



5.

**La mano de Don Patricio:
precariedad, masculinidad
y teatro de lxs oprimidxs
en la obra de teatro-foro
Trabajo gigante**



La mano de Don Patricio: precariedad, masculinidad y teatro de lxs oprimidxs en la obra de teatro-foro *Trabajo gigante*

DOI <https://doi.org/10.54118/controver.vi221.1302>

Por Aleosha Eridani, Pamela García Yévenes, Valeria Carrasco Mancisidor, Gustavo Cerda González, Marcela Cortés González, Paula García Yévenes, José Miguel Mera Adasme*

Resumen: En el presente escrito buscamos aportar a la denuncia de la precariedad laboral que vive el área social en Chile, mediante el análisis de una experiencia de resistencia al capitalismo más allá de miradas y estrategias tradicionales. La obra de teatro-foro *Trabajo gigante* emerge como una práctica de resistencia no sólo anticapitalista, sino además antipatriarcal, articulando las dimensiones de clase y género; también como una técnica del teatro de lxs oprimidxs que subvierte ciertas lógicas de acción política, al utilizar el arte al servicio de las luchas populares y sindicales. Don Patricio es el nombre de uno de los personajes que, siendo varón, jefe y empresario, expresa

* Aleosha Eridani. Psicólogo, Doctor (c) en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso. Integrante de Rebrote Sur - Red de Teatro de las personas Oprimidas. Correo electrónico: aleosha.eridani@gmail.com

Pamela García Yévenes, Actriz y Kuringa, Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericana. Integrante de Rebrote Sur - Red de Teatro de las personas Oprimidas. Correo electrónico: garciayevenes@gmail.com

Valeria Carrasco Mancisidor. Psicóloga, Diplomada en Psicología Educacional y Cuerpo, Arte y Educación, Universidad de Chile. Integrante Rebrote Sur - Red de Teatro de las Personas Oprimidas. Correo electrónico: ps.valeria.carrasco@gmail.com

Gustavo Cerda González. Psicólogo. Correo electrónico: gustavo.cerda77@yahoo.es
 Marcela Cortés González. Socióloga UBA, Diplomada Intervención NNA vulnerad@s en sus derechos, Universidad de Chile. Integrante Rebrote Sur - Red Teatro de las Personas Oprimidas. Correo electrónico: marcelacortescomunicaciones@gmail.com

Paula García Yévenes. Socióloga, Diplomada en Gestión Cultural sobre el Arte en su representación territorial. Integrante de Rebrote Sur - Red de Teatro de las Personas Oprimidas. Correo electrónico: paulagarciayevenes@gmail.com

José Miguel Mera Adasme. Psicólogo, magíster en Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona. Correo electrónico: mera.josemiguel@hotmail.com

la masculinidad hegemónica de las empresas sociales en Chile. Aquí analizamos esta figura con el fin de dismantelar las complicidades entre capitalismo y patriarcado en tales contextos de lucha.

Palabras clave: área social, precariedad, teatro del oprimido, género, masculinidad.

Don Patricio's Hand: Precarity, Masculinity and Theatre of the Oppressed in the Forum-theatre Play *Trabajo gigante*

Abstract. In this paper we seek to contribute to the denunciation of the labor precariousness experienced by the social area in Chile, through the analysis of an experience of resistance to capitalism beyond traditional views and strategies. *Trabajo gigante* is a forum-theatre play that emerges as a practice of resistance not only anti-capitalist, but also anti-patriarchal, articulating the dimensions of class and gender. Likewise, forum-theatre emerges as a technique of the theatre of the oppressed that subverts certain logics of political action by using art in the service of popular and union struggles. Don Patricio is the name of one of the characters who, being male, boss and businessman, expresses the hegemonic masculinity of social enterprises in Chile. Here we analyze this figure in order to dismantle the complicities between capitalism and patriarchy in such contexts of struggle.

Keywords: Social area, Precariousness, Theatre of the Oppressed, Gender, Masculinity.

Cómo citar este artículo: Eridani, Aleosha, García Yévenes, Pamela, Carrasco Mancisidor, Valeria, Cerda González, Gustavo, Cortés González, Marcela, García Yévenes, Paula y Mera Adasme, José Miguel. (2023). La mano de Don Patricio: precariedad, masculinidad y teatro de lxs oprimidxs en la obra de teatro-foro Trabajo gigante. *Revista Controversia*, (221), 159-202..

Fecha de recepción: 3 de febrero de 2023

Fecha de aprobación: 2 de junio de 2023

Trabajo gigante: de la clase al género

Trabajo gigante: el show de la precariedad laboral en el área social es una obra de teatro-foro que denuncia las condiciones de precariedad laboral en las que trabajan quienes implementan la política pública en Chile, a saber: trabajadorxs subcontratadxs¹ por organismos privados,

1 A lo largo de este escrito utilizaremos la letra equis [x], cuestionando los binarismos de género desde una posición *queer* o disidente.

tales como fundaciones, corporaciones y ONG. Al mismo tiempo, en esta pieza caracterizamos algunas de las posiciones subjetivas, sociales y políticas de quienes trabajan en el área, dando cuenta de las dificultades y posibilidades de enfrentar dicha precariedad. Nuestra colectiva de teatro, *Cuchilla de Palo*, está compuesta por trabajadoras y trabajadores de Santiago y Valparaíso que se dedican a denunciar y problematizar la explotación laboral en el área. La obra es fruto de un proceso iniciado a principios de 2017. Emergió a través del contacto con la actriz y kuringa² Pamela García Yévenes, quien facilitó el proceso de creación, la posibilidad de trabajar con una metodología alternativa y de incidir mediante dicha praxis teatral en la esfera de la explotación y resistencia en los lugares de trabajo.

La pieza cuenta la historia de Tamara, una joven trabajadora recientemente contratada, quien intenta organizarse junto con sus compañeras y compañeros, luego que la empresa social en la que están pierde una licitación y se queda sin los fondos estatales que le permiten ejecutar los programas y pagar los salarios. Si bien logran colectivamente interpelar a sus empleadores, estos amenazan con entrevistarles individualmente para decidir la continuidad de cada una y uno en el programa.

La llamada ‘crisis china’, momento en el cual se manifiesta explícitamente el conflicto y la disputa por el poder, es protagonizada por Tamara y Don Patricio, este último dueño de la empresa y el principal antagonista. Estos dos personajes encarnan el antagonismo de clase entre obrera y patrón, entre proletariado y burguesía. Tamara busca develar con pasión, enojo y lucidez las precariedades e irregularidades financieras de la empresa, mientras Don Patricio utiliza tácticas manipuladoras, apelando a la vocación, al compromiso con quienes están

2 Nombre que recibe, en el contexto de la praxis del teatro de lxs oprimidxs, alguien que facilita la creación y difusión de las creaciones artísticas. Es una palabra que proviene del portugués y que puede ser traducida como ‘comodín’.

más desposeídos y a la nula atribución que posee, ya que el Estado es el supuesto empleador y no la empresa. El conflicto, en su momento más álgido, es interrumpido por la coordinadora del programa, Irma, quien si bien es trabajadora, termina aliándose con los empleadores. En la obra la opresión es expuesta de forma inconclusa, para permitir que el público pueda ofrecer alternativas de lucha en el escenario.

Sin perjuicio de que *Trabajo gigante* busca problematizar una opresión de clase, es imposible eludir que en dicha obra los opresores son sólo varones y parte importante de quienes sufren la opresión son mujeres. Por un lado, Don Patricio tiene un aliado, Don Enrique, jefe administrativo de la empresa social y amigo desde hace décadas. Por otro, Tamara intenta hacer alianza con Claudia, trabajadora y madre con un importante sentido de la vocación, y con Irma, trabajadora histórica y coordinadora, una especie de ‘Espina’, recordando el cómplice personaje del segmento ‘la oficina’ del programa de humor *Japping con Ja*³. Otros personajes varones son: Beto, trabajador ‘a honorarios’, atemorizado por un eventual despido y Juan, exdirigente sindical, ahora desesperanzado y a punto de jubilarse. Es evidente que la opresión de clase se encuentra intersectada por una violencia patriarcal, toda vez que los altos mandos de las empresas sociales en Chile son ocupados por varones. El hecho que Tamara sea una mujer, al igual que varias de las personas que trabajan en el programa, nos hace reflexionar en torno a la feminización del área social. Feminización que no sólo dice relación con la cantidad de mujeres, sino, de manera más profunda, con el carácter generizado del trabajo.

3 Programa de televisión humorístico chileno, emitido entre los años 1978 y 2004.



Fotografías de diferentes presentaciones de *Trabajo gigante*⁴.

A lo largo de este artículo buscaremos reflexionar críticamente en torno a la situación laboral del área social en Chile, visibilizando el carácter generizado de la precariedad que experimenta, lo cual no sólo evidencia las violencias y desigualdades de género vividas por las mujeres, sino, además, el lugar de complicidad, poder y privilegio que ocupan los varones y, por tanto, cierta forma de masculinidad. Ahora bien, de forma paralela, a propósito de la experiencia vivida por nuestra agrupación,

4 1: Parque Cultural de Valparaíso, Valparaíso; 2, 4 y 8: Sala Síntoma, Valparaíso; 3 y 7: Sitio Eriazo, Valparaíso; 5 y 6: VI Encuentro de Teatro de las Personas Oprimidas, Museo de la Educación, Santiago; 9: V Encuentro plurinacional de TO, Temuko – Padre las Casas.

también deseamos compartir el proceso a través del cual se hace posible esta reflexión, que aquí toma forma en la exploración del teatro de lxs oprimidxs. Es mediante dicha exploración que la reflexión también emerge, lo cual se articula con el carácter estético y performativo de esta propuesta teatral. De este modo, a lo largo de las siguientes páginas, nos proponemos considerar *Trabajo gigante* como una representación concreta de las precariedades generizadas y de las dominaciones masculinas, pero también como una acción performativa que moviliza tanto a su elenco como a quienes la espectan, hacia la denuncia y transformación de dichas condiciones.

Teniendo siempre de cerca el ejemplo de nuestro montaje escénico, la ruta será la siguiente. En primer lugar, expondremos brevemente algunas claves metodológicas y de contexto en torno a la construcción del montaje, en vinculación con las reflexiones aquí presentes. En segundo lugar, señalaremos algunos elementos para dar cuenta de la feminización del área social y la articulación que existe entre precariedad y género. En tercer lugar, analizaremos la posición de complicidad y hegemonía que los varones ocupan y cómo ello dice relación con el trabajo en el área social y la herencia dictatorial chilena. En cuarto lugar, abriremos una reflexión que nos invita a considerar ciertas raíces coloniales de la violencia de género, a propósito del antagonismo principal que la obra expone en la crisis china. En quinto lugar, señalaremos los diversos efectos performativos que la obra genera tanto en el elenco como en el público y la relación que ello posee con una transformación social en términos estético-políticos. Por último, a modo de cierre, señalaremos algunos desafíos pendientes a propósito del recorrido realizado.

El teatro-foro: algunas claves metodológicas y de contexto

En términos metodológicos, el proceso llevado a cabo por nuestra agrupación coincide con lo que se ha denominado un enfoque performativo (Haseman, 2010). A diferencia del enfoque cuantitativo y cualitativo,

la mirada performativa presenta sus hallazgos a través de acciones que generan efectos, las que a su vez no son el resultado final de la investigación, sino que son la investigación en sí misma (Haseman, 2010, p. 104). Como señala Fisher-Lichte, es un proceso en donde “la «producción» y la «recepción» tienen lugar en el mismo espacio y tiempo” (2011, p. 37), ya que aquel proceso crea la realidad que expresa. Este paradigma de investigación, por su carácter, se nutre del campo de las artes para construir diferentes experiencias de trabajo con personas, comunidades y contextos.

Trabajo gigante utiliza la herramienta del teatro-foro, que es parte del arsenal del teatro de lxs oprimidxs. El teatro de lxs oprimidxs fue creado en Brasil por Augusto Boal en los años 60; su apuesta fue colocar al servicio de las luchas populares las herramientas del teatro (Boal, 2017). El teatro de lxs oprimidxs apunta no sólo a cuestionar el carácter burgués del teatro, en términos de los contenidos que lo caracterizan, sino además a transformar la lógica estética desde la cual se articula. Este giro implica cuestionar el dispositivo teatral desde Aristóteles a Brecht, como productor de un estado de catarsis a través de la cual se “retira al personaje (y por ende al espectador, que es empáticamente manejado por el personaje) su capacidad de acción” (Boal, 2017, p. 236). Se trata de cuestionar la división arbitraria entre quienes actúan y quienes espectan, la cual da cuenta de una opresión naturalizada que imposibilita generar en el teatro experiencias de transformación política, al obstaculizar la agencia del pueblo en la construcción de su propio destino.

Según Boal (2017), el teatro-foro es una técnica que busca, a través de una dramatización, exponer una opresión e invitar al público a ser parte de aquella escena, transformándolo en protagonista, en ‘espectador’ de sus experiencias, e incitándolo a buscar alternativas; lxs espectadores “intervienen directamente en la acción dramática y actúan” (p. 31) mediante la presentación inicial de un “espectáculo de 10 a 15 minutos que represente [un] problema” (p. 49) y luego se da paso a un foro

en el cual el público propone alternativas a la opresión escenificada y tiene el “derecho a sustituir a cualquier actor y conducir la acción en la dirección que (...) le parezca más adecuada” (p. 49). La premisa planteada es la siguiente: “[toda persona] puede proponer cualquier solución, pero en escena, trabajando, actuando, haciendo cosas, y no desde la comodidad de su butaca” (p. 49).

Trabajo gigante fue creada y sostenida por un grupo de 12 trabajadoras y trabajadores, a través de un proceso que metodológicamente implicó, al menos, las siguientes etapas que fueron ejecutadas de un modo yuxtapuesto y recursivo: a) la reflexión y el diálogo en torno a las experiencias y opresiones relativas al trabajo en el área social; b) el conocimiento del teatro de lxs oprimidxs y la técnica del teatro-foro; c) la construcción de personajes que representaron voces sociales presentes en los relatos compartidos; d) la construcción de escenas con tales personajes y la articulación de aquellas en un montaje único; e) el estreno y la circulación de la pieza de teatro-foro junto con la identificación y puesta a prueba de tácticas de lucha en el foro; y f) la reflexión del propio elenco en torno a las estrategias de lucha emergidas y la consideración de aquellas para la lucha sindical y para la continua transformación de la obra. Son las reflexiones ligadas con todas estas etapas las que dan lugar a este escrito.

La obra alcanzó a ser presentada en 12 ocasiones en diversos lugares de Chile e inclusive en el extranjero, entre los años 2017 y 2019. El contexto histórico chileno en el cual se creó y circuló la pieza resonó con un ciclo de protesta y organización social que halló sus máximas expresiones en el Mayo feminista de 2018 y la Revuelta de octubre de 2019⁵. Estos dos hitos

5 Presentaciones realizadas: 1) 17/6/17, Parque Cultural de Valparaíso; 2) 30/6/17, Casa Bolívar, Santiago; 3) 29/7/17, Espacio Cultural Casa Yafün, Valparaíso; 4) 5/11/17, Sitio Eriazo, Valparaíso; 5) 2/12/17, Sala Síntoma, Valparaíso; 6) 12/1/18, IV Encuentro Plurinacional de Teatro de las Personas Oprimidas, Tomé; 7) 23/2/18, V Encuentro Latinoamericano de TO, Museo de las Migraciones, Montevideo; 8)

son expresivos de malestares populares, demandas sociales y horizontes de mundo contrarios al modelo capitalista neoliberal implementado en la dictadura y sostenido por los gobiernos posdictatoriales. De aquellos malestares, demandas y horizontes *Trabajo Gigante* también se hizo parte. La posterior pandemia por la Covid-19 generó una interrupción en la circulación del montaje y un serio obstáculo para la continuidad del trabajo de ensayo y diálogo colectivos. Es por ello que a través de este escrito también buscamos anudar un ciclo, recuperando lo aprendido y explorando ciertos desafíos pendientes.

La precarización y feminización del área social

El área social puede ser definida como aquel sector que ejecuta la política social del Estado, área que se vincula más estrechamente al trabajo con sectores socialmente marginados y excluidos (Pavez, 2021; Pavez et al., 2019; Varas et al., 2018). Este sector se encuentra constituido, por lo general, por “psicólogos, sociólogos, antropólogos, trabajadores sociales, educadores populares, artistas” (Varas et al, 2018, p. 1); “emplea a más de trescientas mil personas de forma remunerada y voluntaria, y su principal fuente de ingresos son fondos gubernamentales” (Bravo y León, 2016, p. 64). La serie de programas ligados al área social en Chile es implementada a través de licitaciones, es decir, concursos que abre el Estado para la adjudicación de recursos económicos (García, et al., 2022; Pavez et al., 2016; Pavez, 2021; Pavez et al., 2019; Varas et al., 2018). En las licitaciones postulan diversos organismos privados constituidos como fundaciones, corporaciones, ong, entre otras figuras legales. Cada organismo que logra la adjudicación de una licitación subcontrata trabajadorxs para la implementación concreta de la política (García et al., 2022; Pavez, 2021; Pavez et al., 2019; Varas et al., 2018).

13/6/18, Facultad de Derecho, Universidad de Valparaíso; 9) 12/1/19, V Encuentro plurinacional de TO, Temuko – Padre las Casas; 10) 19/1/19, Espacio Laura Allende, Santiago; 11) 22/5/19, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso; 12) 31/1/20, VI Encuentro de Teatro de las Personas Oprimidas, Museo de la Educación, Santiago.

Este modelo ha sido ampliamente criticado por precarizar a quienes trabajan en dichos organismos; por demostrar una gran ineficacia en el logro de sus objetivos; y, por último, por consentir la interposición de privados entre quienes trabajan y el Estado, lo cual posibilita el lucro con los fondos asignados (Pávez, 2021; Varas et al., 2018). El ejemplo más expresivo de aquello es el del Servicio Mejor Niñez —antiguo Sename⁶—, en donde el Estado “sólo se hace cargo de un 5 % de los proyectos, el 95 % restante está radicado en los Oca⁷” (*La Haine*, 2015).

De acuerdo con diversas investigaciones, la precariedad laboral puede ser definida como una experiencia en la que el trabajo genera pobreza (Caro y Cárdenas, 2022), debido a los bajos salarios que hacen difícil la autosuficiencia (Cuevas, 2015), sustentado aquello en una subordinación de clase (Blanco y Julián, 2019). Así también implica la realización de jornadas excesivas, la falta de jornada completa, la ausencia de salario regular, la imposibilidad de un lugar de trabajo estable, y la falta de protección sindical y legislativa (Hernández et al., 2020; Castel, 1997, 2009). Todo ello se relaciona con una dimensión subjetiva caracterizada por incertidumbre, inseguridad, vulnerabilidad y riesgo en quienes trabajan (Castel, 2009; Beck, 2000; Julián, 2018). Ahora bien, la precarización que afecta a quienes trabajan en el área social ha sido caracterizada de diversas formas, evidenciándose a través de bajos salarios, ahorro forzoso, inseguridad laboral, accidentes, despidos, enfermedades, rotación alta, baja proyección, mecanización, desgaste profesional (*burnout*), entre otros fenómenos (Pavez, 2021; Varas et al., 2018). Entre un 60 y 70 % de estas personas trabajan ‘a honorarios’ (Bravo y León, 2016), lo cual las deja fuera del Código Laboral, quedando desprotegidas legalmente (Gobierno de Chile, 2017). Todo lo anterior redundo en dificultades para la organización colectiva, ya que la precariedad de las condiciones, sumadas a un contexto neoliberal, pone a competir a lxs

6 Servicio Nacional de Menores.

7 Organismos Colaboradores Acreditados.

trabajadores por la obtención y mantención de tales trabajos (Varas et al., 2018, p. 283).

El área social en Chile nos habla de una subjetividad laboral fruto de las reformas generadas en un escenario posdictatorial. El sistema de licitaciones se erige tomando como fundamento, por un lado, las transformaciones dictatoriales que implicaron la privatización y la reducción del gasto público en la política social (García et al., 2022; García y Enciso, 2022; Pavez et al., 2019; Pavez, 2021; Varas et al., 2018), y por otro, la erradicación de las herramientas de organización, protesta y negociación laboral de la clase trabajadora (Varas et al., 2018). No obstante, tal sistema fue inaugurado en la década de los 90, con la institucionalización de variados organismos que lucharon contra la dictadura, que posteriormente pasaron a formar parte del aparato estatal (Arredondo y Vidal, 2013; Bravo y León, 2016; Pavez et al., 2016, 2019). El término de la dictadura y el inicio de una supuesta democracia, aparejados a la no erradicación de los enclaves dictatoriales en lo económico y político, generaron una atmósfera social paradójica y perpleja, a la vez que conformista y desesperanzada (Garretón y Garretón, 2010; De Tezanos et al., 2016). Este escenario guarda similitudes con varios procesos de neoliberalización que han ocurrido en el Cono Sur durante las últimas décadas, así como en nuestro continente y en el mundo, lo cual se encuentra en directa relación con la aparición y consolidación de una nueva clase social, a saber: el precariado (Standing, 2014). Sin embargo, en los últimos años el área social ha ido tomando conciencia no sólo de dicha precariedad, sino además de la necesidad de luchar por mejores condiciones. Un ejemplo de esto ha sido la conformación, en 2006, de la Federación de Trabajadoras y Trabajadores del Área Social (Fenttas), a la cual pertenecen varios sindicatos del área, y que ha logrado desarrollar negociaciones colectivas exitosas contra diferentes organismos privados (Varas et al., 2018).

Ahora bien, desde una perspectiva de género es imprescindible dar cuenta de las desigualdades existentes entre varones y mujeres en el área (García y Enciso, 2022). Aunque no existen estudios que diagnostiquen esta situación de forma global en el sector propiamente tal, es posible deducir algunas conclusiones en virtud de los datos ofrecidos por investigaciones que evidencian la distribución por género en algunos programas del área que trabajan con niños y adolescentes, y con personas en situación de discapacidad. Así también se pueden desprender algunas conclusiones observando las tasas de matrícula de aquellas carreras profesionales ligadas al área.

En cuanto al servicio de protección especializada Mejor Niñez, de acuerdo con datos del Consejo Directivo indh (2018), es claro que existe una feminización del personal dentro de los centros; un 87,9 % del personal estaba compuesto por mujeres (p. 5); quienes trabajaban como educadorxs de trato directo eran “casi siempre mujeres” (p. 11), lo cual va en estrecha relación con el hecho de que el 40,9 % de las mujeres que trabajan en los centros tienen como labor principal el cuidado de niños, mientras la cifra de varones sólo llega a un 23,6 % (p. 13). A pesar de que el personal compuesto por varones es minoritario, también es posible observar cómo las mujeres obtienen y se dedican a las labores de menor valoración y remuneración: mientras “cerca de la mitad del personal femenino recibe (...) entre \$ 257.500 y \$ 350.000 (...) casi la mitad del personal masculino recibe remuneraciones por sobre los \$ 550.000” (p. 26). Por otro lado, en el caso del trabajo de cuidados a personas en situación de discapacidad en Chile, el 91,6 % de quienes trabajan en las residencias del Servicio Nacional de la Discapacidad (Senadis) son mujeres y realizan principalmente labores que implican trato directo (Senadis, 2020, p. 8).

Si consideramos que una parte importante de quienes trabajan en el área social poseen profesiones tales como psicología, trabajo social, pedagogía, antropología, entre otras, también es posible observar una

feminización. En 2018, las mujeres concentraron sus matrículas en profesiones de las áreas de “la salud, el diseño y las ciencias sociales (...) [y] en la Educación Técnico Profesional, las mujeres conforman más del 80 % de las especializaciones de áreas de secretariado, educación de párvulos, enfermería y servicio social” (Ministerio de Educación, 2018, p. 16). Diferentes estudios señalan una histórica y creciente feminización de la pedagogía: el 74 % de quienes hacen docencia en aula, en educación básica y media, son mujeres, mientras los varones docentes van poblando mayormente la educación superior y cargos de dirección (Madrid, 2006; Ministerio de Educación, 2018; Poblete, 2011). Dicha feminización de la docencia puede observarse en los porcentajes de mujeres en algunas carreras (tabla 1).

Tabla 1. Porcentaje de mujeres en carreras de pedagogía en Chile

Educación parvularia:	99,7 %
Educación especial:	94,8 %
Educación básica:	83,6 %
Pedagogía, Lic. en educación y similares:	68,3 %
Pedagogía en castellano y similares:	69,0 %
Educación media científico-humanista:	57,6 %

Fuente: Ministerio de Educación (2018), Consejo Nacional de Educación (2022).

Otras investigaciones han analizado la histórica feminización de la carrera de trabajo social: entre el 78,2 y 89 % de quienes componen y egresan de dicha carrera en Chile son mujeres (Aspeé y González, 2018; Duarte, 2013). Así también, la situación es análoga en otras carreras del área social (tabla 2).

Tabla 2. Porcentaje de mujeres en algunas carreras del área social en Chile

Psicopedagogía:	91,6 %
Fonoaudiología:	89,2 %
Terapia ocupacional:	84,9 %
Trabajo social:	80,6 %
Artes	73,9 %
Psicología:	70,0 %
Actuación y Teatro:	69,1 %
Antropología:	62,3 %

Fuente: Consejo Nacional de Educación (2022).

Todo lo anterior es expresión de la división sexual del trabajo junto con la feminización e invisibilización del trabajo de cuidados (Olavarría, 2000; Zuleta, 2020). Aunque gran parte del trabajo de cuidados constituye una dimensión no remunerada y fuertemente feminizada (Barriga et al., 2020; Energici et al., 2020; Olavarría, 2005, 2017), también es posible observar que el trabajo remunerado, ligado a labores de cuidados, es parte constitutiva del quehacer de quienes integran el área social en Chile (García y Enciso, 2022). Las profesiones feminizadas que componen el área, tales como educación, psicología, trabajo social y artes, entre otras, se encuentran asociadas a labores de crianza y cuidado emocional, que las mujeres deberán cumplir de acuerdo a un mandato patriarcal que hace sinónimo el hecho de ser mujer con el hecho de ser madre y esposa (Energici et al., 2020)⁸. Conclusión similar

⁸ Un dato ejemplar es el papel que cumplían las profesoras en los establecimientos educativos en Chile hasta antes de la pandemia. Mientras en las familias son las

puede desprenderse respecto de la labor de cuidados de residencias de diversos programas del área, los cuales vienen a reemplazar a la ‘madre’ y sus ‘cuidados’. En este sentido, llaman la atención, por ejemplo, los nombres de algunas empresas sociales, tales como Fundación Mi casa o el Hogar de Cristo. ¿De quién es la casa y quién se hace cargo de aquella? ¿Quién recibe, cuida y protege a este Cristo?

Esta asociación entre mujeres, feminidad, cuidados y área social tiene su correlato en la participación minoritaria y la ausencia de los varones en el trabajo de cuidados. Todas las cifras mencionadas son coherentes con la histórica y documentada ausencia de los varones en el trabajo de cuidados en los hogares en Chile, específicamente en las labores de alimentación, vestuario, salud, aseo y ornato (Olavarría, 2001, 2005, 2017). Estudios evidencian que los varones, en general, han considerado tales tareas de cuidado como propias de lo femenino, por lo que realizarlas atentaría contra su masculinidad (Olavarría, 2005; Zuleta, 2020). Por otro lado, cuando los varones participan en las labores domésticas lo hacen en aquellas que reafirman su masculinidad, como por ejemplo, la administración de los ingresos familiares, en coincidencia con su rol tradicional de provisión (Olavarría, 2005). Aquello, si lo vemos desde la óptica del trabajo en el área social, es análogo al protagonismo de los varones en los cargos directivos de las cinco empresas sociales en Chile que más recursos reciben (Opción, Mi Casa, Serpaj⁹, Codeni¹⁰ y Tierra de Esperanza). En estas los directorios están compuestos en un 66 % por

madres o madrastras quienes se hacen cargo mayoritariamente del cuidado de lxs niñxs durante tardes y noches, en las mañanas ellas traspasan esta responsabilidad a los establecimientos en un 65,4 % de los casos. Si a ello sumamos la feminización de la docencia, siguen siendo las mujeres quienes continúan a cargo no sólo de la enseñanza, sino del cuidado de la niñez tanto de forma remunerada como no remunerada (Energici et al., 2020).

9 Servicio de Paz y Justicia.

10 Fundación Ciudad del Niño, anteriormente Consejo de Defensa del Niño.

varones (Álvarez, 2017)¹¹. En consecuencia, es posible concebir el trabajo en el área como una expresión de la precarización y feminización del trabajo de cuidados en Chile, de la cual el Estado se desresponsabiliza y los privados se lucran. Visto desde una matriz patriarcal, el área social a nivel macrosocial posee resonancias con el rol histórico de la ‘madre’ en Latinoamérica, madre soltera del ‘huacho’¹², el huacho de Sename, mientras el Estado y los privados encarnan los roles de aquel padre ausente y autoritario, respectivamente (Montecino, 2017).

Todo lo anterior puede ser articulado y comprendido, en términos más amplios, desde lo que Bourdieu (2017) y Connell (2003) han planteado respecto de la dominación ejercida histórica y globalmente por parte de los varones hacia la población en general. Bourdieu nos habla de una ‘dominación masculina’, la cual naturaliza e invisibiliza socialmente las prácticas y discursos que permiten que los varones hayan logrado erigirse como símbolos de poder y universalidad. Este proceso de naturalización de lo social ocurre vía ‘violencia simbólica’, una forma de violencia a través de la cual los “dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales” (Bourdieu, 2017, p. 51), toda vez que no disponen de otro instrumento simbólico para imaginar la relación que tienen con ellos. Tal como señala Zuleta (2020), este proceso también tiene sede en la construcción del género y la masculinidad en contextos laborales, ya que “la violencia es naturalizada y devuelta al plano de lo obvio y, por tanto, de lo incuestionable” (p. 1407). No obstante, si bien el enfoque de Bourdieu acierta en explicar cómo el patriarcado es sostenido, no ofrece tantas posibilidades para comprender las formas de contestación política.

11 Según la información ofrecida en las web de los oca que más recursos estatales reciben (Álvarez, 2017).

12 Expresión chilena proveniente del quechua y aymara que refiere a un hijo que no ha sido reconocido por su progenitor.

En relación con esto último, la propuesta de Connell (2003) resulta mucho más amplia y compleja, al reconocer la estructura patriarcal de dominación existente y, además, al invitarnos a considerar las diversas prácticas y discursos de subversión y negociación posibles ante dicha estructura. Connell propone la categoría de ‘régimen de género’ para dar cuenta de los modos específicos en los que el patriarcado se configura en las instituciones, configuración que cambia histórica y socialmente a través de las prácticas humanas (1996, 2003). Según ella, los regímenes de género advierten sobre una serie de dimensiones que son impuestas pero que también son resistidas, a saber: las relaciones de poder, la división del trabajo, los patrones de emoción y los procesos de simbolización (1996, 2012). Es en esta tensión donde se producen y reproducen definiciones de masculinidad y feminidad, las cuales cambian con el tiempo y no siempre son coherentes. Este proceso de mutua afectación entre lo macro y lo micro, entre lo político y lo institucional, implicará la articulación y confrontación de diversas prácticas sociales. A continuación, veremos cómo ello está en estrecha relación con lo que Connell denomina las prácticas de la masculinidad hegemónica y cómplice (2003), y cómo estas se expresan en *Trabajo gigante*.

Don Patricio y la complicidad masculina

Trabajo gigante es un espectáculo compuesto por cinco escenas. En cada una de estas se busca crear una ‘estética’ de lxs oprimidxs (Boal, 2016), vinculando diversos elementos característicos de la sociedad chilena, de la clase trabajadora y del área social, con la ambientación, el vestuario, la musicalidad y también con las historias y motivaciones de sus personajes. El nombre de la obra hace un guiño al programa televisivo *Sábado Gigante*, el cual no sólo fue uno de los más antiguos y emblemáticos en Chile y el más longevo en la historia de la TV en el mundo (Catenacci, 2015), sino que además se levantó como símbolo del periodo dictatorial, al continuar sus transmisiones de forma ininterrumpida durante todo el régimen (Becerra, 2015). El programa se caracterizaba por la presencia de variados concursos en los que lxs

participantes podían ganar un electrodoméstico, un automóvil o dinero en efectivo, entre otros premios; todo ello ambientado en una atmósfera de espectáculo circense. La presencia de un programa como ese en plena dictadura sirvió como telón ideológico de las torturas, asesinatos y desapariciones forzadas de miles de chilenxs, bajo la excusa de extirpar el ‘cáncer’ del comunismo en Chile (Becerra, 2015).

El uso de este título, en cuanto analogía, genera un doble efecto en el público. Por un lado, el título y la coreografía inicial, que usa la misma melodía de la canción del programa, generan una familiaridad con lxs espectadorxs, estableciendo un pasado común en la medida que volvemos a experimentar el ‘ritmo y buen humor’ de aquel entonces. Mas, por otro lado, mientras la alegre coreografía se desarrolla, la letra modificada de la canción deja entrever las continuidades de la dictadura en nuestro presente, puesto que los concursos del programa son análogos a los actuales para obtener un puesto de trabajo o para adjudicarse una licitación: “Qué bueno es postular y trabajar / Concursos, ritmo y buen humor / Porque el sábado tiene una entrevista / y se hace gigante en el show / En siete meses más, licitarán / Y no sabemos si seguirán / Con regalos y risas / Emoción y sorpresas”. *Trabajo gigante* se muestra, en su apertura, como una alegoría de la derrota (Avelar, 2000), de una derrota olvidada bajo la égida de la metáfora de la ‘democracia’, y a la vez como un recuerdo que incita a un trabajo de duelo inconcluso, esquivo e intolerable, que implica aceptar la “transición a la democracia hegemonizada por fuerzas neoliberales y conservadoras” (p. 12). Con vistosos trajes nuevos, comprados con tarjeta de crédito en el *mall*¹³, asistimos temprano en la mañana al concurso infinito del empleo, a entregar nuestros currículums, encarnando coreográficamente la competencia y el individualismo en el escenario de un Chile posdictatorial.

13 Anglicismo usado en Chile para denominar a los centros comerciales.

La coreografía posteriormente da paso a un concurso por un puesto de trabajo en una empresa social, dirigido por una suerte de ‘Don Francisco’, conductor histórico del programa televisivo, quien nuevamente nos interpela como histriónico comediante, pero también nos recuerda una masculinidad expansiva, que a punta de bromas, burlas, gritos, órdenes y acosos (Landaeta, 2018), es dueña del espacio y hace lo que quiere con el público, los músicos y las modelos del programa. El autoadjudicado permiso que Don Francisco tuvo para hacer reír a su público, rompiendo el set del programa e incomodando a lxs participantes de los concursos, nos recuerda de algún modo la impunidad con la que la dictadura bombardeó La Moneda y detuvo, interrogó y torturó a miles de personas. Impunidad cómica e impunidad política, la primera como cortina ideológica de la segunda, conectadas ambas por tenebrosos hilos: “la Dina¹⁴ usaba ropa de Johnson’s, se vestían con el auspicio de Johnson’s” (Rubilar, 2016); *Sábado Gigante* vistió ‘de fiesta’ a la dictadura civil-militar chilena. Las edulcoradas y pícaras tardes de sábado son ahora parodiadas para sorprender en la risa del público la complicidad de un Chile que aún olvida y niega su pasado.

La entrada de Don Patricio en la siguiente escena encarna un nudo de significados que nos conectan no sólo con Don Francisco, sino además con Don Patricio Aylwin, figura de la posdictadura que inaugura la ‘justicia en la medida de lo posible’¹⁵. Don Patricio y Don Enrique lo saben muy bien, en dictadura lucharon contra la violación a los derechos humanos, ahora lo que queda es asumir el mando sin trastocar el modelo, en eso radica la complicidad concertacionista. Don Patricio es la nueva masculinidad hegemónica de aquella generación crítica de los excesos, ‘vengan de donde vengan’, pero al mismo tiempo dispuesta a aliarse con

14 Dirección de Inteligencia Nacional, policía secreta de la dictadura militar en Chile entre 1973 y 1977.

15 Frase emitida por Patricio Aylwin, como primer Presidente de Chile después de Augusto Pinochet, en relación con las violaciones a los derechos humanos en la dictadura.

quien sea para conseguir sus objetivos. Como dijo Mario Kreutzberger en una entrevista, a propósito del financiamiento de la Teletón:

Voy bandeando entre un lado y el otro dependiendo de la situación. No tengo disciplina política. Me encanta hablar de política pero nunca lo hago en público porque no quiero dividir (...) estamos con el gobierno, pero no somos el gobierno. (*La Nación*, 2011).

Del mismo modo en que Aylwin obtuvo la presidencia a costa de no trastocar el modelo neoliberal, Don Patricio se contenta con ser dueño de la empresa social con tal de no cuestionar el modelo de licitaciones.

En consonancia con todo ello, Don Patricio simboliza una masculinidad que se presenta siempre dispuesta al diálogo, aun sabiendo que la palabra es su arma más filosa y la violencia simbólica su estrategia preferida. En este sentido, asistimos al proceso de tránsito epocal desde una masculinidad hegemónica dictatorial, militar, violadora, abusadora y acosadora, hacia otra masculinidad corporativa que condena la violencia sexual, pero que es reticente a visibilizar otras formas de la desigualdad de género (Olavarría, 2008, 2017). Siempre que Don Patricio busca que Claudia se sensibilice con la situación de precariedad que viven las familias beneficiarias o permite que Irma mantenga su cargo de coordinadora con tal de obtener su apoyo, estamos frente a tácticas patriarcales que insisten en la feminización del trabajo de cuidados y la obtención de dividendos patriarcales a través de la complicidad. Masculinidades corporativas que continúan siendo autoritarias, ya que institucionalizan, de acuerdo a Olavarría (2008), “patrones heterosexistas, sutilmente homofóbicos (...) y de relegación de las mujeres a roles de servicio” (p. 81), disfrazadas de “un discurso actual de reconocimiento de la diferencia” (p. 83).

Esta masculinidad corporativa es la nueva masculinidad hegemónica que se sostiene gracias a la complicidad y subordinación de otras masculinidades. Mientras que Don Enrique es aquella mano derecha

calculadora, comercial y burocrática, masculinidad completamente cómplice, Juan y Beto encarnan masculinidades subordinadas, que no están en posición de disputar con el poder, en virtud de los precarios dividendos que obtienen con su silencio. Juan es una masculinidad nostálgica del rol protagónico de los varones como proveedores y líderes sindicales, desesperanzada y desplazada con la entrada de jóvenes masculinidades flexibles y emprendedoras. Beto es una masculinidad endeudada, empobrecida, ‘a honorarios’, temerosa de perder su precario empleo, feminizada en el cuidado de su madre enferma. Juan y Beto son dos masculinidades subordinadas y en crisis, imposibilitadas de cumplir con los mandatos de una masculinidad proveedora y líder, azotadas por las amenazas de Don Patricio y los recortes de Don Enrique. No obstante, como masculinidades subordinadas, también participan en algún grado de la complicidad, puesto que sus concesiones les permitirán acceder a una jubilación o pagar el crédito universitario, respectivamente.

A través de las articulaciones y subordinaciones que se establecen entre Don Patricio, Juan y Beto, es posible observar las prácticas y discursos que vinculan y tensionan lo que Connell (2003) denomina masculinidades hegemónicas y cómplices, las primeras definidas como aquellas “que ocupa[n] la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable” (p. 11), gracias a las cuales los varones ocupan cargos de supremacía y ejercen prácticas de articulación que les otorgan poderes y privilegios patriarcales por sobre otros grupos, que han establecido con un régimen de género (p. 116). Ejemplos de ello, afirma Connell (2003), son varones heterocis con cargos de autoridad en empresas, fuerzas armadas y gobiernos (p. 117). Por otro lado, masculinidades cómplices son aquellas que, ya sean subordinadas o marginadas, aceptan el orden patriarcal y obtienen algunos dividendos menores (Connell, 2003, pp. 119-120). Ejemplos concretos son varones trabajadores, padres, homosexuales, afeminados, afrodescendientes, migrantes, cesantes, pobres, entre otros.

Desde este punto de vista, sin perjuicio de que los varones puedan ser opresores, además pueden ser oprimidos u opresores entre ellos. Esa es la situación paradójica de las masculinidades cómplices: la de ser opresores y oprimidos en el patriarcado. Asumir esta realidad implica dejar de lado el victimismo que supondría un empate con las mujeres y otros grupos subordinados, para más bien comprender el circuito de las violencias. Como señala Azpiazu: “Los hombres somos víctimas del patriarcado y es por eso que, secundariamente, victimizamos a mujeres, a hombres que no cumplen con los mandatos de género y a gais, lesbianas y trans” (2017, p. 55). No obstante, esta dialéctica cómplice entre el estar siendo opresor y oprimido puede ser, además, una pista relevante a la hora de sumar a los varones en la lucha contra las opresiones patriarcales que ellos también viven a manos de sus propios congéneres. Creemos que esta pista puede ser clave, como veremos a continuación, al considerar otros registros de dominación más allá de la clase y el género, siempre y cuando tengamos en cuenta las posibilidades de agencia estético-política que abre el teatro-foro.

El don y la china: un entronque patriarcal

En la obra, la canción *El blues del esclavo*, de la banda española Mecano, sirve como telón de fondo musical antes y después de la presentación. Si bien versa sobre las exigencias de la población negra esclavizada por el colonialismo europeo y estadounidense hace varios siglos atrás, nos plantea demandas laborales que siguen siendo completamente vigentes: “Descanso dominical / un salario normal / Dos pagas, mes de vacaciones / Y una pensión tras la jubilación”. No obstante, el antagonismo entre “el ser negrito” y “las palizas del patrono” genera otras resonancias en la lucha entre obrero y patrón, toda vez que podemos reconocernos como parte de una periferia geopolítica, de un sur global en donde lo posdictatorial se entrecruza con los embates de un capitalismo poscolonial. A ello se suman esperanzas y horizontes políticos que en la pieza teatral quedan inconclusos e implícitos, pero que la canción se atreve a declarar: “Que se nos trate / Con dignidad / Como

a semejantes”. Mientras el sueño de “correr desnudos por la selva” nos invita a liberarnos de una opresión colonial, el “ir cantando este blues” nos sugiere que dicha liberación implica una articulación entre arte y política, un cantar que no habla sobre la liberación, sino que hace la liberación a la vez que la canta.

Considerando lo anterior, cobran realce varios detalles ligados a la interpretación del personaje de Tamara. Por ejemplo, la ‘crisis china’ no sólo implica una lucha entre trabajadores y patrones, sino entre una mujer ‘negra’ y un hombre ‘blanco’. Mientras Tamara viste de negro y en su muñeca lleva una cadena, Don Patricio lleva un blazer blanco cuadriculado. Vale la pena considerar que el vocablo ‘don’ proviene del latín *dominus*, asociado por tanto a la palabra dueño; herencia de un pasado colonial, fue usado para distinguir a la población criolla¹⁶ de la mestiza e indígena. El personaje de Tamara ha sido interpretado hasta el momento sólo por mujeres, siendo aquellas las dos únicas personas del colectivo que poseen un sobrenombre: la ‘Loca’ y la ‘Negra’. Podríamos sostener que la encarnación de la figura de Tamara, en cuanto trabajadora precarizada, no es erigida solamente desde un posicionamiento de clase, sino que además comparte su fundamento en el hecho de ser mujer, mujer negra, mujer loca. No sólo una negritud ancestral se hace presente, como en el *Blues del esclavo*, sino además un cuerpo femenino que justamente fue objeto privilegiado de la violencia de un colonialismo patriarcal.

En tanto mujer ‘loca’ y mujer ‘negra’, Tamara también nos recuerda de un modo bien particular la figura comediante de la ‘Cuatro dientes’ o simplemente ‘la Cuatro’, aquella mujer pobladora que de alguna manera transgrede ambivalentemente la autoridad de Don Francisco en *Sábado gigante*. En sus inicios, la Cuatro era una mujer chilena empobrecida, pareja de Mandolino, personaje varón de iguales circunstancias. Así

16 Persona de ascendencia europea que ha nacido en América.

como Don Patricio acerca su mano derecha a Tamara, de forma imprevista y abusiva, tocando su hombro mientras continúan discutiendo sobre los derechos vulnerados del equipo de trabajo, del mismo modo Mandolino y la Cuatro son acosados por Don Francisco, en el borroso límite ofrecido entre ficción y realidad.

En un *sketch* de 1979 (Canal 13, 2016, 1m9s), Don Francisco acerca su mano a Mandolino y le acaricia la cabeza. Mandolino objeta: “No me sobe la nuca por favor, saque la manito, sáquela”. Un año después, en el primer *sketch* en el que Mandolino presenta a su novia, ya se puede ver a Don Francisco tocando el pelo de la Cuatro (itolobosb lobos, 2020a, 1m14s). Posteriormente, en un *sketch* de 1982, en el que Don Francisco enseña a Mandolino cómo ‘seducir’ a la Cuatro, se acerca a ella diciéndole: “Quiero estrecharte entre mis brazos”, mientras le toma la cabeza con ambas manos y busca su boca para besarla (itolobosb lobos, 2020b, 1m25s). La Cuatro lo evita diciendo: “¡Ya pue’, si es actuación no más!”, pero Don Francisco grita: “¡No! ¡Hay que darle realismo!” y al poco andar lo intenta de nuevo, mientras la Cuatro, incómoda, mira al público buscando su ayuda, moviendo el dedo en señal de negativa. La Cuatro finalmente dice: “Estoy siendo utilizada como una mujer objeto. El poder femenino aquí presente me apoya, yo ‘caman chirigüei’ 13 pa’ dentro”¹⁷ y se retira del escenario.

A diferencia de Tamara, la Cuatro es un personaje despolitizado. De hecho con los años va perdiendo el vocabulario, el acento y la apariencia que permitían reconocerla como proveniente de sectores populares. La internacionalización del programa y la solicitud de una empresa de pasta de dientes que era auspiciadora, hicieron que la Cuatro dientes

17 Expresión de Guillermo Zañartu, personaje interpretado por Eduardo Ravani en el programa *Jappening con Ja*. Es posible que la expresión sea una chilenuzación de la frase ‘Hi-yo, Silver, away!’, pronunciada por el Llanero Solitario al montar su caballo (Silver), la cual podría traducirse simplemente como ‘¡vamos!’.

redujera su nombre a la Cuatro (Cerde, 2015), eliminando así el color negro de su dentadura. No obstante, la ‘actuación’ de Don Francisco en el *sketch* de 1982 y el posterior conflicto y distanciamiento entre él y Mandolino, poseen resonancias con el colonial derecho de pernada del cual nos habla el *Blues del esclavo*. El derecho de pernada o *ius prima nocte* era una concesión feudal de prácticas de abuso y servidumbre sexual, a las que el patrón sometía a las mujeres esclavizadas, indígenas o campesinas, por sobre sus esposos (Federici, 2010). La Cuatro nos recuerda entonces la palabra quechua *china*, con la que se designaba en la época colonial chilena a la “niña, criada, sirvienta, mujer india o del pueblo”, pudiendo significar también “mujer pública” (Meyer, 1952, pp. 37-38). La mano de Don Patricio sobre el hombro de Tamara es un acto de violencia heredero del patriarcado colonial latinoamericano, que nos recuerda al ‘patrón de fundo’ y su dominio sobre el cuerpo de sus mujeres, ya fueran esposas, sirvientas o esclavas, y también sobre el cuerpo de sus peones. Dicha herencia podemos conectarla actualmente con aquella masculinidad propia de varones que tienen cargos gerenciales, la cual viriliza sus cuerpos y les habilita para desplegar prácticas sexualmente perversas entre ellos y hacia las mujeres trabajadoras (Zuleta, 2020).

Mientras, Tamara es escogida por sus colegas como la perfecta intermediaria en el conflicto con sus patrones y luego de haber sido violentada por Don Patricio, ya hacia el final de la obra, es estigmatizada como la culpable de la reunión individual a la que los empleadores terminan convocando. Tamara, al ser interpretada por la ‘Loca’ y la ‘Negra’, quizá nos remite a la figura de la mítica Malinche, la mujer náhuatl traductora y consejera de Hernán Cortés, quien fue cedida como tributo por un cacique maya, y quien luego fue intermediaria entre mexicas y españoles en la conquista de *Abya Yala*. Tal como plantea Taylor (2015), mientras la figura de Malinche ha sido constantemente denostada por su pacto colonial con Cortés, paradójicamente el pueblo mestizo, sea mexicano o de otras latitudes latinoamericanas, aceptó, veneró

y continúa enaltecendo la figura de la Virgen. Similar análisis es el que nos ofrece Montecino al evidenciar la dualidad desde la cual se constituye la imagen de lo femenino en Latinoamérica, a saber, como puta o como virgen (Montecino, 2017). Tamara, de este modo, nos remite a la reescenificación de un guion en el que tanto colonizador como colonizado olvidan la violencia patriarcal vivida por las mujeres indígenas y reorientan su misoginia en la culpabilización de ellas como objetos cómplices de la conquista.

La culpabilización de Tamara desplaza no sólo la responsabilidad de Don Patricio en el conflicto laboral, sino que además es efecto de una violencia simbólica que invisibiliza a los varones y estigmatiza a las mujeres. Don Patricio no sólo ‘se lava las manos’, sino que además se aprovecha de ‘correr mano’. Una mano que aparenta ser comprensiva, amistosa y dialogante, pero que encubre una relación de poder estructural y que pretende intimidar corporalmente, dando a entender quién es el amo en cuestión. Mano sutil, mano lenta, mano a la vista y paciencia de todxs. ¿Cómo podría aquella mano ser un gesto de violencia? Pues, pese a todos los artificios discursivos de Don Patricio, es aquella mano la que refleja de forma más patente la violencia simbólica como tal, no porque no sea física, sino más bien porque, como plantea Bourdieu, nadie la enuncia y denuncia como violencia: “Siempre he visto en la dominación masculina (...) el mejor ejemplo de (...) lo que llamo la violencia simbólica (...) ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado” (Bourdieu, 2017, p. 12). La supuesta ‘mano invisible’ del capitalismo no es otra que la de los empresarios varones. ¿Cómo morder aquella mano que da de comer?

En torno a lo performativo: de tamaras y patricios

Si bien el momento del ‘espectáculo’ muestra ciertos elementos estético-alegóricos que develan un contexto histórico posdictatorial patriarcal y colonial, el potencial subversivo de la obra más bien se encuentra

en sus aspectos performativos. Aquí lo performativo, de acuerdo a lo planteado por Fischer-Lichte (2011), hace alusión a la generación de una serie de efectos en el público que subvierten algunas dicotomías clásicas del arte, tales como artista/público, acción/interpretación y obra/sentido, entre otras. La transformación de lxs espectadorxs en es-
pectadorxs atenta contra la primera dicotomía; junto con ello, cuando lxs espectadorxs actúan, están abandonando su supuesto lugar de in-
terpretación para pasar a la acción misma; por último, la obra deja de existir como una materialidad estática, ya que el foro y los sentidos que emergen de aquel son siempre diferentes en cada puesta en escena.

Esta forma de comprender lo performativo no es excluyente de algunas propuestas clásicas en los estudios sobre la performance. El teatro-foro bien podemos concebirlo como una técnica que articula ‘liminalidad’ y ‘*communitas*’, dos nociones trabajadas por Turner a propósito de los rituales y su carácter performativo (Turner, 1988). El foro constituye un momento liminal, dado que posee un estatuto excepcional que permite un ‘pasaje’ a través del cual quien especta ahora puede actuar, y en dicha actuación se abre la posibilidad de una *communitas* en la que se diluyen las jerarquías sociales. En el teatro-foro una idea no vale más que otra por el estatus social de quien la enuncia, sino más bien, la legitimidad de esta se basa en su actuación concreta en el escenario. En la medida que el teatro de lxs opri-midxs trabaja con opresiones, se inserta en lo que Turner denominó ‘dramas sociales’, los cuales dan cuenta de quiebres o conflictos que pueden transformarse en crisis e implicar acciones colectivas de desagravio o reparación (Turner, 1974; Amparán y López, 2001). Aquí el teatro-foro, justamente, se define por exponer conflictos no resueltos que sólo el público logrará abordar, lo cual podrá implicar en otros contextos una serie de acciones sociales más amplias, conducentes a la erradicación de tales opresiones.

Todo ello es coincidente con lo que Schechner (2000) denominó ‘transformance’, una performance que ante todo busca transformar

cambiando los términos de la relación entre quienes participan de ella. El teatro-foro, si bien puede implicar la creación de espectáculos para el entretenimiento, su fin último es la eficacia política ligada al ritual, en la que el público participa y la creatividad es colectiva (Schechner, 1978, 2000). Esto puede ser llevado a sus últimas consecuencias, cuando entendemos el teatro-foro como un contexto en el cual lo que ocurre diluye las dicotomías entre el teatro y la vida cotidiana, toda vez que la vida cotidiana posee la estructura del teatro, tal como señala Goffman (2001). No obstante, podemos ir más allá de lo señalado por este investigador, ya que aquí no es posible sostener de forma tan clara las distinciones entre bastidores y escenario (Amparán y López, 2000; Peplo, 2014; Nolasco, 2018): en el teatro de lxs oprimidxs el escenario mismo es un bastidor en el que se preparan, ensayan y discuten las actuaciones de la vida cotidiana, que luego también tendrán lugar en otros escenarios sociales.

Pues bien, considerando lo anterior, el carácter performativo de *Trabajo gigante* podemos evidenciarlo al menos de dos maneras. Primero, en el hecho de ser un ‘ensayo de la revolución’ y segundo, en el hecho de incluir un foro, en donde emergen lxs ‘espectatorxs’.

En primer lugar, en cuanto al momento del ensayo, es relevante señalar que *Trabajo gigante* es una pieza creada y presentada por trabajadores y trabajadoras del área social propiamente tales. Esto ha generado efectos en nuestra subjetividad, en nuestro colectivo y en nuestros contextos laborales cotidianos. La idea del ‘ensayo de la revolución’ (Boal, 2017, p. 52) ha implicado en este caso que, tanto en los ensayos como en las presentaciones, hayamos estado preparando un papel que ha sido potencialmente revolucionario, al tomar como escenario nuestros propios lugares de trabajo. Mientras escenas como las del concurso o la oficina muestran la realidad que vivimos día a día como trabajadoras y trabajadores del área, escenas como la llamada ‘crisis china’ nos invitan a ensayar un papel que es excepcional, inconcluso y transgresor.

Desde el inicio del proceso de ensayo y presentaciones de la obra, una de las trabajadoras tras el personaje de Tamara nos comentaba no sólo las condiciones de precariedad en las que se encontraba como coordinadora de un programa, sino que además nos señaló en variadas ocasiones las prácticas de hostigamiento que vivió por parte de una jefatura. Esta opresión dio lugar a momentos de conflicto entre ella y su jefa, los cuales comenzaron a intensificarse llevando consigo un aumento en el malestar vivido en el trabajo. Este conflicto se volvió análogo al experimentado en la ‘crisis china’, y si bien los ensayos y presentaciones tuvieron, por un lado, un efecto revictimizador al ser re-experimentada la violencia patronal, por otro lado, posibilitaron potenciar y agenciar un lugar de enfrentamiento verbal, de expresión de la rabia y de generación de alianzas con otrxs trabajadorxs, que dieron lugar a otro tipo de acciones. Esta trabajadora, junto con el apoyo del sindicato respectivo denunció el hostigamiento, lo cual dio paso a una investigación sumaria. Durante este proceso, al final de cada presentación de la pieza se denunció ante el público la realidad que vivió nuestra compañera y la lucha en la que se encontraba.

Nuestra compañera se convirtió en actriz de su propia realidad en tanto escenario, y la pieza se transformó en lugar de ensayo de una actuación que traspasó sus límites ficcionales. En esta historia, lo ficcional no puede ser ubicado claramente de acuerdo a una dicotomía realidad-laboral/ficción-artística (Fischer-Lichte, 2011), ya que ciertas acciones reales al interior del contexto artístico generaron una nueva ficción, entendida como creación y actuación, en un escenario laboral. Tal como plantea Rancière: “La política y el arte (...) construyen ficciones, es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (2009, p. 49). Esta transgresión de las categorías nos invita a pensar *Trabajo gigante* como una potencial arma que puede colocar en disenso el reparto de lo sensible, en la medida que transforma a una trabajadora del área social en actriz de una pieza de teatro y a

una espectadora de la precariedad laboral en una espectatriz que lucha contra la opresión en su trabajo. En ese sentido, el trabajo también es una forma de reparto que debemos cuestionar, ya que podemos considerarlo como aquella “relegación necesaria del trabajador [*sic*] en el espacio tiempo privado de su ocupación, su exclusión de la participación en lo común” (Rancière, 2009, p. 54).

En segundo lugar, en lo que respecta al momento del foro, lo performativo emerge justamente al trasgredir la denominada ‘cuarta pared’, entre actorxs y espectadorxs. Luego de una escena final en la que Tamara busca infructuosamente generar alianzas con sus colegas de trabajo, rogándoles no ir a la reunión individual convocada por Don Patricio, la pieza finaliza dejando sin resolver la opresión e instalando la pregunta con respecto a las tácticas de lucha. En este momento emerge la figura de la ‘kuringa’, quien actúa como facilitadora entre el colectivo teatral y el público, invitando a este último a decodificar reflexiva y críticamente las escenas. La ‘kuringa’ plantea preguntas sobre la naturaleza del conflicto y al momento de recoger nuevas posibilidades para la lucha, invita a que las personas pasen al escenario a ponerlas a prueba.

Esta estrategia nos permite evitar la realización anticipada de una revolución esperada, en este caso, el foro, por cuanto abre el espectáculo a las actuaciones del público, busca eludir “la alternativa de la parodia desencantada o de la autodemostración activista” (Rancière, 2010, p. 78), como podría ser la de un grupo de actores y actrices que logran, a través de un sindicato, vencer a sus patrones al final de la pieza. En la medida que la ‘crisis china’ queda expuesta, sangrante, viva, se invita a que el público pueda “acepta[r] los peligros y las responsabilidades que implica ver y actuar consecuentemente con lo que se ha visto” (Taylor, 2015, p. 300). El foro, a través de la ‘kuringa’, grita frente al público: “‘Yo’ no soy ‘tú’, no digo *ser* tú, ni actúo *por* ti” (Taylor, 2015, p. 276).

Uno de los momentos más intensos vividos en el foro ocurrió en una presentación realizada en un espacio cultural autogestionado. Allí, al menos dos

mujeres decidieron entrar al foro reemplazando a Tamara e interviniendo la ‘crisis china’. Enfrentaron a Don Patricio de forma directa, enfurecidas y sin dar tregua. En la improvisación, Don Patricio decide marcharse de la ‘reunión’, planteando que ‘él no está para que lo traten de ese modo’. Sin embargo, una de las jóvenes lo sigue y continúa enfrentándolo incluso fuera del escenario con la misma fuerza. En ese momento el actor no sabía si seguir actuando, ya que se encontraba fuera del escenario, mientras la ‘crisis china’ seguía su curso; por otro lado, aquella joven no estaba ‘actuando’, sino que estaba realmente interpelando al personaje. Su actitud inquebrantable de denuncia y enfrentamiento comenzó a incomodar al actor, quien no sólo no sabía qué hacer, sino que, en su posición de privilegio como ‘actor en escena’, no había experimentado las consecuencias de seguir siendo un ‘actor fuera de escena’.

En una experiencia como esta se hace manifiesto que el teatro y cualquier intervención artística en el espacio público no puede ser pensada como una dramaturgia que se instala en un contexto vacío. Por el contrario, el espacio público, al encontrarse ocupado por subjetividades, comunidades y luchas políticas previas, ya posee una dramaturgia que le antecede y se yuxtapone de formas complejas a cualquier creación artística que le da cabida (Carreira, 2008). En ese sentido, el foro, como momento específico, debemos considerarlo en sus implicancias propiamente performativas, es decir, como un espacio en el cual las personas no están interpretando un personaje, en este caso a Tamara, sino más bien están habitando un guion que no es otro que el que se constituye desde sus propias biografías, grupalidades y militancias. Aquella joven no dejó de enfrentar a Don Patricio, ya que nunca supuso que este era un personaje hipotético, al contrario, para ella, él materializó un acto real de violencia brutal sobre las y los trabajadores de la empresa.

Quizá, considerando lo que Fischer-Lichte señala a propósito de la obra performática de Marina Abramovic, de un modo similar *Trabajo gigante* “sumió al espectador en una situación irritante, de profundo

desconcierto y desasosiego, en la que las normas, reglas y convicciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez” (2011, p. 25). Las reglas que definían los límites entre escenario y galería fueron subvertidas inesperadamente, ya que justamente el foro supone la posibilidad de subvertir los límites entre espectadora y actriz. Más aún, aquella irritación, desconcierto y desasosiego fueron experimentados desde el lugar de actor, en la medida que el enfrentamiento del foro no es tanto una dramatización teatral, sino más bien una actuación político social que rasga la vestimenta del personaje para encarar el guion que seguimos en un escenario cotidiano. Como señala Parrini:

No era claro si lo que sucedía era parte de la pieza o un hecho inesperado y se pregunta qué era [lo] real en esas circunstancias: ¿el personaje o la salida del actor? En el juego entre la realidad y el teatro se confunden los límites entre escenario y el mundo real. (2021, p. 79).

De este modo, en *Trabajo gigante*, ensayo y foro emergen como dispositivos en los que podemos experimentar la transgresión de la lógica de la representación. Aquí no podemos declarar con seguridad la existencia independiente de una obra con respecto de quienes la crean y la esperan; no podemos asegurar la distinción clara entre objeto y sujeto, entre quienes observan y lo observado, ya que el formato encarnado y participativo de la obra implica la gestación de un acontecimiento único en el espacio-tiempo que transforma a lxs espectadorxs en espectactorxs y a las subjetividades en la obra misma. Tampoco podemos asegurar que la pieza busque ofrecer un estatus signico decodificable teóricamente en su puesta en escena, más bien, como señala Taylor (2015), no estamos frente a la representación mimética de un archivo exhaustivo acerca de una opresión, sino más bien, estamos ante la presentación de un repertorio de vivencias encarnadas que busca afectarnos, movilizarnos, hacernos parte. Este trastocamiento incipiente de las dicotomías hace que *Trabajo gigante* sea una posible apuesta para la generación de una política performativa entre quienes trabajamos en el área social,

articulando las exigencias tácticas del hoy con los derroteros históricos de nuestra lucha, en la medida que “las performances proveen los ‘caminos de la memoria’, el espacio de reiteraciones que permite a la gente revivir las antiguas luchas por el reconocimiento y el poder” (Taylor, 2015, p. 299).

Ahora bien, sea como ensayo, sea como foro, el efecto performativo se deja ver en las posibilidades que Tamara tiene de atravesar la dicotomía ficción/realidad, dado que la realidad se ficciona en la obra y la ficción termina por transformar la realidad. No obstante, en la confrontación con Don Patricio, sea aquel una jefa real o un personaje en escena, se juega la posibilidad de que los varones heterocis y las masculinidades hegemónicas sean cuestionados y confrontados en sus privilegios y violencias. Mientras el ensayo genera condiciones que también pueden ser aprovechadas por varones y masculinidades para probar tácticas de desestabilización de las posiciones hegemónicas de poder patriarcal en la realidad cotidiana, la encarnación del lugar de opresor en el foro posibilita que los varones sean cuestionados, ya que las violencias del personaje pueden coincidir o generar resonancias con las violencias cometidas por otros varones.

En este sentido, la mano de Don Patricio promueve, por un lado, que otros *patricios* sean cuestionados por las *tamaras* que les rodean y, por otro, que distintos privilegios y violencias cometidos por el patricio que hay en los varones sean cuestionados por cada *tamara* que ha tenido en frente. Sin perjuicio de todo lo anterior, también se abren preguntas para los varones: ¿He sido alguna vez una *tamara*? ¿He sido alguna vez ese Mandolino tocado por Don Francisco? Estas preguntas no implican caer en un supuesto empate o relativización de las violencias sufridas por mujeres y por la diversidad sexual. Sin perjuicio de que la violencia de género sea cometida en gran medida por varones heterocis, las preguntas invitan al mismo tiempo a que los varones puedan reconocer que la violencia de género también afecta a quienes habitan

masculinidades subordinadas o marginadas. Dicho reconocimiento es clave para favorecer el abandono de las posiciones de dominio y agresión, al reconocer el dolor y el sufrimiento de los varones al sostener dichas posiciones (Kaufman, 1995). Cada *patricio* es quien es por el desconocimiento y la negación de la tamara que es o que alguna vez fue. Porque, a diferencia de Tamara, Don Patricio no desea cuestionar ni la mano suya ni la mano que también hay sobre él.

A modo de cierre: ‘hay un trabajo gigante que hacer’

En este artículo hemos considerado la obra de teatro-foro *Trabajo gigante* como una resistencia caleidoscópica al capitalismo. ¿Qué quiere decir caleidoscópica? Lo entendemos aquí como la praxis de mirar desde otras múltiples maneras la resistencia, utilizando diversos prismas, atendiendo a sus reflejos y elementos traslúcidos, considerando sus heterogéneos colores y formas como dimensiones constitutivas de la lucha. En una obra como *Trabajo gigante*, esto ha implicado reconsiderar dos aspectos, uno referido al capitalismo y otro a la resistencia.

En cuanto al capitalismo, hemos propuesto intersectar el género —e inclusive lo colonial— en el análisis y la denuncia de las opresiones que vive día a día la clase trabajadora del área social en Chile, y especialmente las mujeres, evidenciando desigualdades y violencias que tienen sede en estos contextos. Aún más, hemos relevado la masculinidad como un eje de reproducción de dichas opresiones, lo cual implica girar el caleidoscopio, un poco más aún, hacia el lugar de los varones.

En cuanto a la resistencia, hemos propuesto luchar desde el arte. El teatro de lxs oprimidxs, y en especial el teatro-foro, emerge de este modo no sólo como una forma de hacer teatro político, sino además, como un modo de forjar alternativas estético-políticas, puesto que se construye memoria a través de la escenificación de opresiones históricas y se ensayan resistencias mediante la implicación performativa de lxs mismxs trabajadorxs como creadorxs y espectadorxs.

Ahora bien, algunos desafíos pendientes que abre esta reflexión pueden ser los siguientes. En primer lugar, es preciso preguntarnos por los diversos modos en que clase y género pueden articularse y en qué medida una obra como esta logra denunciar aquello. ¿Es Don Patricio una figura lo suficientemente expresiva de la condensación existente entre violencia capitalista y patriarcal? ¿En qué medida también se torna necesario, a través de una obra como esta, cuestionar la hegemonía masculina al interior de las propias organizaciones sindicales? ¿Hay otros Don Patricios? Tal vez el escenario político social en el que nos encontramos está en estrecha relación con ciertas violencias que ocurren al interior de las propias agrupaciones contra la precariedad laboral, toda vez que el patriarcado logra atravesar las clases sociales y acoplarse incluso a discursos anticapitalistas. ¿Ello es algo que propone *Trabajo gigante* o que incluso subvierte sus mismos propósitos?

En segundo lugar, las puestas en escena de la obra abren una pregunta con respecto al lugar de los varones subordinados y de las masculinidades cómplices en el trabajo en el área social. ¿En qué medida la figura de Don Patricio favorece la emergencia de una confrontación hacia su propia figura, que termina por opacar la complicidad y la potencial alianza que varones tales como Juan, Beto o inclusive Don Enrique pueden tener? ¿En qué medida esto puede ser favorecido a través de otras escenas, actuaciones o mediante ciertas intervenciones en el foro? Lo anterior resulta fundamental en la lucha contra las intersecciones entre capitalismo y patriarcado, las cuales se sostienen no sólo con la mano de Don Patricio, sino también con las manos de aquellos que se esconden o que reciben con gusto los privilegios que pagan su silencio.

En tercer y último lugar, se torna relevante preguntarnos por cómo es posible continuar activando instancias sociales de politización en un nuevo contexto pospandémico, a lo cual debe sumarse en Chile el triunfo de la opción Rechazo hacia la propuesta de nueva constitución en 2022 y el auge de una nueva extrema derecha. ¿Cuáles son las

resonancias que una obra como esta posee en este nuevo contexto de despolitización y reconfiguración social? ¿*Trabajo gigante* sigue siendo pertinente a propósito de la continua explotación y precarización del área social o debe ser reformulada en virtud de un contexto que, en términos ideológicos, evidencia otras aristas y nuevos desplazamientos? ¿Ha cambiado la mano de Don Patricio?

Todas estas preguntas son parte de algunos desafíos pendientes. Por lo pronto, frente a la mano de Don Patricio, que condensa capitalismo, patriarcado y masculinidad, proponemos ensayar la revolución una y mil veces en los infinitos escenarios del área social. E invitamos a multiplicar las actuaciones políticas que esta praxis hace posible, tal como se multiplican los colores y formas que el caleidoscopio nos muestra cuando lo giramos. Como gritamos siempre al final de nuestra obra: ‘¡Hay un trabajo gigante que hacer!’.

Referencias

- Álvarez, Pablo. (2017). *Infografía | Los dueños de los 5 organismos privados que más recursos reciben del Sename*. El desconcierto. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2017/07/14/infografia-los-duenos-de-los-5-organismos-privados-que-mas-recursos-reciben-del-sename.html>
- Amparán, Aquiles Chihu y López Gallegos, Alejandro. (2000). El enfoque dramático en Erving Goffman. *Polis*, 2, 239-255.
- Amparán, Aquiles Chihu y López Gallegos, Alejandro, (2001). Arenas y símbolos rituales en Víctor Turner. *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, (40), 137-151.
- Arredondo, Félix y Vidal, Paula. (2013). Trabajadores del área social. El estado en cuestión. Ponencia presentada en el XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Chile.
- Aspeé, Juan y González, José. (2018). Mujeres y hombres del Trabajo Social en Chile, *Revista Katálysis*, 21(1), 178-188.

- Avelar, Idelber. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio.
- Azpiazu, Jokin. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Virus Editorial.
- Barriga, Francisca; Durán, Gonzalo; Sáez, Benjamín y Sato, Andrea. (2020). *No es amor, es trabajo no pagado: un análisis del trabajo de las mujeres en el Chile actual*. Documento de trabajo. Fundación Sol.
- Becerra, Mauricio. (2015). La función política de don Francisco. *El Ciudadano*. <https://www.elciudadano.com/politica/la-funcion-politica-de-don-francisco/05/13/>
- Beck, Ulrich. (2000). *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Paidós.
- Blanco, Osvaldo y Julián, Dasten. (2019). Una tipología de precariedad laboral para Chile: La precariedad como fenómeno transclasista. *Revista Cepal*, 129.
- Boal, Augusto. (2016). *La estética del oprimido: reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Interzona.
- Boal, Augusto. (2017). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Hechiza/ La cimarra.
- Bourdieu, Pierre. (2017). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Bravo, Francisco y León, Beatriz. (2016). *Precariedad laboral: el caso de los trabajadores del Área Social*. Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Trabajo Social, Tesis para optar al título de Asistente Social, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Canal 13. (25 de octubre de 2016). *Mandolino bromea con Don Francisco Sábado Gi-gante* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=yvjIc3K_8k0&ab_channel=Canal13
- Caro, Pamela y Cárdenas, María Elvira. (2022). Entramados de la precariedad del trabajo (productivo y reproductivo) de mujeres migrantes en la fruticultura del valle central de Chile. *RUMBOS TS*, 28, 179-208.
- Carreira, André. (2008). Teatro de invasión. Redefiniendo el orden de la ciudad. En Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Perspectivas teatrales*. Galerna.

- Castel, Robert (1997). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Paidós.
- Castel, Robert. (2009). *El ascenso de las incertidumbres: Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Fondo de Cultura Económica.
- Catenacci, José. (2015). ‘Sábado Gigante’ en cifras: Más de 60 millones de televidentes y US\$ 50 millones en premios. *Guioteca ¿Qué quieres saber?* <https://www.guioteca.com/curiosidades/sabado-gigante-en-cifras-mas-de-60-millones-de-televidentes-y-us-50-millones-en-premios/>
- Cerda, Patricia. (2015). Gloria Benavides y el fin de ‘Sábado Gigante’: ‘Los meses previos han sido como estar viviendo un velorio eterno’. *Economía y negocios*. <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=184197>
- Connell, Raewyn (1996). Educando a los muchachos: nuevas investigaciones sobre masculinidad y estrategia de género para las escuelas. *Nómadas*, (14), 156-171.
- Connell, Raewyn. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Consejo Directivo indh. (2018). *Misión de observación a centros residenciales de protección de la red Sename*. Capítulo 3. Caracterización de los centros.
- CNED *Sistema de Información INDICES*. (2022). *ÍNDICES Género*. https://www.cned.cl/indices_New_~/genero.php
- Cuevas, Hernán. (2015). Precariedad, precariado y precarización. Un comentario crítico desde América Latina a *The Precariat. The New Dangerous Class* de Guy Standing. *Polis, Revista Latinoamericana*, 14(40), 313-329.
- De Tezanos-Pinto, Pablo; Cortés, Flavio y Concha, Mariella. (2016). Participación política y descontento en Chile: Una tensión entre el interés en los temas políticos y la desafección generalizada. *Midevidencias*, 6, 1-6.
- Duarte, Cory. (2013). Procesos de construcción del trabajo Social en Chile. De historia, feminización, feminismos y ciencias. *Revista Eleuthera*, 8, 253-270.
- Energici, María Alejandra; Schongut, Nicolás; Rojas, Sebastián y Alarcón, Samanta. (2020). *Estudio CUIDAR. Estudio sobre tiempos, formas y*

espacios de cuidado en casa durante la pandemia. Junio 2020 – Reporte 1. Universidad Alberto Hurtado – Núcleo de Estudios Sociales de la Salud.

Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria.* Traficantes de sueños.

Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo.* Abada.

García-Meneses, Javiera; Chanez-Cortés, Iván; Fardella-Cisternas, Carla y Corvalán-Navia, Alejandra. (2022). Huellas afectivas del trabajo en política de protección a la infancia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 20(1), 1-22.

García-Meneses, Javiera y Enciso-Domínguez, Giazú. (2022). Afecto y subjetividad de trabajado ras de la política de infancia en Chile. *Íconos*, 72(26), 185-203.

Garretón, Manuel Antonio y Garretón, Roberto De Tezanos. (2010). La democracia incompleta en Chile: la realidad tras los rankings internacionales. *Revista de ciencia política*, 30(1), 115-148.

Gobierno de Chile. (2017). ¿Cuáles son los derechos de las personas contratadas a honorarios? <https://www.dt.gob.cl/portal/1628/w3-article-60764.html>

Goffman, Erving. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Amorrortu.

Haseman, Brad. (2010). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118, 98-106.

Hernández, María de Jesús; Cogco, Adolfo; Gómez, Ma. del Carmen. (2020). Comunicación de crisis ante la precariedad laboral en las organizaciones. *Revista de Ciencias Sociales*, 26(4), 115-123.

itolobosb lobos. (7 de agosto de 2020a). *Ríete lo mas duohumores de Mandolino y La Cuatro Dientes | Sábado Gigante* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=9CKia-yn-Ss&ab_channel=itolobosblobos

itolobosb lobos. (8 de agosto de 2020b). *La simpatía humor de La Cuatro Dientes junto Mandolino | Sábado Gigante* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=AuhfA7vx29E&ab_channel=itolobosblobos

- Julián, Dasten. (2018). Precariedad laboral y estrategias sindicales en el neoliberalismo: Cambios en la politización del trabajo en Chile. *Psicoperspectivas*, 17(1), 103-115.
- Kaufman, Michael. (1995). Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. En Arango, Luz G.; Magdalena León y Mara Viveros (comp.). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Tercer Mundo, 123-146.
- La Haine. (2015). Fin al lucro en políticas sociales. <https://www.lahaine.org/mundo.php/fin-al-lucro-en-politicas>
- La Nación. (2011). Don francisco: «estamos con el gobierno, pero no somos del gobierno». <https://web.archive.org/web/20111125155531/http://www.lanacion.cl/don-francisco-estamos-con-el-gobierno-pero-no-somos-del-gobierno/noticias/2011-11-22/000040.html>
- Landaeta, Laura. (2018). Los acosos de Don Francisco: el pionero del “rubro” en la televisión. *El mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2018/07/06/los-acosos-de-don-francisco-el-pionero-del-rubro-en-la-television/>
- Madrid, Sebastián. (2006). *Profesorado, política educativa y género en Chile. Balance y propuestas*. Colección Ideas, 8(76).
- Meyer, Walterio. (1952). *Voces indígenas del lenguaje popular sureño. 550 chilenismos*. Imprenta San Francisco, Padre Las casas.
- Ministerio de Educación. (2018). *Educación para la igualdad de género. Plan 2015-2018*.
- Montecino, Sonia. (2017). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Catalonia.
- Nolasco, Patricia. (2018). Erving Goffman y Judith Butler: Un diálogo en clave de género. En Vergara, Gloria; Ada Aurora Sánchez y Amaury Fernández (coords.). *Diálogos interdisciplinarios desde las ciencias sociales*. Universidad de Colima, 17-31.
- Olavarría, José. (2000). De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX. En Olavarría, José y Rodrigo Parrini (eds.). *Masculinidad/es. Identidad*,

sexualidad y familia. Primer Encuentro de Estudios de Masculinidad. Flasco-Chile / Universidad Academia de Humanismo Cristiano / Red de Masculinidades, 11-28.

Olavarría, José. (2001). *Y todos querían ser (buenos) padres. Varones de Santiago de Chile en conflicto*. Flasco-Chile.

Olavarría, José. (2005). ¿Dónde está el nuevo padre? Trabajo doméstico: de la retórica a la práctica. En Valdés, Ximena y Teresa Valdés. *Familia y vida privada ¿Transformaciones; tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Cedem / Flasco, 215-250.

Olavarría, José. (2008). Globalización, género y masculinidades. Las corporaciones transnacionales y la producción de productores. *Nueva sociedad*, 72-86.

Olavarría, José. (2017). *Sobre hombres y masculinidades: “ponerse los pantalones”*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Parrini, Rodrigo. (2021). *Teatro y convulsión. Teatro de los desiertos y etnografías forenses*. Documenta/Escénica Ediciones.

Pavez, Javiera. (2021). Tensiones y adecuaciones de los trabajadores en el marco de la ejecución de la política social chilena. *Quaderns de Psicologia*, 23(2), e1610.

Pavez, Javiera; Carrasco, Claudia; Peña, Teresa; Bilbao, Ma. Ángeles; Oriol, Xavier; Ortúzar, Harry; Rubio, Andrés y Torres, Javier. (2016). Sujeto/a trabajador/a en la política pública de intervención psicosocial de infancia en Chile: un análisis crítico del discurso. *Revista de estudios cotidianos*, 4(1), 23-45.

Pavez, Javiera; Herrera, Yesika; Molina, Javier; Ortúzar, Harry y Zamora, Carlos. (2019). El permanente conflicto entre Estado e instituciones colaboradoras a partir de su marco normativo. *Athenea Digital*, 19(1), e2201.

Peplo, Fernando Franco. (2014). *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Colección Documentos de Trabajo.

Poblete, Rolando. (2011). Género y Educación: trayectorias de vida para ellos y ellas. *Revista Latinoamericana de educación inclusiva*, 5(1), 63-78.

- Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible*. Lom.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rubilar, Leonardo. (2016). Autora de biografía no autorizada de Don Francisco: La Dina usaba ropa de Johnson's. *Bío Bío Chile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/2016/02/11/autora-de-biografia-no-autorizada-de-don-francisco-la-dina-usaba-ropa-de-johnsons.shtml>
- Schechner, Richard. (1978). El espacio teatral. *Tramoya*, 129-138.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires.
- Servicio Nacional de la Discapacidad [Senadis]. (2020). *Diagnóstico del trabajo de cuidado remunerado en residencias SENA- DIS. Estudio de caracterización y representación del cuidado desde las trabajadoras de trato directo*.
- Standing, Guy. (2014). Por qué el precariado no es un «concepto espurio». *Sociología del Trabajo*, nueva época, 82, 7-15.
- Taylor, Diana. (2015). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.
- Turner, Victor. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*. Cornell University Press.
- Turner, Victor. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Varas, Alejandro; Carrasco, Aníbal; Gutiérrez, Diego y Bascuñán, Alejandra. (2018). La explotación en el «área social». Una lectura de la precariedad laboral del tercer sector en Chile desde *El capital* de Marx. *Izquierdas*, 39.
- Zuleta, Pablo. (2020). Reproducción de la dominación masculina en la subjetivación del trabajo. Un análisis de discurso de gerentes generales de empresas en el Chile anterior a la explosión social. En Palermo, Hernán y Ma. Lorena Capogrossi (eds.). *Tratado latinoamericano de Antropología del Trabajo*. Clacso, 1381-1414.