).

Examinaré la escena de *Mecánicas* de Celina Rozenwurcel (2013) y *Esquinas en el cielo* de Mariana Mazover (2013) que escenifican la problemática política económica estructural a la que nos acercaremos desde el interseccionalismo (Yuval-Davis 2006) y el feminismo marxista (Frazer 1990, Nicholson 1990 y O'Brien 1990). Las dos propuestas relacionan la situación de la mujer y su opresión con aspectos económicos, legales y éticos para ofrecer una escena con tintes distópicos.

La estructura de las propuestas parece escenificar la división espacial y el derecho o limitación a ocupar esos espacios por los sujetos no masculinos. Mary O'Brien, coincidiendo con Nicholson, plantea la necesidad de agrandar la categoría de "producción" con la de "reproducción" (1990: 44). Con la "producción" ubicada en un nivel de superioridad respecto de la "reproducción", aparecen relaciones de poder diferenciales que tienen que ver con el lugar que se ha adjudicado al sujeto femenino en la estructura social. Esta diferenciación espacial y de ubicación en la estructura social significa que el género debe ser tomado como indicador de relaciones de clase (Nicholson 1990). O'Brien (1979) y Nicholson (1990) afirman que lo relacionado con la reproducción queda tradicionalmente vinculado a lo interior, a lo invisible. Coincidiendo con lo anterior, Frazer (1990) propone la necesidad del desplazamiento del paradigma de la producción para subsumir actividades típicamente femeninas en el modelo de trabajo, entendido estrechamente como la producción de objetos mercantilizables.

3. ESQUINAS EN EL CIELO¹

La estructura de *Esquinas en el cielo* es reveladora, una metáfora escénica visual de la subordinación de la mujer: muestra la relación entre la opresión de Lucrecia — la protagonista— y la estructura social y política del capitalismo patriarcal, es una metáfora de la subordinación de la mujer en tal orden. La propuesta dialoga con el feminismo marxista cuando ubica la “producción” en un nivel de superioridad respecto del espacio femenino de la “reproducción”, ubicado en el espacio más bajo de la escena en el que transcurre su vida y al que el Padre accede descendiendo las escaleras que conectan los dos espacios mediante una estrecha puerta que Lucrecia nunca traspasa.

Lucrecia, la mujer-niña está en un espacio subterráneo, sometida a la voluntad y a las decisiones de su padre, que vienen de afuera, desde donde se orquesta la realidad, se ejerce el poder y se le niegan todas las posibilidades de formación y crecimiento. A ella se la mantiene forzosamente en la infancia (vestuario, gestualidad y espacio) y su ropa raída parece ser de un lejano pasado. En el espacio inferior subterráneo y pequeño, Lucrecia y su institutriz leen la Biblia, lo que sugiere tradicionalismo y el mantenimiento de la estructura y la ideología por medio de la religión. En la escena también hay un guiño a la violencia, ejercida sobre las mujeres que no se adaptan (las maestras desaparecen) y se rebelan frente al *statu quo*.

La dimensión corporal de la obra confirma la dominancia del padre y la subordinación de Lucrecia. La enorme corporeidad del Padre —que da la sensación de ser capaz de destruir de una pisada el espacio de Lucrecia— resalta en la estrecha puerta, casi tan alta como él, situada al final de la escalera. La “comunicación” con el exterior, construida para el engaño, es una ventana pintada con el falso follaje sobre un cielo con esquinas, marcadas por los cuatro vértices del recuadro de la ventana. Las proporciones logradas en el diseño espacial metaforizan el poder que, desde afuera, maneja la realidad de la protagonista.

Esta deformación y achicamiento del espacio de vida han generado el auto-desconocimiento y la negación del personaje femenino que no tiene memoria y no puede ser forjadora de su propio destino; está “presa” de un poder que la inserta en una estructura que se impone verticalmente. *Esquinas en el cielo* plasma visual y textualmente la lógica que distorsiona la sociedad y por la vía negativa parece proponer una ontología que reconozca la posibilidad, frustrada por el sistema, del desarrollo de todas las potencialidades de las mujeres.

¹ *Esquinas en el cielo*, con dramaturgia y dirección de Mariana Mazover, escenografía de Felix Padrón y la actuación de Daniel Begino, Alejandra Carpineti y Lala Mendía, fue puesta en La Carpintería, Buenos Aires, en 2013 y 2014.

4. MECÁNICAS²

En *Mecánicas* diversos aspectos económicos y de clase propios de la estructura capitalista intersecan con el género y contribuyen a experiencias de opresión y/o privilegios particulares en este momento de supuesta liberación femenina. La escena pone el acento no sólo en el género sino también el contexto social, histórico y político y evidencia experiencias únicas, que resultan de la combinación de diferentes tipos de subordinación.

Las chicas que operan el taller ejercen una profesión tradicionalmente masculina; han logrado escapar del espacio y de los roles asignados a las mujeres: manejan dinero y toman decisiones, saben de mecánica; contratan y compran repuestos y realizan todo lo necesario para conducir el taller. Solucionan los problemas de todo tipo que surgen en la empresa y se presentan como seres autosuficientes que manejan fluidamente el campo automotriz. El oficio hace al gesto y al cuerpo, por lo cual también el lenguaje corporal, la gestualidad y el vestuario de las tres mecánicas no es el típicamente femenino. Rola, la hija de un empresario de oscuros manejos, es el caballo de Troya que destruirá el proyecto de la mecánica cuando acceden a sus favores a fin de solucionar los problemas económicos del taller.

En *Mecánicas* el triunfo de la empresa y de la apropiación de un espacio masculino por las protagonistas es sólo aparente “liberación” pues se ve estrangulada por la intersección más amplia de este proyecto con la estructura económica —el capitalismo y sus vicios— y la social —el patriarcado. Cuando Rola intercede ante su padre para la solución económica es a costa de la implicación de las mecánicas en los crímenes del padre de Rola —exportador de especies en extinción—, método usual del nefasto personaje, para la resolución de los problemas.

La ruptura de los parámetros de género —roles, gestos, conocimiento y espacios asignados— no puede tener éxito mientras estas estructuras no sean también transformadas, o al menos problematizadas. La propuesta multidimensional de Rozenwurcel crea un escenario en el que la discusión acerca del género se enriquece al mismo tiempo que exhibe sus limitaciones, pues diversos aspectos económicos y de clase propios de la estructura capitalista contribuyen a experiencias de opresión y/o privilegios particulares en este momento de supuesta liberación femenina que metafóricamente están tratados en la escena. El proyecto liberador de las mecánicas fracasa puesto que está inserto en la estructura capitalista con el dinero como la herramienta apropiada para el éxito para cuyo logro no hay límites, pues incluso el crimen se ha naturalizado.

² Con la dramaturgia de Celina Rozenwurcel y la dirección de Federico Buso, *Mecánicas* se montó en un taller mecánico del barrio de Palermo que el dueño prestaba al grupo para las funciones, durante las cuales sólo se agregaban sillas para el público. En él permanecían las mesas con herramientas que las mecánicas manipulaban y el foso, indispensable para el trabajo.

5. TEATRALIDADES DE LA ESTRUCTURA DE LA VIOLENCIA

Comparto la visión de algunas investigadoras y teóricas sobre el tema, quienes no ven la violación como una consecuencia de patologías individuales sino como un mandato. Un mandato dentro de la estructura patriarcal; estructura jerárquica que atraviesa todos los órdenes de la vida privada y pública (Susana Torres Molina, www.alternativateatral.com).

María Luisa Femenías sostiene que la “identidad esencializada” es una de las principales causas de los números sostenidos de femicidios. Por eso, la filósofa propone la conveniencia de considerar una “identidad compleja” (2011: 98), entendida como un constructo socio-histórico-sicológico. Mientras la identidad esencializada aparece como lugar inamovible señalado como propio y natural para el hombre y la mujer, la identidad compleja:

no responde a un sólo rasgo fijo, determinante y esencial, anterior e independiente de la vida y la experiencia de los/as individuos y los grupos... [y] está conformada individual y colectivamente a partir de la organización de las propias experiencias de vida en interjuego con otros grupos de referencia y en base a identificaciones con ideales regulatorios; siempre en constante reestructuración y movimiento, donde persisten algunos núcleos más estables que otros, pero en continuo diálogo con el entorno y consigo misma/o ... responde a estructuras sociales, acontecimientos históricos, factores económicos, discursos ideológicos hegemónicos o no, rasgos singulares de cada sujeto, políticas públicas que fomentan (o no) ciertos estilos y, por sobre todo, identificaciones (conscientes e inconscientes a la vez) de las personas respecto de ideales regulativos o ficciones regulativas, siempre de modo crítico y flexible (Femenías 2011: 99).

Femenías continúa afirmando que la estructura es la causa de las ‘nuevas violencias’ de género (2011: 101) y propone que éstas responden a este acelerado proceso de feminización de lugares tradicionalmente masculinos considerados superiores y reconocidos como propios por los sujetos masculinos. Es interesante considerar cómo la violencia y sus posibles causas se exponen en la escena teatral.

6. VIOLENCIA Y ACOMODAMIENTO SIMBÓLICO FUNCIONAL

el patriarcado moderno se constituyó a partir de un conjunto interclasista y metaestable de pactos... la crisis actual global excluye del pacto a un conjunto interesante de varones que, en el marco de los imaginarios aún vigentes, se marginalizan en términos inferiorizados de la posición-mujer (Femenías *et al.* 2009: 25).

Ya vas a ver de Susana Torres Molina plantea ya en el título la amenaza de la violencia. Se trata de una oficinista, que tiene un puesto bastante importante en la empresa, cuya oficina se ubica en el piso más alto del edificio; un empleado, de rango inferior, la tiene secuestrada en lo que parece ser un sótano. A través de los diálogos nos enteramos de que este hombre ha estado “enamorado” aunque *Ella* ni siquiera lo haya mirado. En la escena, Él la tiene atada de un tobillo con una soga —manera sutil de escenificar la violencia y la dominación— de modo que *Ella* no puede ni escapar ni moverse a su antojo.

Ya vas a ver reconoce este nivel estructural naturalizado que da origen a la violencia masculina que la escena despliega como inversamente proporcional a la vulnerabilidad del sujeto femenino. *Ya vas a ver* teatraliza la violencia como medio para restaurar la autoestima masculina herida, un intento de acomodamiento simbólico funcional de los espacios de poder de los varones en la sociedad global. El personaje masculino, rechaza el desplazamiento del “objeto/mujer” del lugar inferior hacia una posición superior e intenta ratificar una identidad configurada sobre estereotipos paradigmáticos de virilidad que celebran la fuerza como autoridad despótica (Femenías 2011: 95). La violencia del varón responde a la exigencia del reconocimiento violento del orden anacrónico perdido, pretendiendo reforzar la “naturalidad” y la “normalidad” de un estado de cosas en proceso de cambio. La reparación buscada se alcanzaría por la recuperación de la mirada que le daría reconocimiento—aunque sea a la fuerza— mediante su inclusión en el mundo de *Ella*, que finalmente parece alcanzar mediante la fantasía de ser su novio; de no ser ignorado y pertenecer a ese otro mundo al que *Ella* ha tenido acceso. El final de la escena construye el encuentro de las líneas paralelas por las que van los dos mundos que ahora, se han encontrado mediante el secuestro: *Ella*, escapando de la violencia, accede a llevarlo a su reunión social y presentarlo como su novio. El simulacro ha sido consumado y solo aparentemente le devuelve a Él su lugar de privilegio. *Ella* ha solucionado temporalmente la violencia de la que era objeto y Él ha logrado, aunque solo como simulacro, una posición distinta en la estructura social.

Torres Molina escenifica la violencia como un mecanismo compensatorio de autodefensa de la autoestima del varón que ha perdido su lugar y subraya la relación entre poder y sumisión en una circunstancia en la que el hombre ha perdido su lugar de dominio. La escena de Torres Molina visibiliza con una teatralidad de estética antimimética la lógica patriarcal al evidenciar la violencia como respuesta al cambio de posiciones de los sujetos masculinos y femeninos en la sociedad.

7. FEMICIDIO: PRESERVACIÓN DEL MODELO CAPITALISTA PATRIARCAL

“...las normas de convivencia han sido violadas y humilladas y la violencia y el abuso se han convertido en una nueva norma social de conducta” (Villaplanas 2003: 8).

“Nombraremos a todas: asesinadas, desaparecidas, abandonadas, golpeadas, discriminadas, expulsadas, nombremos a todas, vivas y muertas, decí mi nombre, el tuyo y nombremos a todas y existiremos siempre” (*Nombremos a todas*, Paula Heredia)³.

Femicidio es Genocidio, acción artista realizada por el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo (Buenos Aires, 2015-2019)⁴ tuvo lugar frente a Tribunales, al Congreso Nacional y a la Casa Rosada. La propuesta constaba de ciento veinte mujeres, muchas no actrices, voluntarias para la acción. La apertura de la acción a otras integrantes parece señalar una situación generalizada para los cuerpos femeninos que, de variadas edades, formas y aspecto, se manifiestan desnudos frente a los espacios del poder. La cuidadosa elección de los espacios señala tres puntos neurálgicos del Estado: el Tribunal donde la Corte Suprema juzga los casos que llegan a ella, el Congreso donde se expiden las leyes y finalmente, la sede de la cabeza del Estado⁵. Esta ubicación de la acción, que desnuda la aparente neutralidad de esos espacios, junto al título de la acción, imbrica el femicidio con el terrorismo de estado y el sistema que lo apoyó y abona la mirada que intersecta el feminismo con un panorama político e histórico más amplio.

Desde la ciencia política y la historia se ha remarcado que el capitalismo tiene en su estructura la necesidad de represión. Tal como Calveiro nos recuerda “no hay poder sin represión, pero más que eso, se podría afirmar que la represión es el alma misma del poder” (1998: 23). El título que elocuentemente ubica al femicidio junto al genocidio apunta a la dictadura argentina del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983) que reprimió, torturó y desapareció a todos aquellos que pudieran estar involucrados en el intento de implementar un modelo económico que modificara el *statu quo*.

Hemos dicho ya que, para el mantenimiento de la estructura capitalista patriarcal, la sujeción de la mujer en el espacio y los roles asignados son fundamentales

³ Esta poesía fue parte de la acción y los textos que siguen son tomados de las grabaciones correspondientes.

⁴ Para visualizar esta acción ver <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA> y para más información ver Proaño 2017b, 2018 y 2019.

⁵ Ciento veinte mujeres acompañadas por quince músicas se desnudan en pleno invierno en el centro de Buenos Aires. Se apilan formando una escultura dolorosamente bella mediante los cuerpos femeninos masacrados. Se lee el texto que enumera los métodos de las muertes, luego se ponen de pie, una, dos o tres a la vez y forman una fila frente a los espectadores impidiendo que estos esquiven la vista de su desnudez, lentamente vuelven a vestirse de vida para luego alejarse del lugar.

este es uno de los factores al que se ha apuntado como una de las causas del femicidio. Femenías (2011) y Villaplana (2003), entre otras autoras afirman que el femicidio encuentra sus últimas raíces en la necesidad de contar con el trabajo gratuito de la mujer en el espacio doméstico, el cuidado de la vida y el crecimiento de los seres humanos indispensables para la reproducción de la fuerza de trabajo necesaria para el sistema y el funcionamiento del mercado. Por ello, frente a las muertes, aparece la denuncia a la justicia como inoperante, puesto que es parte del sistema negador del carácter sistemático y estructural del femicidio. Al respecto se escucha uno de los textos de la acción que, irónicamente, dice: “Demandan expropiar mi cuerpo/ Es legítimo según la ley/ El juez regulará copiosos honorarios/ Se habrá hecho justicia”.

La sistematicidad de los crímenes —remarcada mediante la enumeración de la diversidad de métodos⁶— anuncia que las muertes de estas mujeres no son experiencias individuales explicables por la sicología o la biología, sino que se articulan con la problemática social, política y ética. El testimonio de la acción se opone tanto a la resignación que estipulan las visiones esencialistas de la diferencia entre los sexos, como a la explicación que reduce los femicidios a actos individuales o a esos *happenings* discursivos que, en palabras de Bourdieu, son constantemente recomenzados, y solo son rupturas heroicas de la rutina cotidiana, para obtener un resultado demasiado pequeño y demasiado inseguro (2000: 8).

Por otra parte, la acción subraya la denuncia por la violación de los derechos humanos, al vincular el femicidio con el genocidio y conectarlo con el trauma y la memoria de la dictadura; se propone un nuevo punto de vista para la denuncia de estas muertes cuya narración se acerca en lo posible a la no-ficción. La propuesta supera el documental mediado por la pantalla o la imagen fotográfica, por la potencia de los cuerpos presentes.

Si bien reconocemos que la pretensión de la reproducción de la realidad sin adulterarla es inútil, *Femicidio es genocidio*, supera la simple reproducción. Nos acerca a ella mediante la carnalidad de los cuerpos en presencia y la gestualidad de la muerte. Los cuerpos que al inicio de la acción tienen movimiento, se despojan de la ropa y de la vida, pasan a ser cuerpos desnudos, inmóviles y muertos, y ofrecen al espectador la experiencia de su vulnerabilidad expuesta en el espacio público. Es posible que esta acción haya construido —al menos en algunos espectadores— nuevos modos de ver y entender el femicidio en tanto se lo relaciona con el poder del terrorismo de estado y pasa en este sentido, de ser un asunto privado

⁶ Estos son algunos de los mencionados: “Cortarle el cuello: muerte Instantánea; encerrada sin agua: muerte entre 3 y 7 días; encerrada con agua, pero sin comida: de 15 a 40 días; estrangulada: de 1 a 15 minutos; quemada: 8 minutos; congelada: entre 90 y 100 minutos; desangrada: de 3 minutos a 1 hora; ahogada por gas: 10 minutos; golpeada con un objeto romo en el parietal, instantáneamente; acuchillada en el corazón: 10 segundos” (transcripción de la grabación). Mientras se escucha el texto, la música acompaña sin interferir, remarcando el discurso verbal.

e individual y anónimo, a ser un problema político, histórico y social que nos incumbe a todos. La propuesta que se sitúa en un espacio simbólico e ideológico, el Palacio de Justicia, abre al grupo de mujeres la posibilidad de una acción colectiva de resistencia, orientada a la lucha por las reformas jurídicas y políticas.

El texto leído se planta enfrenta las versiones vertidas por los medios de comunicación que pretendieron y todavía pretenden (algunos) presentar la muerte de las mujeres como un asunto de carácter privado. La rebelión contra la discriminación informativa que reside en la forma de organización y acción colectivas y cuenta con el carácter testimonial del cuerpo y la denuncia verbal como la herramienta simbólica y literal más eficaz para producir la memoria colectiva del tiempo presente y reconstruir una historia que se ha pretendido ocultar. La invisibilización que descubre la acción es parte de la trama del poder, pues tal como Scott señala, “El género es un lugar en el cual —o a través del cual— se articula y distribuye el poder como forma de control diferenciado sobre el acceso a los recursos materiales y simbólicos” (Scott 1992: 12 en Villaplanas 2005: 14). La exposición de la violencia como parte de esa trama aspira a crear fracturas en las instituciones estatales y jurídicas que contribuyen a eternizar la subordinación de la mujer a las formas de violencia real y representada (Villaplanas 2003: 6)⁷.

Sospechamos que el impacto político e ideológico de la acción sobrepasa la curiosidad voyerista de los transeúntes que inicialmente paran su marcha al ver los cuerpos desnudos frente a los espacios del poder. *Femicidio es genocidio* tiene impacto en la producción de la memoria, escenifica la fractura traumática social colectiva y de-construye la mirada romántica estandarizada acerca de la familia y las relaciones de pareja.

8. ESPACIOS DE APARICIÓN DE UN NUEVO SUJETO PLURAL Y COLECTIVO

“No se puede entender/ no se puede entender/ la lucha de clases sin saber que la clase obrera/ está dividida en dos subclases / Los hombres, privilegiada/ las mujeres, dominada...” (*Un violador en tu camino*. Las Tesis).

“Ahora que estamos juntas, ahora que si nos ven
abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer” (*ARDA*)

Las acciones artivistas de los colectivos feministas que analizaremos a continuación se ubican dentro del feminismo popular, espacio ideológico que plantea reivindicaciones por la justicia de género a partir de sus posiciones sociales y conflictos específicos propios de la situación de las mujeres y las disidencias sexuales. Sin perder de vista la economía política, sus textos señalan que los supuestos “adelantos”, la agroindustria, el turismo verde, la explotación de petróleo y energía (Olivera 2005)

⁷ Me animo a hacer esta afirmación tras lo que significó la presencia masiva de las mujeres en la vigilia frente al Congreso mientras se discutía la Ley del Aborto que luego fue aprobada.

no hacen sino perpetuar las condiciones de vida y el no respeto a la dignidad. El feminismo popular es un proyecto político y su lucha, que tiene como objetivo desactivar la política del patriarcado, pretende derrumbar marcos de comprensión que intentan mantener el *statu quo*, y quitarle la máscara al vínculo que estos colectivos denuncian entre capitalismo y patriarcado. Si bien los escenarios de los que hemos venido hablando en este ensayo planteaban la problemática feminista desde una perspectiva que rebasaba la problemática de género, reconociendo su inevitable inserción en la estructura del capitalismo patriarcal y las relaciones de poder, sociales y políticas, los colectivos artistas de los que hablaremos a continuación lo hacen de manera mucho más explícita.

El feminismo “popular”, que está detrás de estas acciones artistas, se coloca en una línea de continuidad con otros feminismos populares que ya existían en Latinoamérica y cuyo rasgo predominante es la noción crucial de autonomía (Schild 2016: 64). En ellas el sujeto plural y colectivo exige un ser para sí mismo, el derecho a las decisiones sobre su cuerpo y a una vida que persiga fines diversos a los señalados por el sistema capitalista patriarcal, un sujeto guiado por una jerarquía de valores distinta, en la que el mercado y la ganancia no sean los valores últimos. Este feminismo popular insiste en las denuncias financieras, racistas, laborales e institucionales y no busca la integración de las mujeres en el mercado.

Consideraremos aquí tres colectivos: ARDA (Argentina, 2015), Las Tesis (Chile, 2019) y la acción de La Corporación Colombiana de teatro (2021). La historia y la situación política de los tres países mencionados tienen condiciones políticas y económicas distintas, pero con rasgos que las acercan. Es indispensable reconocer que el modelo neoliberal, imperante en Chile desde hace treinta años y restaurado en la Argentina durante el último gobierno (2015-2019), se implanta en circunstancias marcadas por el género. Lo mismo es posible afirmar respecto de la historia y la realidad colombiana donde la política de la desaparición y de la persecución se ha ensañado particularmente con las mujeres líderes de los movimientos sociales y medioambientales. Argentina por su parte, enfrentó a partir del 2015 la restauración neoliberal conservadora con el consiguiente recorte de derechos y espacios. Este rearme del patriarcado y su complicidad con el capitalismo (a partir de los noventa en Argentina, la herencia del pinochetismo en Chile y la tradición de desapariciones y muertes en la política colombiana) ha producido, al menos en ciertos sectores, un proceso de re-naturalización de la desigualdad. Se sostiene que ella es parte de la condición humana y no la consecuencia de los procesos sociales y de las políticas que generan estructuras de dominación (Cobo 2011: 12).

Este es el contexto en el que surgen las acciones de estos colectivos desde una perspectiva feminista crítica que intenta contribuir a un proyecto liberador. Observamos la incorporación de la mirada y la existencia de estos sujetos “otros” para exigir el diálogo desde otro tipo de estrategias que no involucran la violencia. Especifican la pérdida del miedo y la recuperación de la voz frente al sistema dominante

junto al acoplamiento de cuerpos y subjetividades híbridas que crean otras sensibilidades y perspectivas existenciales.

9. LAS ACCIONES ARTIVISTAS: CHILE, ARGENTINA Y COLOMBIA

Las Tesis, a días del “estallido social” chileno (18 de octubre 2019), intervienen con la acción llamada *Un violador en tu camino*⁸. La coincidencia temporal y espacial de los dos sucesos se explica por el fuerte nexo ideológico que los une. La resistencia material y simbólica del “estallido chileno” y la resistencia simbólica de Lastesis son parte de un mismo conjunto de prácticas coherentes entre sí, que se apoyan mutuamente y que desafían primero calladamente y luego con la palabra y el cuerpo entran en posesión del espacio público, para ejercer, aunque sea temporalmente, los derechos negados.

El elemento central de la teatralidad de estos grupos es la “presencia” (García 2019) que se establece en función de la posición corporal alejada de la posición “virginal” y “sumisa” tradicionalmente impuesta a la mujer ejemplificada en las imágenes religiosas o maternas. Esta posición de “presencia” transmite con el cuerpo el empoderamiento de este sujeto plural y colectivo que manifiesta decisión, enfrentamiento y voluntad férrea invocada y constituida por la acción (Butler 2017: 82). Esta presencia del cuerpo en el espacio público se remarca también en el canto. Uno de los mantras de ARDA en sus acciones dice: “Ocupa de la calle/ ocupa de mi cuerpo/ocupa del deseo”. Son ocupas, se toman el espacio ajeno y recuperan lo robado a la mujer: el espacio, el cuerpo y el deseo. El cuerpo colectivo supera su vulnerabilidad y la contrarresta con su capacidad de agencia puesta de manifiesto en la performatividad colectiva que llama a superar el miedo: “nos tienen miedo porque no tenemos miedo/ ¿Y el miedo? ¡Qué arda!” (ARDA).

Por su parte, Lastesis en el espacio público enfrentan el mandato patriarcal señalando, con gestualidad corporal desafiante y un texto que explicita su ideología y señala al sistema jurídico y político como el último culpable de violencia de género: “Y la culpa no era mía, ni donde estaba, ni cómo vestía”. Los culpables de la violencia “Son los pacos, / los jueces, / el Estado, / el presidente”. Parodian el cuidado de los carabineros y denuncian su presencia como amenaza a su integridad.

⁸ El 18 de noviembre de 2019, el colectivo Las Tesis realizó la primera interpretación de *Un violador en tu camino* frente a la Segunda Comisaría de Carabineros de Chile en Valparaíso, en protesta por las violaciones a los derechos de las mujeres por el Estado, el ejército y Carabineros. El 25 de noviembre, más de 2000 manifestantes lo realizaron frente al Palacio de los Tribunales de Justicia y en el Paseo Ahumada para denunciar la violencia de género cometida por las instituciones del estado chileno. Luego se hizo la acción el 28 de noviembre frente al Ministerio de la Mujer y Equidad de Género a lo que siguieron acciones frente al Palacio de la Moneda y como parte del “estallido” en la Plaza Baquedano. Hubo también posteriormente, en diciembre de 2019 la acción, con una presencia generacional distinta, en las puertas del Estadio Nacional, centro de detención y tortura de la Dictadura de Pinochet. La acción fue traducida y reproducida en más de cuarenta idiomas.

De modo similar, la acción de la Corporación Colombiana de Teatro ocupa el espacio más alto de la Plaza Bolívar para desplegar carteles que denuncian la desaparición de mujeres. La gestualidad performativa enuncia autoafirmación y autonomía al mismo tiempo que exhibe una corporalidad y un discurso inapropiados para el sistema hegemónico.

La Corporación Colombiana de Teatro⁹ escenifica en la Plaza Bolívar una de sus acciones mediante un grupo de mujeres vestidas de rojo, que portan carteles con los nombres de las desaparecidas y entonan canciones por todos conocidas que aluden a la situación de violencia. La acción termina con una de las integrantes trepada al monumento de la Plaza Bolívar que despliega un cartel con la pregunta “¿Dónde están?”. Simbólicamente, estos cuerpos femeninos se han tomado no sólo la plaza sino también el monumento central y han ascendido, con la pregunta, al nivel más alto de visibilidad.

En el “estallido chileno” los cuerpos cubiertos con pasamontañas (clandestinidad) y en actitud amenazante y guerrera contradicen la imagen del ciudadano ideal normativizado del neoliberalismo y, como en el caso de ARDA, con los cuerpos femeninos firmes, con los puños en alto, el grito guerrero y las miradas al frente, desdican la corporalidad gestual de la mujer sumisa. Son discursos y gestualidades que afirman su autonomía para reclamar sus derechos perforando el límite marcado por el *statu quo*. La violencia de género denunciada intersecta con el ámbito más amplio de relaciones de poder institucional como se explicita en los cuerpos con los ojos cubiertos con vendas negras que aluden sin ambages, a la ceguera causada por la represión de los carabineros; en el caso de ARDA el señalamiento se hace mediante la enumeración de los nombres de las mujeres desaparecidas con el poema “Nombremos a todas”.

El cuerpo y su gestualidad desafiante, más el lenguaje, provoca la aparición de una nueva subjetividad resistente, alternativa y guerrera que enfrenta la explotación de los cuerpos, el sufrimiento y la limitación de la vida. En los tres casos considerados la corporalidad grupal y gestual enriquece con su presencia lo que el discurso lingüístico no alcanza a expresar y el entretrejo de cuerpos y palabras origina un nuevo modo de contar y de resistir en el espacio público.

En los tres casos es notable la presencia masiva de mujeres que activa la capacidad de la palabra en sujetos a los que usualmente no se les ha otorgado ese derecho; un sujeto “otro” plural y colectivo que se impone. Juntamente con la agenda

⁹ En el caso de la Corporación Colombiana de Teatro, es necesario apuntar la organización del Encuentro de mujeres por la paz juntamente con las acciones artísticas realizadas en diversas ocasiones que, además de dar voz a los sujetos femeninos e impulsarlas a perder el miedo ante la violencia propia del sistema, tiene finalidades específicamente políticas, persigue organizar a las mujeres para que puedan argumentar en el marco jurídico colombiano y manifestarse en relación a la agenda política colombiana y construir estrategias con otros sectores para seguir luchando por la paz e incidir a nivel continental.

feminista y sin que pueda diferenciarse de ella, presentan también la agenda política por el derecho a la vida. Esto significa la exigencia del fin de la muerte como estrategia para mantener el sistema (femicidios). El cuerpo y la conciencia colectiva se expresan con la voz coral que marca un mismo objetivo con distintas voces, corporalidades de un variado esquema etario y miradas procedentes de distintos territorios y capas sociales.

10. “ESPACIOS DE APARICIÓN” Y EMERGENCIA DE NUEVAS CORPORALIDADES Y NUEVOS SUJETOS COLECTIVOS

La aparición, el quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla y el silencio son todos elementos que forman parte de una asamblea imprevista, de una forma imprevista, de una forma inesperada de la performatividad política que sitúa la vida vivible en el primer plano de la política (Butler 2017: 25).

El cuerpo y su performatividad es el elemento indispensable para completar y encontrar nuevos sentidos y desplazar los límites de lo posible. El cuerpo colectivo es un cuerpo desnudo de normas y jerarquías tradicionales, un cuerpo liberador de sentidos y de amarras. Los gestos, las actitudes y el lenguaje hacen aparecer una dimensión estética capaz de transformar sensiblemente a las personas integrantes del colectivo junto a sus espectadorxs.

La expresión verbal del deseo y las demandas se apoyan en la presencia de estos cuerpos que han abandonado el espacio naturalizado. Esta corporalidad concreta de este sujeto inclusivo que contradice la gestualidad normada, causa la emergencia de una nueva realidad y un nuevo espacio; la visibilización de la violencia, la aparición de los cuerpos por fuera de las normas, la resistencia a los límites impuestos, obligan al reconocimiento de la existencia y los derechos de este cuerpo colectivo, no normalizable en términos del patriarcado; forza a cambiar la distribución de lo sensible entre lo reconocible/visible y no reconocible/invisible. Los discursos y gestualidades “inapropiadas” e insisten en la denuncia de la muerte como metodología política.

Son cuerpos que se insubordinan para inscribir en el espacio público de las ciudades la demanda de nuevas relaciones con el mundo. No hay momentos conceptuales que puedan prescindir de su condición orgánica, pues el cuerpo es el sostén de estas acciones que son verdaderos rituales de vida. Según Clodet García (ARDA), en el “entre” de esos cuerpos emerge la política y es un síntoma de que se está deslegitimando el sistema y generando vectores de fuerza que no es posible invertir. La acción visibiliza cuerpos distintos, cuerpos violentados, cuerpos libres que bailan la violencia para perder el miedo, expresiones y gestos no apropiados (según la norma) que salen de la clandestinidad para poner a la vista y hacer explotar la “exclusión constitutiva” que implica el Patriarcado (Butler 2017: 12).

Las acciones artivistas feministas proponen una estética política-corporal que involucra altos niveles de afectividad. Contra una atmósfera afectiva hostil, cargada del «que-me-importismo» acerca del prójimo, estas acciones artivistas feministas generan una respuesta afectiva que invita a la complicidad en la emoción con la cercanía de los cuerpos. El acercamiento corpóreo-afectivo caracteriza el final de estas acciones, fenómeno que se expande afuera de los colectivos. En el *espacio de aparición* que las acciones generan, también emerge un *espacio afectivo* que se diferencia de aquel en que no desaparece necesariamente con el final de las acciones.

Este “cuerpo relacional” (Butler 2017: 92) ofrece una mirada atenta y crítica a las condiciones infraestructurales para considerar la posibilidad del surgimiento de una nueva subjetividad con derechos; resiste el presente posicionándose en relación a sus estructuras mismas —la calle, las plazas, los edificios gubernamentales— devenidas en “espacios abstractos” (Lefevbre 2013: 95)¹⁰ para descubrir en ellos la raíz de la opresión naturalizada y exponer la infraestructura del poder que los sostienen. Estos espacios claves una vez desnaturalizados, se convierten en espacios diferenciales (Lefevbre 2013: 109) con potencia política: la Plaza de la Dignidad, la Alameda y el Paseo Ahumada en Chile; en Buenos Aires, en el Congreso y la Plaza de Mayo y sus alrededores y en Bogotá en la Plaza Bolívar. Estas infraestructuras —calles, plazas, edificios, monumentos— entendidos en toda su complejidad y convertidos en espacios diferenciales, dotan de sentido político adicional a las acciones.

Estos cuerpos transformados en un solo sujeto plural reconocen su condición de viviente sometido, de seres con derechos éticos a la vida, deciden habitar esos derechos, y llenar el espacio público con su presencia. Vemos la decisión de negar públicamente el acatamiento y la reproducción de las normas hegemónicas. Contra el individualismo neoliberal, los grupos tienen una conformación solidaria que genera una infraestructura operativa que rechaza la jerarquía vertical y garantiza su funcionamiento. En su organización y sus propuestas los colectivos van en contra de la responsabilidad exclusivamente individual y el solipsismo egoísta pregonados por el neoliberalismo.

Respecto del posible impacto de este artivismo feminista, el concepto de performatividad de género propuesto por Judith Butler nos permite una comprensión más esperanzadora respecto de su impacto en el cambio de la subjetividad. Según la autora, nuestros comportamientos y definiciones como sujetos sociales y políticos generizados son pasivos de modificaciones en tanto que ellos han sido marcados performativamente (Butler 2017: 31-34). Es posible ampliar esta propuesta y proponer, de manera similar, que pudiera también ser posible modificar

¹⁰ Según el autor, estos son espacios aparentemente neutros que contienen y ocultan las relaciones que los constituyen (2013: 95); espacios que han sido estructurados para construir el modelo propuesto por el poder político y que guardan la memoria del modelo impuesto.

performativamente aquello que desde los discursos políticos y económicos neoliberales se ha definido como el ciudadano/a/ consumidor/a ideal.

Por lo mismo, cuando las acciones terminan, ellas no han fracasado: han producido un momento, un paréntesis en el que ha germinado esta nueva realidad que empieza a aparecer, donde comienzan a nacer estos nuevos sujetos que no niegan ni la vida, ni el deseo. Y con estos nuevos sujetos nacen otros cuerpos: otros gestos, otros tonos, otras voces, otras formas, otras posturas vitales y políticas que auguran, sino un cambio futuro, al menos la posibilidad de realizarlo.

11. A MODO DE CONCLUSIÓN: TEATRALIDADES FEMINISTAS Y UN POSIBLE SENTIDO POLÍTICO

La escena latinoamericana feminista del siglo XXI presenta como característica diferencial un acercamiento al feminismo popular puesto que involucra en su lucha la consideración de la estructura política y la resistencia al sistema hegemónico capitalista patriarcal. La escena despliega un sujeto autónomo con capacidad de performatividad política, social y cultural, y exhibe una subjetividad que no está limitada por la biología o la sicología y que en la escena se sacude de espacios y roles sostenidos por el *statu quo*.

La nueva escena teatraliza un sujeto con capacidad de cambio y participación en áreas que en la tradición le estaban proscritas y que ahora aparecen como derechos adquiridos o en ardua discusión (participación política, ocupación del espacio público, derecho a la opinión, derecho a la autonomía y a la decisión sobre su cuerpo, por ejemplo). En las diversas teatralidades que hemos examinado se proponen sujetos no masculinos caracterizados por una distinta gestualidad, por asumir otros roles sociales y con otra posición en la sociedad.

Sin embargo, lejos de actitudes ingenuas, la escena plantea también la dificultad que implica la estructura política, económica y social en las que las producciones están inmersas y parece seguir el planteo de Kristeva en tanto su función es más bien rechazar lo estructurado y transmitido por la tradición (Jones 1985: 359). Sin embargo, como ya dijimos, si nos adherimos a la performatividad de género propuesta por Judith Butler, parece posible sostener que estas teatralidades quizás sean el principio de la construcción de nuevas estructuraciones sociales y políticas.

Esta escena que dialoga con la contextualidad histórico-política contemporánea y las asociaciones simbólico-culturales ofrece una mirada compleja con nuevas herramientas teatrales y una creciente sutileza ideológica; afirma la insuficiencia de la conciencia de género como única herramienta en la búsqueda de la utopía feminista y la necesidad de articularla con la lucha contra todas las formas de subordinación de todos los sujetos no masculinos.

Surge y se evidencia en las acciones analizadas aquí, la posibilidad de actuar en formas inesperadas, no “naturales” y alejadas de esos roles, gestos y posturas.

Aparece también la posibilidad de la apertura de espacios y derechos que en nombre de la naturaleza o la democracia han sido conculcados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benhabib, S., y Cornell, D. (Eds). (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Alfons el Magnanim.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Editorial Paidós.
- _____. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y Desaparición*, Ediciones Colihue.
- Cobo, R. (2011). *La nueva política sexual del patriarcado y sus alianzas con la globalización capitalista*. La Catarata.
- ARDA Colectiva. (2018). ESTAMOS ACA. <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA>
- Femenías, M. y Soza Rossi, P. (2009). Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres. *Sociologías*, 11(21), 42-65. *En Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10511/pr.10511.pdf
- Femenías, M. L. (2011). Violencias del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. *Pensamiento Iberoamericano*, (9), 85-108. <file:///C:/Users/Lina/Downloads/Dialnet-ViolenciasDelMundoGlobal-3710886.pdf>
- Fuerza Artística de Choque Comunicativo. (2017). «Femicidio es Genocidio» <https://youtu.be/ac2TmnzR6Y4>
- Fraser, N. (1990). ¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión de género. En S. Benhabib y D. Cornell (Eds). (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío* (pp. 49-88). Alfons el Magnanim.
- García, C. (Comunicación personal, 7 de junio de 2019, Buenos Aires).
- Jones, A. R. (1985). Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Écriture Féminine* en Wharol R. Robyn & Diane Price Herndl, *Feminisms, an Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers, New Jersey: 357-370.
- Las Tesis Colectivo. (2019). «Un violador en tu camino». <https://www.google.com/search?q=youtube+Un+violador+en+tu+camino&oq=youtube+Un+violador+en+tu+camino&aqs=chrome..69i57j69i64.14633j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Edición y traducción Emilio Martínez. Edición Capitán Swing Libros S.L.
- Mazover, M. *Esquinas en el cielo*. [Manuscrito sin publicar].
- Nicholson, L. (1990). Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía. En S. Benhabib y D. Cornell (Eds.) (1990). *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío* (pp. 29-48). Alfons el Magnanim.
- O'Brien, M. (1979). Reproducing Man. En N. Loren, G. Clark y L. Lange (Eds.) (1979) *The Sexism of Social and Political Theory* (pp. 101-112). University of Toronto Press.
- Olivera, M. (2005). El movimiento independiente de mujeres de Chiapas y su lucha contra el neoliberalismo. En Spanish Special Issue: Feminismos Disidentes en América Latina el Caribe, *Nouvelles Questions Féministes: Revue Internationale Francophone*, 24(2), 106-115.

- Percovich, M. (2007). *Yocasta*. En *Antología de teatro latinoamericano* Tomo 12 Ed. Geirola, Gustavo y Lola Proaño Gómez. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/33/033/>
- Rossenwurcel, C. *Mecánicas* (2013, 2014, 2015). <https://vimeo.com/100564270>
- Proaño, L. (2020). Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. <http://www.artescena.cl/estallido-social-estallido-feminista-chile-y-argentina-2015-2019/>
- _____. (2019). Teatralidades plurales, espacio, política y memoria: intervención ciudadana en la ciudad de Buenos Aires. *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur*, editado por Fernando A. Blanco y C. Opazo, Cuarto Propio: 221-246.
- _____. (2018). El artivismo de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo. Diagnóstico de los puntales del neoliberalismo extremo en Argentina (2015-2017). *BOLETIN/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario (UNR), núm. 19, diciembre 2018.
- _____. (2017). Filosofía feminista y escenarios teatrales recientes: Argentina 2013-2015. *Latin American Theatre Review*. 57(1), Fall 2017, 133-150.
- _____. (2017b). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano". *Telón de Fondo* 26: 48-62.
- _____. (2016). La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. *Ya otra cosa mariposa (1988) y Ya vas a ver (2015)*, de Susana Torres Molina. *Revista Artescena*, 1, Universidad de Playa Ancha. <https://artescena.cl/la-escena-feminista-argentina-una-diacronia-paralela-al-desarrollo-de-la-filosofia-feminista-y-a-otra-cosa-mariposa-1988-y-ya-vas-a-ver-2015-de-susana-torres-molina/>
- _____. (2015). *Mecánicas*. [Manuscrito sin publicar].
- Schild, V. (2016). Feminismo e neoliberalismo na America Latina. *Revista Outubro*, (26).
- Scott, J. W. (1992). Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Debate Feminista* 3(5), 85-105.
- Torres, S. (2015). *Ya vas a ver*. [Manuscrito sin publicar].
- Villaplanas, V. (2005). Género, representación y formas de violencia. *Feminismos. Rebelión*. <https://rebellion.org/genero-representacion-y-formas-de-violencia/>.
- _____. (2003). *El discurso televisivo de la violencia: representación y registros enunciativos en las formas narrativas audiovisuales fragmentarios: videoclip y reportaje de investigación cultural* ed Trípodós, Facultat de Ciències de la Comunicació (Blanquerna) URL, Barcelona, nº extra-2003: 555-565. ISSN: 1138-3305.
- Yuval-Davis, N. (2006). Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies*, SAGE Publications (UK and US) 13(3), 193-209.