



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

San Salvador 1944
11200-Montevideo, Uruguay
Tel: [+598] 2413 80 20 / 21 / 22

fic@fic.edu.uy
www.fic.edu.uy

Universidad de la República

Facultad de Información y Comunicación

**Significaciones visuales del género y el acoso callejero en dos videoclips
uruguayos de rap en 2019: los casos de *Ayuda* y *Rap contra el acoso
callejero***

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Comunicación

Autor: Fabio Martinelli – 5.477.650-1

Tutora: Prof. Adj. Siboney Moreira

Cotutor: Prof. Asist. Matías Carbajal

Montevideo, 2026

Dedicatoria

A mi madre, porque habiendo querido o no, me dio mis primeras lecciones de feminismo.

A mi padre, porque su buen temple y jovialidad son mi norte.

A mi hermana, por siempre celebrar mis pequeños logros y confiar en mí en todos los ámbitos de la vida.

A Victoria Verges, por el millón de veces que estuvo para mí, por hacer de mi vida universitaria algo mucho más interesante y disfrutable, por su confianza ciega, por celebrar todos mis logros y ayudar a conocerme y deconstruirme día a día. Este trabajo no hubiera sido lo mismo sin ella.

Índice

Resumen	4
Capítulo 1. Fundamentación, antecedentes y delimitación del tema	5
1.1 Fundamentación	5
1.2.1 Presentación	7
1.2.2 Contextualización	9
1.3 Antecedentes	14
1.4 Preguntas y objetivos de investigación	16
Capítulo 2. Diseño metodológico	17
2.1 Diseño metodológico	17
2.2 Mi lugar en la investigación:	20
Capítulo 3. Referentes teóricos y epistémicos	22
3.1 Definición de términos	22
3.2 Herramientas teóricas de análisis	28
Capítulo 4. Análisis	34
4.1 Portadores de Hip-Hop	34
4.1.2 Representaciones del espacio público y sus cuerpos circundantes	35
4.1.3 El baile del breakdance. ¿Resistencia de pie y en el suelo?	37
4.1.4 Rosa para ellas, azul para ellos	40
4.1.5 La intervención de la Intendencia de Montevideo	41
4.1.6 ¿Basta hablar de acoso sexual callejero para subvertir el género?	43
4.2 Ayuda	45
4.2.1 Construcción visual del espacio público	45
4.2.2 Cuerpo y subjetividad: por una kinésica y proxémica feministas	48
4.2.3 Cuerpo y subjetividad desde la enunciación audiovisual: el plano secuencia	51
Conclusiones	60
Reflexiones finales	62
Bibliografía	64

Resumen

Se analiza en clave de género la forma en que dos videoclips de rap uruguayos lanzados en 2019 abordan visualmente la temática del acoso callejero: *Ayuda*, de la rapera Eli Almic; y *Rap contra el acoso callejero*, de la banda masculina Portadores de Hip-Hop. Aquel fue realizado de forma autónoma e independiente mientras que el otro fue parte de la campaña *Montevideo, Ciudad libre de acoso*, de la Intendencia de Montevideo. Dichas piezas son contextualizadas en un período de auge del movimiento feminista en Uruguay, cuando los feminismos se expresaron en las calles de forma masiva y organizada pero también comenzaron a cobrar mayor relevancia a nivel político-institucional. La investigación problematiza los usos del cuerpo y del espacio público representados en los videoclips, así como también los sentidos construidos por la fotografía, el movimiento de cámara y el montaje. Este enfoque supone una reflexión crítica sobre las subjetividades producidas en el acto de enunciación de dichas piezas audiovisuales. Esto último se aborda mediante teorías de la enunciación que entienden al sujeto como producto del discurso, como los aportes de Benveniste (1959-1997), Christian Metz (1993) y la teoría de la performatividad de Judith Butler (1999-2002). Se concluye que ambos videoclips tienen formas radicalmente opuestas de representar signos relativos al acoso callejero: mientras que *Ayuda* (2019) expone un cuerpo femenino vulnerable en un entorno hostil a través de un lenguaje audiovisual que acerca al límite el espectador a lo representado, *Rap contra el acoso callejero* (2019) representa un espacio jovial e inofensivo donde incluso se reproducen ciertos estereotipos de género. De lo anterior se desprende que la intervención de la Intendencia de Montevideo en el videoclip influyó en el carácter aproblemático y estereotipante del mismo.

Capítulo 1. Fundamentación, antecedentes y delimitación del tema

1.1 Fundamentación

El tercer número del *Journal of African American History* fue dedicado a la historia del hip hop y las relaciones que establece con los feminismos. Allí se deja en claro que: “hip hop must be taken seriously as a cultural, political, economic, and intellectual phenomenon deserving of scholarly study” (Alridge y Stewart, 2005, como se citó en Díez Salvatierra, 2016, p. 41). En la Latinoamérica de la segunda década del siglo XXI, la pertinencia de atender a este fenómeno es aún mayor. A partir de 2014 asistimos a una época de expansión masiva de los feminismos y de revisión de la masculinidad hegemónica en Uruguay (Furtado y Sosa, 2020), lo cual marca un contexto propicio y pertinente para visibilizar y problematizar la asimilación de los feminismos en la cultura popular. En este marco, el objeto de estudio seleccionado —dos videoclips que forman parte del movimiento de rap contestatario en un momento donde los feminismos llegaron a internet, a la cultura popular y a las políticas públicas— puede entenderse como sintomático de un debate actual en torno a cuestiones de género. En este sentido, los discursos emancipadores deben ser visibilizados no solo como parte del movimiento concreto de donde surgen —como el hip hop en nuestro caso—, sino en el contexto más amplio de “una cultura patriarcal que sigue entendiendo a las mujeres como seres pasivos incapaces de empoderarse mediante, entre otras acciones, la toma de la palabra y la conquista del espacio público” (Díez Salvatierra, 2016, p. 42).

Por su parte, resulta especialmente interesante observar de qué manera el hip hop, un movimiento entendido como eminentemente contracultural, contestatario y de resistencia¹, se apropia de los feminismos según su propio marco de referencias. De esta forma, nos es posible atender a los puntos de encuentro y tensión entre una cultura popular *underground* y subversiva que adopta claves de los feminismos, y las otras diversas expresiones feministas que se manifiestan en las calles, en la esfera política y en la esfera académica. Además, el hip hop feminista, al ser no solo una cultura urbana antihegemónica sino también antipatriarcal que ataca al discurso androcéntrico dominante (Díez Salvatierra, 2016, p. 45), resulta un privilegiado objeto de estudio para

¹ El hip hop está fuertemente ligado a la protesta y reivindicación de derechos desde sus inicios, ya que nació como un movimiento de lucha de los negros marginados en Nueva York. Sin embargo, hoy en día esta vertiente contestataria es parte del hip hop *underground*.

reflexionar sobre la expansión -a veces incómoda y problemática- de los feminismos a las más diversas esferas de la vida. Como actualmente el movimiento feminista tiene un gran peso en la cultura hip hop, esta última merece considerarse un objeto de estudio legítimo en los estudios de género:

La academia debe realizar análisis y valoraciones críticas de estos movimientos, ampliando el concepto de texto y de canon, abriéndose a una epistemología oral que sirva de testimonio a estas prácticas con el mismo valor con el que sirven los documentos escritos (Díez Salvatierra, 2016, p. 42).

A su vez, esta investigación analiza cómo los feminismos son recuperados en un marco político-institucional, siendo este un aspecto sumamente pertinente debido al alcance y repercusión que puede tener la inclusión de claves feministas en las agendas políticas y las campañas institucionales. El análisis de cómo los feminismos se retoman como parte de campañas de comunicación gubernamentales se inserta de lleno en el campo comunicacional a la vez que permite reflexionar sobre el alcance de la agenda de género en el escenario político. Este debate posibilita pensar en aspectos significativos dentro de los estudios feministas, como la tensión entre los feminismos institucionalizados y autónomos.

En cuanto a la mirada audiovisual sobre estos fenómenos, se pudo constatar que los antecedentes revisados que abordan el hip hop latinoamericano desde una perspectiva de género no se suelen enfocar en los aspectos visuales de los videoclips. Es decir, que este trabajo pretende contribuir al estado del arte desde un lugar que posiblemente ha sido poco explorado en la región -al menos hasta donde se pudo indagar-. En este sentido, el marco teórico trazado puede servir de referencia para futuros trabajos que pretendan seguir esta misma línea. Lo mismo vale para el diseño metodológico utilizado, el cual pretende explicitarse con la mayor precisión posible en un contexto académico de estudios sobre el audiovisual donde suele suceder que “en el momento de hacer públicas las investigaciones dentro de este entramado teórico, las preguntas sobre cuál es la metodología se suceden” (Zurian y Herrero, 2014, p. 11).

1.2 Presentación y contextualización del tema y casos

1.2.1 Presentación

El presente trabajo analiza en clave de género² elementos visuales de dos videoclips uruguayos de rap que hablan sobre el acoso sexual callejero (a partir de ahora ASC). Uno de ellos se titula *Ayuda* (2019), de la rapera Eli Almic. El otro, titulado *Rap contra el acoso callejero* (2019), es de la banda de rap masculina Portadores del Hip-Hop (en adelante PH). Estos videoclips se lanzaron con solo unos días de diferencia a través de la plataforma YouTube.

En el videoclip *Rap contra el acoso callejero* vemos al rapero principal de la banda, Martín Turelli, acompañado por dos bailarines. El artista interpreta la canción frente a la cámara, mientras que sus acompañantes bailan hip-hop detrás suyo. La locación es un predio en el Cerro de Montevideo frente al mar, desde donde se ven los edificios de la ciudad en la otra costa. Todo esto transcurre durante un día soleado. En la mayoría de los planos, aparece de fondo una cabina itinerante de la campaña *Montevideo, ciudad libre de acoso*. La escena está compuesta, principalmente, por primeros planos del rapero y planos medios de los bailarines, con una cámara en mano que se desplaza por sus cuerpos. Algunos cortes están hechos con un efecto que distorsiona la imagen mediante una sobresaturación de los colores.

Por su parte, el videoclip *Ayuda* nos enseña a una mujer vivenciando una situación de ASC que termina en rapto. El video comienza con una mujer que se despide de su amiga y comienza a caminar sola por las calles vacías de un barrio en la noche —por el marco de referencia relacionado con la artista, sabemos que se trata de Montevideo. De pronto, un auto la comienza a seguir. Luego, un hombre se baja del vehículo y la persigue mientras le dice cosas inaudibles. La mujer comienza a correr. Pero cuando parece haberse librado del acosador, este la alcanza en su auto y la rapta en complicidad

² Un estudio de género implica asumir una perspectiva que considere las relaciones de género como desiguales, y en donde el hombre domina por sobre la mujer a partir de diferenciaciones de género arbitrarias. Dicha perspectiva estructura el modo de plantear una investigación en cada una de sus etapas. En este sentido, es “una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo” (Lagarde, 2004, como se citó en Ríos Everardo, 2010, p. 184). Pero además, en este caso se adoptará una perspectiva no binaria e interseccional. Por lo tanto, la perspectiva de género que motiva esta investigación parte del entendido de que el sistema patriarcal no sólo oprime a las mujeres sino también a todas las diversidades de género que se apartan de la masculinidad hegemónica, y que dicha opresión no es sólo genérica sino también racial y de clase.

con otro muchacho. Todo esto es filmado en un plano secuencia, con una cámara en mano que sigue todo el tiempo a la mujer.

Para presentar a los artistas, cabe mencionar que Elisa Fernández, mejor conocida como Eli Almic, rapea sobre el consumismo, el machismo, el acoso, entre otras temáticas (Montevideo Portal, s.f.). Es una de las primeras mujeres en dedicarse al hip-hop en Uruguay. Es abiertamente feminista y considera que su música también lo es. En este sentido, dice haber llegado al feminismo a partir de la música, y más concretamente, a partir de su canción *Brujas*, de 2018 (Innamorato, 7 de noviembre de 2022). Esta canción surgió a partir de recuperar una consigna entonada y repetida en las alertas feministas y los 8M en Uruguay (Cstgnt, 12 de octubre de 2019). Su siguiente canción feminista fue *Ayuda*.

Por su parte, Portadores de Hip-Hop es un grupo integrado por el vocalista y estudiante de Ciencia Política Martín Turelli y el bailarín Pablo Martínez (Aramayo, 3 de junio de 2021). Desde 2015, ofrecen talleres de hip-hop y de machismo en la cultura hiphopera, destinados al alumnado de escuelas y liceos del país (Castro, 14 de septiembre de 2017). Su labor como talleristas y un trabajo orientado a la temática de género forma parte de los quehaceres diarios de los integrantes de la banda. En el marco de sus talleres impartidos a niños y adolescentes, han trabajado junto a FONAM, Centros MEC, Usinas de la Cultura, Intendencia de Montevideo y Canelones, Consejo de Educación Secundaria, ANEP, Sub-secretaría de Presidencia, INJU, INAU, MIDES, Junta Nacional de Drogas, entre otros (Intendencia de Canelones, s.f.). En esta misma línea, se puede destacar su *Taller de Hip Hop y Machismo* y su participación en la campaña *Noviazgos Libres de Violencia: 50 días de reflexión*. Esta última fue impulsada por primera vez en 2016, bajo la coordinación del Instituto Nacional de Mujeres, del Ministerio de Desarrollo Social (Gub.uy, 14 de octubre de 2020). Para dicha campaña, la banda también realizó una canción y videoclip. En este sentido, resulta pertinente el hecho de que su video musical *Rap contra el acoso callejero* fuera parte de la Campaña *Montevideo, Ciudad libre de acoso*. Dicha campaña fue llevada a cabo por la Intendencia de Montevideo (en adelante IM). El objetivo era “sensibilizar” a la población montevideana sobre el ASC, y escuchar lo que esta tenía para decir sobre esa problemática (Intendencia de Montevideo, 1 de marzo de 2019).

1.2.2 Contextualización

Se considerarán principalmente diversos mojones y procesos relativos a la lucha feminista en Uruguay y la región. En este sentido, se vuelve clave para este trabajo el contexto de avance de la lucha feminista y los feminismos renovados en Uruguay, que se dan a partir de 2014 y que para 2019 siguen creciendo (Furtado y Sosa, 2020). Por esos años, el movimiento feminista uruguayo conjuga masividad y radicalidad (Furtado y Sosa, 2020 p. 84)³, convirtiéndose en el movimiento social más importante del país (Furtado y Sosa, 2020, p. 81).

Ese nuevo tiempo de lucha, que a su vez es parte de un despliegue feminista a nivel regional y mundial, tiene como marco el Primer Encuentro de Feminismos del Uruguay a fines del 2014 (Furtado y Sosa, 2020, p. 76). Ese encuentro sentó las bases para solidificar un movimiento organizado que se materializó en una serie de eventos y organizaciones. Se creó la Coordinadora de Feminismos, un espacio que hasta 2019 nucleaba el movimiento en Montevideo. Desde ese primer encuentro en 2014 se propuso impulsar las llamadas alertas feministas, que consisten en la movilización colectiva de mujeres cada vez que ocurre un feminicidio, como forma de denuncia de la violencia machista, un reclamo del espacio público y un momento de organización autónoma a nivel político y simbólico (Furtado y Sosa, 2020, p. 77). También se expresó la voluntad de volver a organizar anualmente una única marcha del 8 de marzo, concretada al año siguiente. Esta serie de acciones organizadas y conjuntas desembocaron en la realización de las marchas *Ni una menos* cada 3 de junio, desde el 2015 al 2018, así como también las convocatorias a los denominados paros de mujeres y disidencias que han tenido lugar desde 2017 (Furtado y Sosa, 2020, p.76). A su vez, las marchas y concentraciones realizadas en todo el país llevaron en muchos casos a la creación de nuevos y variados colectivos de feministas y mujeres (Furtado, 2018).

En este contexto de luchas feministas renovadas, también se identifica que los debates y temas impugnados se extienden a la agenda política a nivel nacional, y particularmente en Montevideo. Algunos de los temas visibilizados y abordados desde el movimiento feminista fueron recuperados en ámbitos político-institucionales. Allí, las diversas entidades políticas-institucionales —como las intendencias departamentales, los

³ La idea de masividad y radicalidad atribuida a los feminismos de ese período es originalmente acuñada por Verónica Gago (2017).

ministerios y la presidencia— adoptaron consignas feministas de diferentes formas con una impronta y énfasis propio —tanto a nivel legislativo y judicial, urbanístico, cultural y educativo, económico, laboral, sanitario—, según las condiciones ideológicas, políticas, sociales, culturales y económicas del período en cuestión. Cabe aclarar, por supuesto, que el horizonte político de la lucha feminista uruguaya no se agota en el plano institucional de las políticas públicas o recursos —sin desmedro de su aporte—.

Un ejemplo de los temas de esa agenda política a nivel institucional es el *Plan Montevideo Libre de Acoso en los Espacios Públicos*. Este es un plan de acción llevado a cabo entre 2018 y 2019 por la Intendencia de Montevideo, con la colaboración de ONU Mujeres. Dentro de las campañas de comunicación previstas por el plan, se encuentra la campaña *Montevideo, ciudad libre de acoso*, impulsada en noviembre de 2018. Dicha acción busca “sensibilizar a la población desde la voz de la ciudad que nombra y cuestiona la existencia del acoso” (Intendencia de Montevideo, 2019, p. 46). La otra acción planteada por el plan de acción es la campaña *Soy Montevideo. Quiero ser una ciudad libre de acoso. Te quiero escuchar*, presentada en marzo de 2019. Dicha campaña “invita a las y los habitantes a opinar y proponer en la construcción de una ciudad libre de acoso” (Intendencia de Montevideo, 2019, p. 46).

También cabe destacar el hecho de que 2019 y 2020 fueron años electorales. En septiembre de 2020 se realizaron las elecciones departamentales. En Montevideo, el Frente Amplio disputaba dichas elecciones luego de 25 años de gestión consecutivos. Por otra parte, en octubre de 2019 se celebraron las elecciones nacionales, que llevaron a la Coalición Multicolor al gobierno después de 15 años de mandato frenteamplista. Entre 2005 y 2019, el Frente Amplio había tomado “la agenda de derechos como una bandera, actuando con mayoría parlamentaria” (Oliva Suárez, 2022, pp. 29-30). En este sentido, entre 2013 y 2014 fueron aprobadas en Uruguay “tres de las leyes más emblemáticas de la ampliación de derechos en el siglo XXI en América Latina: la despenalización del aborto, la adopción del matrimonio igualitario y la legalización de la marihuana” (Rivera-Vélez, 2017, p. 21). Tras ese escenario progresista, se produjo una vuelta de la derecha al gobierno nacional, que llevó a cabo una serie de medidas que obstaculizaron el avance de la agenda de derechos impulsada durante los tres gobiernos frenteamplistas (Oliva Suárez, p. 3). De esta forma, se abrió paso a un cúmulo de reacciones conservadoras que atentaron contra las leyes vinculadas con la mencionada

agenda (Oliva Suárez, p. 3). Es más, desde antes de los resultados electorales, varias figuras de la coalición multicolor expresaban su voluntad para ajustar el orden de género a uno más conservador, basado en el modelo familiar tradicional, nuclear y heterosexual (De Giorgi, 2019). Ciertos dirigentes dijeron querer revisar políticas como la de la interrupción legal del embarazo. También, propusieron medidas de retorno al hogar para alentar a las mujeres a dedicarse a las tareas domésticas⁴. A su vez, se vieron preocupados por los bajos índices de natalidad (De Giorgi, 2019). Pero quizás, una de las acciones anti-género que mayor alcance tuvo fue el intento de referéndum para derogar la Ley Integral para Personas Trans⁵, en el año 2019. Es en ese momento cuando se utiliza por primera vez el término “ideología de género” como el principal argumento de una campaña anti-género en Uruguay (Huertas, 2021, p. 4). Todo esto, según De Giorgi (2019), es parte de “un proyecto de disciplinamiento de género” mediante un entorpecimiento de los avances de la agenda de derechos y “la intervención en prácticas cotidianas y en el despliegue de un discurso social conservador” (De Giorgi, 2019).

Dichas reacciones de la derecha pueden entenderse como parte del conocido *backlash* anti-feminista (Faludi, 1991). En Uruguay, esta reacción negativa contra el feminismo cobró fuerza a partir del resurgimiento de la lucha feminista en 2014 (Casanova Cuba, 2024, p. 2). El *backlash* de Uruguay se caracteriza por una crítica impulsada por las iglesias hacia la “ideología de género”, un discurso liberalista (Cortés, 2018), antimarxista y antirradical (Casanova Cuba, 2024). Este contramovimiento del feminismo ha sido desarrollado por partidos políticos, grupos religiosos y organizaciones civiles, que integran un neoconservadurismo anti-género (Casanova Cuba, 2024). Sin embargo, la izquierda uruguaya no está exenta del *backlash*. Cortés (2018) habla de *backlash* de izquierda para referirse a una izquierda que no habla explícitamente en contra del feminismo, pero lo responsabiliza de sacar de la agenda

⁴ Los intentos por derogar la Ley del aborto fueron liderados por los entonces diputados del Partido Nacional Pablo Abdala y Carlos lafigliola (Huertas, 2021, p. 8). Por su parte, las iniciativas de mantener a las mujeres en el ámbito privado mediante la propuesta de un salario maternal, como así también la intención de promover la natalidad mediante el Plan de fomento de la natalidad, fueron encabezadas por integrantes de Cabillo Abierto.

⁵ Esta iniciativa fue parte de un movimiento político-religioso conservador impulsado por Carlos lafigliola y el diputado nacionalista Álvaro Dastugue, y contó con el apoyo de legisladores del mismo partido como Verónica Alonso, Rodrigo Goñi y Gerardo Amarilla, además del líder de Cabillo Abierto, Guido Manini Ríos (Huertas, 2021, p. 10).

temas mayores como la lucha de clases (p. 22), de desradicalizar a la izquierda (p. 25) y de estimular el avance neoconservador (Casanova Cuba, 2024, p. 9). Ante estas reacciones, las luchas feministas intentaron defender lo logrado en el contexto de la era progresista (Casanova Cuba, 2024, p. 11).

A su vez, conviene atender al contexto actual de ciberactivismo, que en Uruguay y el mundo cobra relevancia a partir de la segunda década del s. XXI y es aprovechado por el feminismo (Lissidini y Filgueira, 2023, p. 211). El ciberactivismo sirvió para lograr una gran masificación del movimiento feminista en los últimos años, que además generó una discursividad virtual y estética propias (Lissidini y Filgueira, 2023, p. 211). Por otra parte, se reconoce que un hito para la región que repercutió en Uruguay fue el movimiento argentino #NiUnaMenos (Lissidini y Filgueira, 2023, p. 211). Mientras que a nivel global, hay consenso en considerar el comienzo de una posible cuarta ola feminista a partir del fenómeno #MeToo (Muñoz Saavedra, 2019, p. 180). Pero también cabe considerar que gracias a internet, las mujeres de países periféricos o semiperiféricos, migrantes o racializadas visibilizaron sus reivindicaciones y ampliaron la agenda política (Muñoz Saavedra, 2019, p. 182). Es más, antes y después de #MeToo, el feminismo del sur global impulsó movimientos en internet y viralizó hashtags. Y no fue solamente #NiUnaMenos, sino que de 2012 a 2018 pueden ubicarse campañas ciberactivistas del tercer mundo que crearon impacto (Muñoz Saavedra, 2019, p. 183). Estos activismos periféricos podrían estar dando lugar a una cuarta ola feminista “más diversa e inclusiva que sus predecesoras” (Muñoz Saavedra, 2019, p. 184).

La cuarta ola feminista, surgida en el s. XXI, está definida por la tecnología. Surge a partir de la sociedad de la información y de lo que ya se considera como una Cuarta Revolución Industrial (Varela, 2019, p. 125). En este nuevo escenario, internet estaría en la base de una nueva forma de organización social (Varela, 2019, p. 126). En este sentido, internet representa “un nuevo espacio de opinión pública al que las mujeres nunca habían tenido acceso por el control patriarcal de los medios de comunicación” (Varela, 2019, p. 131). Esta nueva ola se caracteriza por ser masiva globalmente, interseccional, ciberactivista, ecofeminista, intergeneracional, con alianzas renovadas y una desconfianza ante la política (Varela, 2019, pp. 127-134). Es una era en la que las mujeres rompieron el silencio, dispuestas a alzar la voz en las redes sociales, frente a cámaras y en tribunales (Varela, 2019, p. 130). Especialmente, se ha roto el silencio en

lo que respecta a la violencia sexual ejercida hacia mujeres. “Se está combatiendo colocando el foco en los violadores y acosadores, poniendo nombres y apellidos, denunciando las complicidades y exigiendo una justicia que merezca el nombre” (Varela, 2019, p. 131). Y es que buena parte de la cuarta ola se articula en torno a la denuncia de la violencia sexual. Esto, en parte, se debe a que el feminismo de la cuarta ola se nutrió de una gran oleada de mujeres jóvenes, quienes sufren especialmente ese tipo de violencia (Varela, 2019, p. 134).

A partir del 2010, las calles y plazas comenzaron a llenarse de mujeres y cuerpos feminizados de diversas edades y procedencias que se movilizaban. Varela (2019) apunta: “El feminismo estaba en el corazón de todas las protestas” (p. 107). Para América Latina, la autora también identifica un punto de partida en la Argentina del 2015 bajo el lema «Ni una menos» (Varela, 2019, p. 115). En 2016 le siguió «Vivas nos queremos», en México. En 2017, la movilización llegó a países como Chile, Uruguay y Perú (Varela, 2019, p. 115). Esta cuarta ola tuvo su momento de inflexión el 8 de marzo de 2018. Allí, se llevó a cabo una huelga feminista de un alcance global sin precedentes.

En cuanto al vínculo entre el rap uruguayo y el movimiento de mujeres, se cree que aquel ha ganado una significativa presencia femenina en los últimos años. En una nota del semanario Brecha (11 de diciembre de 2020), se estima que la presencia de las mujeres en el rap nacional ha venido creciendo mucho desde 2016 o 2017. Los movimientos feministas, el auge mundial del género urbano y la explosión del rap en Uruguay se identifican como factores que contribuyeron a ese crecimiento femenino. A su vez, la rapera Valencia se refiere a la ola feminista de la región como “un gran componente para esa revolución del arte, de marchas, de encuentros, de generar espacios a muchas más mujeres y disidencias” (Efeminista, 8 de febrero de 2021). Este crecimiento de la participación femenina en un género tan masculinizado como el rap uruguayo es reconocido en varias otras fuentes periodísticas, basándose en el testimonio de las raperas. La causa mayormente atribuida es el auge de la lucha feminista y del hip-hop en Uruguay (El Observador, 2018; El País, 2019; El País, 2021; Teledoce, 2019, 5m41s)⁶.

⁶ La falta de investigaciones académicas sobre esta cuestión en Uruguay obliga a recurrir a la prensa escrita uruguaya, que en cambio, ha mostrado interés por el asunto. A pesar de no tener carácter empírico, la información recogida ilustra una determinada percepción común sobre el tema, al menos entre las mujeres del hip-hop uruguayo.

Por su parte, Díez Salvatierra (2016) nos invita a pensar el rap feminista en Latinoamérica dentro del contexto de “lucha feminista autónoma, en espacios autogestionados y de contestación al orden hegemónico” (p. 41). En este sentido, podemos entender al rap feminista latinoamericano como un “movimiento dentro del movimiento” (Santos y Sunega, 2009). A su vez, puede considerarse una novedad dentro del repertorio de acciones de los movimientos de mujeres en América (Revilla Blanco, 2019, p. 48). Este rap también es parte de un proceso clave en los movimientos de mujeres de la década pasada en la región: el aumento de la participación digital y su expansión de las posibilidades de convocatoria y movilización (Revilla Blanco, 2019, p. 49).

1.3 Antecedentes

Entre los estudios sobre Hip Hop en Latinoamérica se identifica que los problemas abordados se dividen en: género; ciudadanía; cultura y paz; comunicación; y educación. Las investigaciones se llevan a cabo fundamentalmente desde las perspectivas antropológica, lingüística, sociológica y educativa, además de existir estudios realizados desde una perspectiva interdisciplinaria (Ravelo Méndez, 2021, p. 143). Asimismo, el problema de las culturas juveniles es transversal a todos los casos (Ravelo Méndez, 2021, p. 137). Las preguntas de investigación realizadas se clasifican en: interacción cultural; jóvenes; poética e interacción; resistencia y conflicto; y género (Ravelo Méndez, 2021, p. 144). Además los enfoques empleados son en su mayoría cualitativos y la perspectiva metodológica más desarrollada es la descriptiva interpretativa, mientras que la perspectiva feminista es menos frecuente (Ravelo Méndez, 2021, p. 149).

En cuanto a los estudios de Hip Hop en clave de género, el estado del arte en la investigación latinoamericana sobre la temática da cuenta de una preocupación por las mujeres en el Hip Hop que se diversifica a su vez en distintos tipos de abordaje. Entre estos estudios se encontró que Eli Almic aparece mencionada en tres trabajos. En Mazón y Montes de Oca (2024) la canción “Brujas” de Eli Almic (2019) es entendida como parte de la canción protesta feminista, género que forma parte del movimiento feminista latinoamericano (Mazón y Montes de Oca, 2024, p. 22). Asimismo, se postula que este género funciona como un “dispositivo contrahegemónico de pedagogía

pública” (Mazón y Montes de Oca, 2024). Por su parte, McLean (2021) se pregunta qué comunican las artistas mujeres sobre la experiencia de la mujer en Latinoamérica a través de las canciones sobre violencia de género (p. 2). Aquí también “Brujas” de Eli Almic integra el corpus como un ejemplo más de canción protesta en torno a las movilizaciones latinoamericanas de mujeres (McLean, 2021). Finalmente, Eli Almic es sucintamente mencionada en una conferencia sobre las acciones, teorías y producciones culturales de los feminismos contrahegemónicos en las Américas (Guiné y Carvalheira de Maupeou, 2019, p. 2). Allí se destina un breve pasaje a aludir al “Feminismo hip hop”, el cual, según las autoras, sabe mejor que cualquier otro activismo feminista cómo articular la interseccionalidad, la música, el feminismo, el antirracismo y el anticapitalismo (Guiné y Carvalheira de Maupeou, 2019, p. 12).

En lo que respecta a la literatura nacional sobre Hip Hop, esta es escasa, reciente y no aborda el vínculo entre Hip Hop y género. El estudio hallado más antiguo se preocupa por el Hip Hop como expresión cultural juvenil en Montevideo y los procesos de integración juvenil a esa expresión artística (Cabrera, 2003). Más recientemente, un trabajo final de grado analiza el rap desde una perspectiva comunicacional con la intención de estudiar el cuerpo, diseño textil e indumentaria en la escena local (Barreiro y Saavedra, 2022). Allí, el hip-hop es definido como una herramienta de resistencia y empoderamiento de las mujeres de grupos minoritarios, para lo cual el vestuario de los artistas puede contribuir (Barreiro y Saavedra, 2022). Otra tesina ofrece una contextualización histórica de los inicios y auge del Hip Hop uruguayo (Figarola, 2023). A su vez, se estudia el freestyle en su ontología, su historia y la implicancia que tiene en sus practicantes (Delgado, 2024). Por último, Turelli (2024) investiga el efecto que un taller de Hip Hop tuvo en el Liceo N°1 de Colonia Nicolich entre los años 2022 y 2024. Cabe mencionar que Turelli es el intérprete de Portadores de Hip Hop, quien realizó la mencionada investigación para optar por su título de Licenciado en Ciencias Políticas.

1.4 Preguntas y objetivos de investigación

Preguntas de investigación:

¿Qué sentidos sobre la masculinidad, la feminidad y el acoso sexual callejero pueden reconocerse e interpretarse en los videoclips de rap uruguayos *Ayuda*, de Eli Almic, y *Rap contra el acoso callejero*, de Portadores de Hip-Hop, lanzados en 2019?

¿Qué usos del cuerpo y del espacio público se representan en los videoclips *Ayuda* y *Rap contra el acoso callejero*?

¿Qué sentidos se construyen a partir de la fotografía, el movimiento de cámara y el montaje de los videoclips *Ayuda* y *Rap contra el acoso callejero*?

Objetivo general:

- Analizar e interpretar los sentidos sobre la masculinidad, la feminidad y el acoso sexual callejero en los videoclips de rap uruguayos *Ayuda*, de Eli Almic, y *Rap contra el acoso callejero*, de Portadores de Hip-Hop, lanzados en 2019.

Objetivos específicos:

- Problematicar los usos del cuerpo y del espacio público que se representan en los videoclips *Ayuda* y *Rap contra el acoso callejero*.
- Identificar los sentidos construidos a partir de la fotografía, el movimiento de cámara y el montaje de los videoclips *Ayuda* y *Rap contra el acoso callejero*.

Capítulo 2. Diseño metodológico

2.1 Diseño metodológico

El presente trabajo se desarrolla a partir de un abordaje epistemológico feminista que es transversal a toda su construcción, desde la forma en que se relevan los datos e información hasta la manera en que estos se interpretan y analizan. Como punto de partida, esto involucra un posicionamiento no sexista ni androcéntrico (Bartra, 2012, p. 68). Además, me esforzaré en alejarme de un estilo cognitivo “abstracto, teórico, distante emocionalmente, analítico, deductivo, cuantitativo, atomista y orientado hacia valores de control y dominación” (Blazquez Graf, 2012, p. 31).

Entre los recaudos metodológicos a adoptar, pondré especial atención crítica al uso de las dicotomías lógicas para organizar el conocimiento, ya que estas reproducen relaciones sociales que contribuyen a la dominación social (Blazquez Graf, 2012, p. 24). En este sentido, no ignoro que mi propia selección de los casos sigue una lógica dicotómica relativa a los intérpretes (Eli Almic = femenino; Portadores de Hip-Hop = masculino). Sin embargo, esto último se contrarresta al no optar por un estudio comparativo ni suponer la existencia de un enunciador antropomorfo -incluida su condición sexogenérica- en el análisis⁷. Por su parte, también evitaré caer en una descontextualización y por lo tanto consideraré factores como la raza, etnia, clase, género, preferencia sexual o limitación de capacidades como fenómenos interrelacionados y sistémicos (Blazquez Graf, 2012, p. 24).

Otro de los recaudos tomados es el de evitar las comparaciones entre el corpus seleccionado. En primer lugar, hacerlo sería nuevamente caer en binarismos no deseables desde el punto de vista epistemológico. En segundo lugar, ambos videoclips son de naturalezas diferentes: tanto su contexto como el lenguaje que despliegan son distintos y por lo tanto no se pueden mirar bajo la misma lupa. Por ello, si bien parto de

⁷ Esta noción de la enunciación, como profundizaré más adelante, está respaldada por al menos dos concepciones: en primer lugar, la idea de que en el audiovisual no es posible hallar las huellas de un sujeto empírico en la enunciación -ni metodológicamente deseable emprender tal búsqueda-, ya que un filme carece de déicticos como los que ostentan los sistemas lingüísticos, además de que la actividad fílmica es siempre un proceso colectivo que conlleva al borramiento del autor individual (Metz, 1993). En segundo lugar, cualquier discurso, ya sea audiovisual o no, siempre es un acto polifónico (Bajtin, 1989, 2003) que remite a una multiplicidad de voces. A su vez, el sujeto nunca antecede al discurso sino que es producido y reproducido en cada acto discursivo (Benveniste, 1997).

ciertos supuestos teóricos aplicables a ambos videoclips, tomaré herramientas analíticas diferentes para cada caso.

A su vez, rechazo la idea de una posible observación neutra y reconozco mi lugar situado (Haraway, 1988) como un joven estudiante uruguayo, varón, blanco y heterosexual de clase media que observa desde una sensibilidad, emociones, vivencias, ideología, prejuicios, intereses y formación particulares. En este sentido, comprendo que el sexo “puede condicionar todo el proceso de la investigación y es importante metodológica y epistemológicamente que eso se tome en consideración (...) No solamente la cuestión genérica tiene importancia para una investigación feminista sino también el sexo” (Bartra, 2012, p. 74). De este modo, reconozco que mi sexo y género pueden contribuir a una investigación distinta de la que podrían hacer mujeres y disidencias, ya que sus experiencias particulares en el contexto de una sociedad que sistemáticamente las oprime y desfavorece puede conllevar a que posean un conocimiento situado diferente. Si bien no considero que esto sea necesariamente una desventaja epistémica⁸, mantengo un lugar de alerta ante mis propios sesgos, cotejando mis elecciones e interpretaciones con otras voces diversas.

Por su parte, el estudio se enmarca en la Teoría Fílmica Feminista, la cual a su vez es parte del paradigma de las teorías de campo (Zurian y Herrero, 2014, p. 12). Estas últimas se preocupan por la visión, representación, construcción de la subjetividad e identidad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las diversas relaciones de poder que nos influyen como sujetos históricos, y a su vez se interesan por nuestra percepción y definición de la realidad “en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural” (Colaizzi, 2007, como se citó en Zurian y Herrero, 2014, p. 12).

Así, me adscribo a aquellos estudios que atienden a:

la influencia de lo visual dentro de los procesos de conocimiento y de representación (...) y no [están] ya tan centrados en las intenciones teóricas y conceptuales del emisor –creador/productor– sino cuyo foco de interés se encuentre en los procesos de adquisición de conocimiento y formación de

⁸ Véase Longino, como se citó en Blazquez Graf (2010, p. 32).

identidad por parte del receptor –espectador/investigador– (Cano, 2008, como se citó en Zurian y Herrero, 2014, p. 6).

A su vez me acerco al objeto desde una aproximación interpretativa, la cual inaugura “una especie de coloquio entre el estudioso y el objeto de su estudio (...) capaz de modificar progresivamente a los dos protagonistas” (Casetti, 2005, p. 20) y no ve al cine como un campo bien definido y asequible sino como una “realidad abierta, irreductible a fórmula fija y pronta a revelar zonas oscuras y rincones imprevistos” (Zurian y Herrero, 2014, p. 12).

El método para abordar los videoclips es el análisis textual, que explora la serie de códigos cinematográficos –como el movimiento de cámara o el sonido en off- y extracinematográficos –por ejemplo los binarismos naturaleza-cultura o masculino-femenino- (Stam, 2001, p. 220). En este tipo de análisis las categorías no están predeterminadas sino que se elaboran en el proceso de investigación (Zurian y Herrero, 2014, p. 13).

Por su parte, situado en las teorías de campo y su necesaria interdisciplinariedad (Zurian y Herrero, 2014, p. 13) hago uso de la semiótica estructuralista y posestructuralista aunque no de forma dogmática sino laxa, adaptándola necesariamente a un punto de vista feminista. Así, me concentraré en el acto de habla dialógico, “lugar para lo individual y lo provisional” (Colaizzi, 2006, como se citó en Zurian y Herrero, 2014, p. 14), objeto de análisis de importantes referentes de la Teoría Fílmica Feminista como Judith Butler (como se citó en Zurian y Herrero, 2014, pp. 14-15). De esta forma me adscribo al proyecto semiótico del feminismo teórico, que se enmarca en la ciencia posestructuralista de la escritura, “en la que se analizan los modos de producción de los significados a partir de los usos, transformaciones y subversiones de los códigos” (Zurian y Herrero, 2014, p. 15). No obstante, sostengo junto a Zurian y Herrero (2014) el necesario distanciamiento que el análisis feminista del cine hace del hermetismo textual posestructuralista:

El carácter codificado, de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad. [...] Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento

no es unidireccional. A la ‘textificación’ del mundo le corresponde la ‘mundificación’ del texto. (Stam, 2001, p. 374).

2.2 Mi lugar en la investigación

Hace un tiempo le mostré a mi pareja -una estudiante de 23 años- el videoclip *Ayuda*. Al terminar de verlo su reacción fue tajante, irrefutable. Me expresó un malestar que se hacía sentir en todo su cuerpo, cosa que pude observar. Tiempo después le pregunté si recordaba a qué se debía esa sensación, a lo que me respondió que al ver la escena final –cuando sucede el rapto- sintió repulsión, miedo y ansiedad⁹, ya que el videoclip le habla al conocimiento y al miedo general de la gran mayoría de las mujeres. El videoclip no tuvo el mismo impacto en mí. La razón es que soy un varón cis y por lo tanto nunca sufrí acoso sexual callejero. Al observar una representación de esa índole nunca podría sentir aquella inquietud visceral que se activa involuntariamente, como el reflejo corporal de un trauma vivido.

Pero entonces, ¿qué sentí al ver el videoclip? Cuando me lo preguntaron, mi respuesta automática fue: impotencia. Tras ser interpelado respecto a lo curioso de ese sentimiento, decidí indagarlo internamente. Al principio no comprendía muy bien. Me parecía totalmente normal sentirme incómodo por no poder hacer nada respecto a las varias formas de violencia machista sistemática. Pero luego me di cuenta de que la impotencia no es otra cosa que una sensación de falta de potencia, capacidad, aptitud; una sensación de incapacidad de accionar ante ciertas circunstancias. Y me di cuenta de que la angustia que esa sensación trae consigo es típicamente masculina.

Somos nosotros, los varones, los que culturalmente hemos sido entrenados para ser y sentirnos potentes, poderosos, aptos, resolutivos, productivos. Y aquellos que nos preocupamos por las diversas formas de violencia y opresión machista, muchas veces tenemos ese sentimiento de responsabilidad que nos lleva a querer actuar de salvaguardias. Pero he aquí el meollo del asunto: ¿ese afán de intervención nos corresponde a nosotros los varones? Aunque hay quienes argumentan a favor de una u otra respuesta, considero que es una cuestión que no se ha resuelto aún. Suponiendo que

⁹ Estas emociones coinciden con las relevadas por Berrueta et al. (2018, p. 39) entre un grupo de mujeres en Uruguay frente al acoso callejero.

nos es posible involucrarnos en determinados contextos y bajo determinadas circunstancias muy específicas, como por ejemplo académica o artísticamente, ¿cómo podemos asegurarnos de hacerlo en su justa medida, sin reproducir los estereotipos de género y las estructuras de poder que venimos internalizando tradicionalmente? Sabiendo que las respuestas pueden estar todavía lejos por venir, estas preocupaciones pueden servir de guía para un más ventajoso posicionamiento epistemológico y metodológico.

Capítulo 3. Referentes teóricos y epistémicos

3.1 Definición de términos

Primeramente, conviene establecer las concepciones de ciertos términos a las que me adscribiré en este trabajo. Los estudios de género ponen en juego una variedad de nociones que se encuentran en permanente tensión. Además, no solo se disputan varias formas de definir un término, sino también varios términos para explicar un mismo fenómeno.

En este sentido, resulta útil partir de la siguiente definición de acoso sexual elaborada a partir del interaccionismo simbólico de Goffman:

Interacción focalizada entre personas que no se conocen entre sí, cuyo marco y significados tienen un contenido alusivo a la sexualidad. En esta interacción, la actuación de al menos uno de los participantes puede consistir en acciones expresivas o verbales, toqueteos, contacto físico, exhibicionismo, entre otras, que no son autorizados ni correspondidos, que generan un entorno social hostil y tienen consecuencias negativas para quien las recibe. (Gaytan, 2009, p. 16)

Esta noción implica un salto respecto a las definiciones convencionales del fenómeno, en el sentido de que plantea el aspecto interaccionista, es decir, que el acoso sexual no se define como una conducta sino como una interacción, siendo entonces un acontecimiento social (Gaytan, 2009, p. 16). El concepto se propone una indagación de las condiciones sociales que hacen posible el acoso sexual como una forma de interacción (Gaytan, 2009, p. 16). Entre dichas condiciones habilitadoras, existen desequilibrios en las relaciones de poder que se dan en el momento de la interacción (Gaytan, 2009, p. 16). Cuando se trata de las interacciones en espacios públicos, los desequilibrios se basan en marcos de referencia culturales y simbólicos que institucionalizan y pautan las formas de interacción. De esta forma, el acoso sexual “es una forma de interacción institucionalizada y socialmente tolerada en la que se expresan las asimetrías de poder entre hombres y mujeres como constructo cultural e histórico (Gaytan, 2009, p. 16).

De todas formas, esta definición describe el acoso sexual sin entrar en detalle en las especificidades del acoso sexual callejero, donde deberíamos considerar diversas conceptualizaciones en torno a la diferenciación social del género en lo público y lo

privado. El acoso callejero está estrechamente relacionado con el espacio público, ya que este lo habilita constantemente (Cedr  z, 2018, p. 88). Por eso, cuando hablamos de acoso callejero, hablamos también de espacio público (Martín de la Maza, 2014, como se citó en Cedr  z, 2018, p. 88). En este sentido, existe una apropiación desigual del espacio público entre hombres y mujeres debido a una determinada socialización de los roles de género: “el espacio público ha sido histórica y simbólicamente dominado por el género masculino”, lo cual ha legitimado los actos de los varones y ha determinado la conducta de las mujeres en lo público (Cedr  z et al., 2018, p. 88). En este contexto, las mujeres transitan por lo público con miedo hacia un enemigo urbano socialmente construido (Filardo, 2006, como se citó en Cedr  z, 2018, p. 87). Desde el punto de vista del acoso callejero, entonces, podemos decir que lo público no es un espacio reconocido para las mujeres porque ese lugar se les representa como peligroso (Suri Salvatierra, 2017). Por lo tanto, nos enfrentamos a un panorama donde tanto los hombres como las mujeres internalizan sus lugares en lo público y lo privado como espacios de dominación y subordinación.

Cabe mencionar que el acoso callejero no es necesariamente lo mismo que el acoso sexual callejero, aunque muchas veces se usan de forma intercambiada. Es decir, que no todo acoso que se inflige en el espacio público es sexual -o solamente sexual-. Desde una mirada interseccional y no binaria, deberíamos de tener en cuenta que en el acoso callejero entran en juego múltiples variables más allá del género, como la raza/etnia, la clase, discapacidades, la franja etaria, la religión, etc. Esta perspectiva destaca el hecho de que no son únicamente las mujeres cis de clase media quienes sufren acoso en la calle:

En el caso de la investigación feminista sobre el acoso callejero, la interseccionalidad nos permite incorporar al análisis otras desigualdades además del ‘género’ y la ‘sexualidad’. Nos ayuda a incluir las diferencias entre las mujeres y reconocer el hecho de que el acoso callejero puede ocurrir a través de múltiples y variadas desigualdades. La interseccionalidad nos ayuda a hacer visible el abuso perpetrado contra mujeres discapacitadas, mujeres mayores, mujeres pertenecientes a minorías étnicas, etc. (Chacon Onetto, 2019, p. 8).

Por su parte, y siguiendo a Butler (2007), entiendo las categorías de mujer-hombre (o mujer-varón) y femenino-masculino no desde una perspectiva biologicista sino como producidas y reproducidas performativamente a través de actos reiterativos. Así, el género -y la identidad en general- se produce a partir de una reiteración estilizada y sistemática de actos. Pero además, según Butler (2007), no solo el género es construido performativamente, sino también el sexo. En este sentido, el sexo es tan culturalmente construido como el género, al nivel de que no existe realmente una distinción entre ambos. Es más, para Butler, es la construcción performativa del género lo que constituye la ilusión de una identidad sexual fija, ahistórica y prediscursiva (Butler, 1999, pp. 10-11).

A su vez, considero a la masculinidad y la feminidad como un conjunto de formas -no individuales sino sociales- de ser, dadas por la práctica del género:

When we speak of masculinity and femininity we are naming configurations of gender practice (...) Taking a dynamic view of the organization of practice, we arrive at an understanding of masculinity and femininity as gender projects. These are processes of configuring practice through time, which transform their starting-points in gender structures. (Connell, 2005, p. 72).

A su vez, siguiendo a Connell (2005), la masculinidad y la feminidad son preceptos, ideales, valores normativos respecto a las formas de ser hombre y mujer¹⁰. En tanto ideales, son inalcanzables. Aquellas formas de ser masculino y femenino que más se acercan al ideal se entienden como masculinidad hegemónica y de feminidad enfatizada (Connell, 2005, 1987). De esta forma, Connell se refiere a lo masculino hegemónico como la configuración de la práctica de género que encarna la respuesta ya aceptada sobre la legitimidad del patriarcado, el cual supone garantizar la posición dominante del hombre y la subordinación de la mujer (Connell, 2005, p. 77). En cambio, define a la feminidad enfatizada como constituida en complicidad con la subordinación de las mujeres y orientada a cumplir los intereses y deseos de los hombres (Connell, 1987, p. 183). Connell no habla de feminidad hegemónica ya que, según ella, no hay hegemonía

¹⁰ Si bien Connell conceptualiza principalmente en qué consiste la masculinidad, podemos aplicar varias de sus definiciones a lo que es la feminidad sin ningún problema, con la apreciación de que ambas construcciones de género son producto de una cultura patriarcal. De esta forma evitamos caer en la errónea concepción de que la masculinidad es construida solamente por varones y la feminidad solamente entre mujeres.

en la feminidad en el sentido en que la hay en los hombres (Connell, 1987, p. 183). En palabras de Connell (1987), todas las formas de feminidad en esta sociedad son construidas en el contexto de una subordinación general de las mujeres hacia los hombres. Es por ello que no existe feminidad que mantenga entre hombres la posición sostenida por la masculinidad hegemónica. En otras palabras, no puede hablarse de feminidad hegemónica porque las mujeres no tienen una hegemonía tal en nuestra sociedad.

Entre las cualidades aprendidas de lo masculino y femenino en sus versiones tradicionales, se atribuye a los hombres “la fuerza física, la violencia, la sexualidad incontrolable, la búsqueda de poder y el abuso de autoridad” (Olavarría, 2020, p. 72). En cambio, a las mujeres se les asocia cualidades como la abnegación, la represión del deseo, el amor, la maternidad y la armonía (Olavarría, 2020, p. 72). En sus formas más extremas dentro de hispanoamérica, podemos entender a la masculinidad hegemónica y la feminidad enfatizada en términos de machismo y marianismo.

Estas características que se les hace corresponder a las mujeres y los hombres se manifiesta en las diversas esferas de la sociedad:

La interpretación del cuerpo (naturaleza vs. cultura); el espacio privado, lo doméstico, la familia y el trabajo reproductivo; lo público: trabajo productivo, la calle y la política. Los límites son indicados por fronteras que solo pueden traspasarse según se sea hombre o mujer. (Olavarría, 2020, p. 72)

Sin embargo, actualmente asistimos a una época donde el orden de género está en crisis (Connell, 2005). Esto trae consigo una revisión de la masculinidad hegemónica, de la feminidad enfatizada y por lo tanto una reconfiguración de los roles de género. La crisis se evidencia en derrumbe de la legitimidad del patriarcado y un movimiento mundial por la emancipación de las mujeres. Esto va de la mano con cambios institucionales masivos en cuanto a las relaciones de producción, así como también un cambio en las relaciones de *catexis*, que implica una mejor aceptación de gays y lesbianas debido al reclamo de una mayor apertura sexual en cuanto al placer de las mujeres y el control de sus propios cuerpos (Connell, 2005, p. 85).

De esta forma, podemos hablar de masculinidades y feminidades que se apartan de los mandatos tradicionales de ser. La propia Connell (2005) habla de masculinidades subordinadas, cómplices y marginalizadas. Por otra parte, si bien no define los diversos tipos de feminidades que se apartan de la feminidad enfatizada, sugiere que es posible apartarse de esta forma ideal, abriendo el camino para pensar en otras formas de feminidad. Connell (1987) sugiere que hay formas de feminidad que se basan en la resistencia del orden patriarcal y hegemónico, mientras que otras son definidas por una compleja relación entre resistencia, complicidad y cooperación. La interrelación de todas estas formas es el motor del cambio del orden de género (Connell, 1987, p. 183).

Connell no desarrolla aquellas feminidades divergentes ni tampoco aborda las masculinidades y feminidades desde una perspectiva decolonial e interseccional. Sin embargo, es consciente de que el género interactúa con otras estructuras sociales, como la clase y la etnia:

Because gender is a way of structuring social practice in general, not a special type of practice, it is unavoidably involved with other social structures. It is now common to say that gender 'intersects' - better, interacts -with race and class. We might add that it constantly interacts with nationality or position in the world order (...) White men's masculinities, for instance, are constructed not only in relation to white women but also in relation to black men. (Connell, 2005, p. 75).

Como se puede entrever al final de la cita, a pesar de que Connell (2005) reconoce la importancia de pensar el género como una categoría más entre otras que intersectan en la constitución de las masculinidades y feminidades, su trabajo sigue limitándose a las preocupaciones por el hombre blanco. Desde una perspectiva del sur, debemos enfatizar la necesidad de concebir a las feminidades y masculinidades como formas fluidas y diversas de ser que no solo están ligadas a variables étnicas y de clase, sino también a condiciones geográficas. La experiencia de mujeres, hombres y disidencias en latinoamérica puede ser bastante diferente al norte. Incluso, las masculinidades y feminidades de una región pueden construirse a partir de un otro periférico que es estigmatizado:

La cultura mexicana ha elevado a la revolución de comienzos de este siglo, más que a la conquista, como su gran hecho fundante. El guerrero revolucionario se convirtió en una de las grandes figuras mitológicas. Esta imagen fue ampliamente difundida por la propaganda estatal, el folklore y los medios de comunicación. En sentido contrario, la figura del macho en los Estados Unidos de Norteamérica habría sido identificada con el migrante mexicano a quien se le atribuye una violencia y sexualidad incontroladas. Es decir se construye la imagen de un otro menos humano. (Fuller, 1998, p. 6).

En este sentido, Viveros (2006) nos recuerda que el género y la sexualidad en Latinoamérica están enmarcados en la cuestión racial y en la geopolítica del conocimiento, que ubica a la región geográficamente y epistemológicamente en el tercer mundo y el Sur subdesarrollado. Por lo tanto, la experiencia latinoamericana del género y la sexualidad “nos está afincada simultáneamente en el género, la sexualidad, la raza, el lugar epistémico de la diferencia colonial, los procesos de modernización y los proyectos de nación” (Viveros, 2006, p. 17).

Por todo ello, no hablaré de *mujer* y *hombre* en singular, sino siempre en términos de *mujeres* y *hombres*, ya que como vimos no existe una entidad fija, estable, coherente y totalizante correspondiente a ser mujer y ser varón respectivamente. Pero además, esta fluidez del género da como resultado una diversidad de formas de ser que no pueden entenderse en términos binarios. Por lo tanto, no basta hablar de hombres y mujeres, incluso si tomamos en cuenta las múltiples formas de performar el género para ambos sexos, sino que también tenemos que considerar la experiencia de quienes no se identifican con ninguno de los dos sexos. Aunque la presente investigación se centre en las particularidades de la experiencia masculina y femenina, ningún estudio que se plantee en clave de género debería negar, excluir o invisibilizar a quienes se autoperciben de forma no binaria.

3.2 Herramientas teóricas de análisis

Las preocupaciones de este trabajo se orientan a la representación audiovisual de cuerpos sexuados en su interacción con otros sujetos y su tránsito por el espacio público en narrativas relativas al acoso sexual callejero. Estas reflexiones en torno al cuerpo y género nos llevan a pensar también en la creación y reproducción de subjetividades a través del discurso. Por ello se articulará la Teoría de la Enunciación con la Teoría de la Performatividad de Judith Butler (2007).

En cuanto a lo primero cabe mencionar dos grandes vertientes en los estudios sobre enunciación audiovisual: una que se erige sobre la consideración de un sujeto enunciadador en términos antropomórficos; la otra que aboga por una enunciación impersonal. Esta última concepción se basa principalmente en el argumento de que la enunciación audiovisual es un proceso colectivo e incluso maquínico y que por tanto no es posible hallar las huellas de un sujeto cartesiano en el enunciado¹¹. Al momento de decidir por una u otra orientación cabe pensar en la pertinencia de considerar al autor real detrás del discurso en relación con un determinado contexto social, cultural, político y económico. Esta disyuntiva no es menor en un estudio que pretende posicionarse en clave de género y que analiza discursos que versan explícitamente sobre una problemática de género. En este sentido se podría pensar que tomar en consideración el género, etnia y clase del sujeto real detrás del discurso arrojaría claves necesarias para analizar la enunciación.

Sin embargo, nos atenemos a aquella concepción de que enfocarse en el análisis de las huellas del sujeto en el discurso lleva a la falsa creencia de que detrás de la enunciación hay un sujeto que antecede al sentido y que lo produce individualmente a pura voluntad (Bitonte y Grigüelo, 2011). Al contrario, el discurso produce al sujeto y no viceversa (González Requena, 2007). Pero a su vez la concepción del sujeto como aquella entidad individual y consciente productora del discurso se diluye bajo las ideas bajtinianas de dialogismo, polifonía e interdiscursividad (Fiorini, 2022, pp. 21-24). De esta forma se resalta la presencia de múltiples voces en un discurso. Siguiendo a González Requena (2007), tanto el sujeto discursivo como el extra-discursivo se presentan como efectos del discurso y es necesario entenderlos -junto con todos los otros sujetos inscriptos en el

¹¹ El principal defensor de esta postura fue Christian Metz (1993).

texto como narradores, escuchas, lugares de la mirada y personajes- como “las figuras donde la subjetividad se despliega de manera rica, compleja, múltiple e incluso contradictoria” (p. 107). Y agrega: “Sólo así podremos acceder al texto como un espacio donde, más allá del cierre del sujeto comunicativo, la experiencia de la subjetividad se despliega en múltiples voces” (González Requena, 2007, p. 107). Desde una perspectiva complementaria, Claudio Paolucci (como se citó en Peñamarín, 2021, p. 258) llama la atención sobre las normas, hábitos e instituciones que configuran aquella multiplicidad de instancias enunciantes.

Adscribirnos a la Teoría de la Enunciación, sin embargo, conlleva el riesgo de caer en su recurrente hermetismo textual que excluye todo tipo de análisis por fuera del discurso. Los estudios sobre la enunciación, que se remontan a Benveniste (1997), fueron precursores al interesarse por la subjetividad en el lenguaje. Sin embargo, su marcado énfasis en las huellas del sujeto en el texto llevó a que se descuidara una debida preocupación por las condiciones de producción de los discursos (Puig, 1979, p. 68). Esto último requiere pensar al individuo inserto en el todo social. Por ello, y aunque nos atendremos a considerar al sujeto de la enunciación no en términos antropomórficos ni extra-discursivos sino como una instancia de enunciación virtual e impersonal, contextualizaremos los enunciados en el marco de una sociedad y tiempo histórico que dan lugar a la reproducción del género de diversas formas según lógicas patriarcales, machistas y opresoras. Esta línea de análisis se sustenta en nuestras elecciones teóricas antes mencionadas: en primer lugar, las nociones de dialogismo, polifonía y heteroglosia (Bajtin, 1989, 2003) nos habilitan a entender los videoclips como parte de un entramado discursivo transversal que revela prácticas, valores y creencias patriarcales y anti-patriarcales en diálogo. En segundo lugar, si bien González Requena (2007) vela por un análisis que no trascienda el texto, es inevitable trazar una semejanza entre su concepción del sujeto producido en el discurso y la Teoría de la Performatividad de Género de Judith Butler (2007).

Su teoría nos permite pensar en los fenómenos discursivos como prácticas o actos mediante los cuales el sujeto es producido. Otra vez, el sujeto no preexiste al acto sino que es creado en y por el propio acto. Nótese que esta concepción se relaciona con la idea de enunciación según Metz, para quien esta se define como “el acto semiológico

por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto” (Metz, 1993, p. 9).

Por su parte, la performatividad es la reiteración de “guiones socioculturales”, de normas de conducta; en el caso de la performatividad de género estas normas son las de sexo/género/deseo (Bianciotti y Ortecho, 2013, p. 127). Dichos actos repetidos o ritualizados llevan a la ilusión de que los efectos que producen son pre-discursivos y que por lo tanto la identidad preexiste al discurso. Al pensar la performatividad como una “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002, p. 18) y como una “esfera en la que el poder actúa como discurso” (Butler, 2002, p. 316), podemos entender cómo el discurso produce subjetividad y género según lógicas de poder. Pero el acto performativo no solo implica la reiteración sino que también da lugar a la subversión. Es decir que los patrones de conducta aprendidos y reproducidos pueden desaprenderse/desobedecerse/subvertirse (Bianciotti y Ortecho, 2013, p. 127). Justamente lo que analizaremos en los videoclips serán los momentos en los que pueda haber performatividad o su subversión mediante la enunciación audiovisual.

Esto último nos remite a la pregunta de si es posible aplicar al fenómeno audiovisual una teoría que nace de una tradición lingüística. Moreno y Cruz (2019) reconocen lo problemático de esta elección metodológica, pues una de las reglas que Austin establece como límite de la performatividad es que esta pierde su efecto si sucede como forma de expresión artística, ya que en estas ocasiones el lenguaje no es usado en serio. Según él, las expresiones performativas se dan en situaciones ordinarias (pp. 3-4). Las autoras citan a Derrida (como se citó en Moreno y Cruz, 2019, p. 4), quien refuta la distinción que hace Austin entre performativos serios -aquellos que se dan de forma espontánea y ordinaria- y performativos vacíos -es decir, esos actos que suceden en un contexto de escenificación. Para él, los performativos afortunados constituyen una cita tanto como la escenificación. Para constituirse como signo, cualquier enunciado no tiene más remedio que ser repetitivo, es decir, citacional o iterable (Moreno y Cruz, 2019, p. 4). De esta forma los performativos afortunados o serios (actos cotidianos) estarían al mismo nivel que los desafortunados o vacíos (actividad artística), con la simple distinción de que estos últimos son la cita de una cita anterior menos mediada. Además, Derrida (como se citó en Moreno y Cruz, 2019, p. 5) llama la atención sobre el carácter ficcional de

cualquier evento ya sea escénico o no. Para él, cualquier acto de habla siempre amenaza con desintegrarse. A su vez las autoras citan a Felman y Kosofsky Sedwick, quienes piensan la performatividad a partir de las obras de arte y entienden el cuerpo no como uno de los aspectos materiales de la significación sino como la condición misma de la producción significativa (Moreno y Cruz, 2019, p. 5). A mi juicio, esta postura permite poner la práctica artística al mismo nivel que los actos ordinarios. También Bourdieu (como se citó en Moreno y Cruz, 2019, p. 5) apunta que “el recuento de Austin sobre los enunciados performativos no se puede restringir a la esfera de lo lingüístico”, y Schechner asegura que “todo y cualquier cosa puede ser estudiado como *performance*” (como se citó en Biantochi y Ortecho, 2013, p. 125).

Por último, permítaseme hacer una breve acotación sobre la factibilidad de aplicar en clave de género la teoría de la enunciación basada en los postulados de Benveniste. Se puede argumentar que el sujeto de la enunciación del que habla Benveniste excluye a la experiencia femenina y diversa. Como acota Violi (2022), el sujeto del que siempre se ha ocupado la semiótica ha sido uno “con S mayúscula: abstracto y universal, incorpóreo y genérico. Era una forma del pensamiento, no una multiplicidad de diferentes sujetos sexuados —sujetos dotados de un cuerpo, de una sexualidad, de diferentes articulaciones del deseo y de la afectividad—” (Violi, 2022, p. 16). Lo mismo dice Violi (2022) para el caso del sujeto enunciadador conceptualizado por Benveniste (p. 20). Por ello, se vuelve una necesidad articular a la semiótica un pensamiento feminista, es decir, un pensamiento que parta de la experiencia concreta de las mujeres. A partir de allí, se puede plantear una hipótesis sobre el sentido -en cuanto objeto de la semiótica- que radique en la experiencia de género (Violi, 2022, p. 17). En esta línea, Violi (2022) propone acercar a la articulación entre semiótica y feminismos el concepto de *praxis enunciativa*, el cual permite problematizar la relación entre la enunciación singular y el contexto cultural que la posibilita (Violi, 2022, p. 20). De esta forma, la praxis enunciativa permite considerar el repertorio de sentido del acervo lingüístico, fundamento mismo de la subjetividad y la intersubjetividad. Es en esta dimensión cultural de los enunciados que podemos pensar el dominio de un género sobre el otro desde una perspectiva semiótica (Violi, 2022, p. 20).

Hay un punto en el que la noción de praxis enunciativa permite acercarnos a teorías del género como la teoría de la performatividad de Judith Butler. Violi (2022) dice que el

repertorio semiótico que todos compartimos dentro de una cultura y que constituye las lógicas del género se cristaliza sin resistencia a partir de nuestro actuar, regulando nuestros comportamientos y actitudes (Violi, 2022, p. 20). La autora añade que esta forma de condicionamiento es lo que Teresa De Laurentis llama *experiencia* (De Laurentis, 1984, como se citó en Violi, 2022, pp. 20-21). Esta experiencia no es individual e idiosincrática, sino “un proceso a través del cual, en todos los seres sociales, es constituida la subjetividad” (De Laurentis, 1984, como se citó en Violi, 2022, p. 21). En cuanto a la praxis enunciativa, esta es “el conjunto de los contenidos (...) comportamientos, actitudes, afectos, modos de ser, formas de vida (...) en los que estamos inmersos y que condicionan profundamente la forma de nuestra subjetividad. (Violi, 2022, p. 21).

La performatividad de género justamente sucede en ese marco de esa praxis enunciativa. El género se constituye en una serie de prácticas semióticas donde se interpreta y se da sentido a nuestra experiencia según un repertorio sígnico común. Solo dentro de estas narrativas compartidas socialmente la subjetividad puede suceder. En ese conjunto de prácticas, el cuerpo tiene un valor fundamental. Sin embargo, los estudios semióticos han excluido tradicionalmente al cuerpo de sus reflexiones (Violi, 2022, p. 22). En este sentido, el sujeto de la enunciación benvenisteano es un sujeto descorporeizado. En cambio, desde los estudios feministas se resalta la centralidad del cuerpo, sus afectos, pulsiones y deseos en la constitución de los sujetos (Violi, 2022, p. 22). A pesar de su histórica omisión, la semiótica contemporánea ha integrado el cuerpo como uno de los primeros lugares donde se articula el sentido, pero ese cuerpo sigue siendo abstracto y generalizado, como si no existiesen múltiples y diversas producciones de lo corpóreo (Violi, 2022, p. 23). La semiótica, a pesar de su potencia analítica para contribuir al entendimiento de las subjetividades sexuadas, ha dejado a un lado la heterogeneidad del género, las diferencias sexuales y la diversidad de los deseos (Violi, 2022, p. 24). Por ello, debemos pensar el cuerpo como un lugar que excede a categorías biológicas y sociológicas, y donde “convergen determinaciones materiales, simbólicas y sociales superpuestas. De ahí se enfoca la atención a las operaciones de discursivización que subyacen a las varias formas de ‘subjetivación’”, ya que los cuerpos se constituyen a partir de los discursos, y no viceversa (Violi, 2022, p. 24). Como puede verse en los postulados de Butler (2002), hasta tal punto el discurso

configura los cuerpos que no solo los géneros, sino también los sexos son construídos discursivamente. Violi afirma: “fuera de las formas de discursivización no existe ninguna esencia prediscursiva que fundamente la corporeidad” (Violi, 2022, p. 24).

Esto nos posibilita pensar al cuerpo femenino y otras alteridades no masculinas como participantes del proceso de semiosis, como sujetos enunciadorees en pleno derecho de su construcción corpórea, y sin embargo atravesados por lógicas de dominación. Estas alteridades, en cuanto atravesadas semióticamente, no son construídas por obra de la naturaleza, sino en su compleja interrelación con la naturaleza y el mundo social. Pero a su vez, se nos permite pensar en la posibilidad de subversión de aquellas praxis enunciativas que encorsetan el género y la identidad:

Declinado en esta forma —y cercano a la idea de experiencia como actividad, praxis social y forma de vida—, el concepto semiótico de praxis enunciativa puede revelarse útil en una perspectiva doble. Por un lado, para describir cómo los individuos son “sujetados” —en el doble sentido foucaultiano de ‘controlados’ y ‘hechos sujetos’— en el interior de las prácticas discursivas ya registradas y preexistentes que regulan las normas de pertenencia de género. Por otro lado, y en forma más propositiva, para plantearse cómo será posible también prefigurar nuevas formas de experiencia, rearticulando la relación entre subjetividad y realidad social que está en la base de toda la teoría feminista. (Violi, 2022, p. 22)

Por lo tanto, la semiótica -inclusive la benvenistiana- sí que puede decir algo válido sobre la subjetividad hoy en día, siempre y cuando se valga de la teoría, epistemología y metodología feminista. Esta aborda al sujeto en plural, como una construcción heterogénea plagada de intersecciones entre diversas esferas simbólicas y materiales donde la cultura opera como fuente de lectura y construcción de los sentidos.

Capítulo 4. Análisis

4.1 Portadores de Hip-Hop

Cuando hablamos de acoso callejero, el espacio público -en tanto categoría analítica- se vuelve central. Lo mismo aplica para las categorías de lo público y lo privado, masculino y femenino¹². Por su parte, en el videoclip la bailarina es representada como un cuerpo femenino que como tal es pasible de sufrir acoso sexual callejero. Esta idea se enfatiza en aquellos momentos en los que la mujer hace movimientos de baile que simulan una agresión física hacia ella. Por lo tanto, conviene atender a cómo su cuerpo está cargado semióticamente de connotaciones sobre el hecho de ser mujer en un contexto de ASC. Por ello, cabe preguntarse qué función cumple y qué representa la mujer, sobre todo en relación con los otros dos varones que aparecen en el video.

El videoclip se inaugura con un plano donde una mujer camina hacia la cámara seguida por dos hombres detrás suyo, uno de cada lado. Sin embargo, siendo el acoso sexual callejero la temática del videoclip, no queda claro el porqué de estos muchachos detrás de la mujer: ¿Acaso vienen a representar dos acosadores que la persiguen? ¿O más bien la tutelan ante una posible situación de acoso? La actitud serena y segura de los tres cuerpos no permite ser concluyente en una u otra dirección, aunque el contexto del videoclip en su conjunto permite inclinarse más a favor de la segunda interpretación —como veremos más adelante.

La iluminación diurna y la puesta en escena —un verde y despejado parque, con un horizonte frondoso y un lago a lo lejos, atravesado por un sendero demarcado por algunos faroles sobre el que este grupo viene caminando— tampoco hacen más que difuminar cualquier posibilidad de interpretar una situación de amenaza. Un contraluz sobre las tres personas genera un halo de optimismo y jovialidad, siendo la mujer la que resulta más iluminada. Las sensaciones placenteras que todo esto evoca son reforzadas por un ralentí al final del plano. Todo esto acompañado por los primeros acordes, que se codifican dentro del mismo tono ameno.

¹² No pretendo usar aquí el binarismo masculino-femenino como exclusión de otras posibilidades diversas de género. Más bien, aquí la dicotomía intenta reflejar el pensamiento patriarcal que valora positivamente y reproduce atributos supuestamente masculinos como la heterosexualidad, la virilidad, la homofobia, la agresividad y la toma del espacio público, mientras que rechaza y violenta a quienes posean características opuestas atribuidas a lo considerado femenino, ya sean mujeres, gays, lesbianas, trans, bisexuales, intersexuales, personas queer y otras diversidades.

Posteriormente, vemos al intérprete y los bailarines ya instalados en sus respectivas posiciones. Esta vez, el rapero se ubica adelante y al centro, mientras que los otros dos comienzan a bailar detrás suyo, uno de cada lado. Esta centralidad del intérprete también se transmite mediante los valores de plano: los *close-up* son todos destinados a él, mientras que los bailarines son presentados con planos generales y medios. Esto indica relaciones de proximidad y lejanía, centralidad y lateralidad respectivamente.

4.1.2 Representaciones del espacio público y sus cuerpos circundantes

El escenario diurno, verde y limpio, filmado además con poca profundidad de campo, no colabora con mostrar un Montevideo amenazante y nocivo con acoso sexual callejero sistematizado. Al contrario, brinda la imagen de una ciudad pulcra en todo sentido. También podemos apreciar cómo el intérprete y bailarines se instalan en lo público con calma y seguridad. El propio gesto de detenerse frente a la cámara para interpretar la canción es signo de una apropiación del espacio público. Allí, sus cuerpos se mueven con soltura y sin mayores restricciones. En este sentido, se ha apuntado que una de las desigualdades en cuanto al uso del espacio público entre varones y mujeres es que ellas utilizan lo público para moverse mientras que los varones nos instalamos en él y lo disfrutamos (Borja, 2003, como se citó en Anzalone et al., 2018, p. 66). Mientras las mujeres se movilizan por ciertas zonas mayormente por necesidad, los varones emprendemos actividades deportivas y ociosas en parques o plazas (Anzalone et al., 2018, p. 67) —tal como sucede en el videoclip.

El acto de interpretar la canción frente a la cámara también puede verse como la enfatización de una actividad productiva y política, frente a lo que podría ser un mero pasaje por el espacio público, por ejemplo. Los intérpretes ponen explícitamente el cuerpo para luchar por una causa. En el contexto de la campaña de IM y de la temática abordada en cuestión, son cuerpos que hacen política. Esta *política* puede pensarse en un sentido amplio y no solo como enmarcada en un contexto gubernamental. La política de la que hablo aquí también lo es en tanto que busca la organización colectiva en pos del bien común. En esta comunión se juegan relaciones de poder. Como bien sabemos, la política estuvo estrechamente ligada desde sus orígenes al espacio público. Para los griegos, en la misma delimitación entre lo público y lo privado radicaba la distinción

entre lo político y lo no político. Lo público era el lugar de la política y de la polis. Las mujeres, niños, extranjeros y esclavos eran quienes no tenían derecho a habitar lo público y por lo tanto no eran considerados ciudadanos, es decir, sujetos políticos. Según Arendt (2009), esta dicotomía entre lo público y lo privado se diluyó hasta llegar a la contemporaneidad, donde el mundo privado invade lo público. De esta forma podemos entender como los feminismos -que abogan por resolver problemáticas que antes se consideraban privadas y por lo tanto por fuera del ámbito político-, hoy en día plantean consignas que se incluyen en la agenda pública. Sin embargo, el espacio público se sigue concibiendo como el ámbito productivo y político por excelencia. El problema es que ambos atributos se han considerado históricamente como características masculinas. Por lo tanto, el espacio público se codifica como un lugar masculino de la actividad política y productiva.

En el videoclip, los cuerpos no están a la orden de una narrativa diegética, sino que se presentan explícitamente como voceros de una campaña en pos de la sensibilización social. Se presentan en su literalidad como hacedores de política. No hay representación a través del personaje, sino presentación mediante la persona. Por ello, hay total continuidad y coincidencia entre la representación y lo representado. En este -y solamente en este- sentido, podemos hablar de una *politización de los cuerpos*; sin embargo, esta trae consigo una *despolitización del espacio público*. Paradójicamente, lo público se representa como un lugar productivo y político pero a la vez se naturaliza como un espacio aproblemático. Por ende, hallamos la apropiación política y productiva de un lugar que, irónicamente, no resulta conflictivo sino hospitalario.

Esta representación visual del espacio público contrasta no sólo con la temática del videoclip y la letra de la canción, sino también con los propios informes sobre el ASC realizados previamente por la Intendencia de Montevideo¹³. La evidencia muestra que en la ciudad de Montevideo existen altos índices de acoso sexual en la calle, sin importar el lugar ni la hora, lo cual va de la mano con una naturalización sistemática por parte de ciertos actores y un miedo generalizado a la agresión sexual en las mujeres. La urbe montevideana, por lo tanto, se vive de forma diferenciada por mujeres debido a la posibilidad de vivir una situación de acoso y agresión sexual:

¹³ Véase el *Plan Montevideo Libre de Acoso* (2019) y el *Diagnóstico sobre la violencia hacia las mujeres en espacios públicos en Montevideo* (2018).

Las mujeres encarnan miedos urbanos específicos al transitar los espacios ante la posible amenaza de agresión sexual. Miedo urbano que impacta en la calidad de vida, uso de la ciudad y cohesión social. Estos miedos tienen referencias espaciales y temporales: el día y la noche, la calle, la oscuridad, lo deshabitado. Evidencian cómo el espacio y el tiempo delimitan fronteras de segregación social, usos y posibilidades de circulación diferenciados de la ciudad. (Intendencia de Montevideo, 2019, p. 32)

En este contexto, la movilidad por la calle es vista como un problema por las mujeres, y sobre todo, su tránsito urbano en la noche, el cual resulta una restricción para ellas (Intendencia de Montevideo, 2019, p. 32). Ante esta realidad, conviene preguntarnos por qué entonces lo público se desproblematiza, dándonos la imagen de un Montevideo libre de acoso.

4.1.3 El baile del breakdance. ¿Resistencia de pie y en el suelo?

Los bailarines no cumplen una función accesoria y decorativa en el videoclip. Más bien, gozan de cierto protagonismo dado por el tiempo en pantalla de planos dedicados a ellos y las particularidades de su baile. Contorsiones y movimientos bruscos que en ocasiones simulan un daño contra el propio cuerpo, se despliegan como símbolos de lo que la canción denuncia. Por ejemplo, el rapero expresa:

Pagan taxis pa' evitar una situación,

como ser las víctimas de la próxima violación. (portadorestv, 2019, 1m14s)

Allí, el bailarín termina acostado boca arriba de piernas cruzadas y brazos estirados tras un giro en el piso. Por su parte, una representación más icónica¹⁴ sucede cuando se enuncia:

¿Cómo pueden provocar que te agarren el brazo,

que te manoseen, te quiten el vaso?. (portadorestv, 2019, 2m08s)

¹⁴ Hago uso aquí del sentido peirceano de lo icónico, el cual refiere a aquel tipo de signo que establece una relación de similitud con su referente (Peirce, 1958).

En dicho momento, la bailarina toma bruscamente su propia muñeca con su otra mano, la tira hacia un lado y cincha de su camiseta con violencia. Es así que podemos interpretar que el baile se intenta plantear como una expresión de resistencia.

Y es que el actual despliegue feminista asume bailes, performances y diversas otras prácticas como actividades que centralizan al cuerpo como forma de resistencia (Furtado y Grabino, 2018). El cuerpo, que sale del espacio privado y revaloriza lo que sistemáticamente ha sido sexualizado, subyugado y disminuido, se vuelve herramienta de transformación (Filgueira y Lissidini, 2023, p. 212). De forma complementaria, Federici (2016) concibe al baile como una forma esencial para la reapropiación de nuestro cuerpo, de su capacidad de resistencia y sus poderes. Entre sus efectos, la danza habilita nuestra transformación y la del espacio que nos rodea (Federici, 2016, pp. 179-180).

Sin embargo, si atendemos a las diferencias entre los movimientos de ambos bailarines, podemos observar que las posturas que hace el varón parecen sugerir mayor destreza, contorsionismo y actividad, en contraste con los pasos de la mujer, quien goza de gran expresividad -dada por el simbolismo e iconicidad de sus movimientos- pero no realiza pasos acrobáticos. Concretamente, el varón hace varios pasos en el suelo sin el apoyo de sus pies —lo que en *breakdance*¹⁵ se conoce como *downrock*—, mientras que la bailarina lleva a cabo pasos solamente de pie —llamados *toprock*. En este sentido, podemos asumir que los movimientos del varón sugieren atributos asociados con la masculinidad hegemónica: destreza, vigor, actividad, virilidad, potencia sexual (Campero, 2014, p. 26). Por otra parte, el baile de la mujer connota características opuestas, atribuidas a la feminidad y a todo lo que se aparta de la masculinidad hegemónica.

Para un cuerpo femenino educado para moverse con delicadeza y donde persiste la dicotomía masculino-activo y femenino-pasivo, el *breakdance* resulta un desafío (Garcés, 2011, p. 47). Cuando se trata de lanzarse al piso, una mujer se enfrenta a una educación reguladora de un cuerpo frágil, delicado y de movimientos sutiles y tiernos. Ante esa situación, surge la pregunta: “¿Cómo permanecer limpia rodando por el piso?” (Garcés, 2011, p. 48).

¹⁵ El *breakdance* es un tipo de baile y uno de los cuatro elementos del Hip-hop.

Reproducir el estereotipo de las mujeres como pasivas, delicadas y faltas de destreza puede dar lugar a tutelajes tanto a nivel físico como simbólico. Contrariamente, desde ciertos feminismos se expresa la necesidad de autodefensa, que a su vez empodera y desplaza el rol de víctima. González Nieves (2025), en lo que entiende como una problemática de la representación, estudia cómo ciertos colectivos son considerados y retratados como indefensos. Consecuentemente, se afecta su capacidad para defenderse y resistir, avalando intervenciones y dominaciones (González Nieves, 2025, pp. 69-70).

Podríamos preguntarnos si acaso esta actitud no es parte del videoclip. A mi entender, los dos muchachos despliegan ciertas formas de tutelaje simbólico hacia la bailarina: uno lidera la voz lírica del relato y el otro asume un baile más diestro e impetuoso; uno domina y defiende con la palabra, mientras que el otro lo hace con el cuerpo. Desde cierto punto de vista, el videoclip es un lugar de exhibición de las destrezas masculinas que intimidan al potencial atacante y protegen a la víctima. En realidad, ese es el fin último del *Hip-hop*: la muestra de destrezas en los cuatro elementos¹⁶, a menudo con un afán intimidatorio. Es más, esta presunción de habilidades se manifiesta elocuentemente en un pasaje donde el rapero exclama en doble tempo¹⁷, a la vez que incurre en una evidente digresión:

Tranquilos, que viene sonando la forma que tengo, entretengo en el mambo.

Ninguno me puede venir a decir lo que vengo, que yo me detengo en el rango.

Soy rango sonando, cortando, mostrando lo que yo tengo para contar,

un estilo que viene, que entrena. Paren la antena para escuchar. (portadorestv, 2019, 1m36s).

Durante estos versos, parece dársele prioridad a aquellos planos que presumen los habilidosos movimientos acrobáticos del bailarín varón frente a una fugaz visibilidad otorgada a la mujer. Y si reparamos en la letra de este pasaje, observamos que el contenido no solo se aleja cabalmente de la temática del acoso callejero, sino que no ofrece nada sustancioso en relación a ningún aspecto. A este respecto, Victor Seidler (2003) se pregunta: “¿Alguna vez han estado ustedes en una situación en que alguien

¹⁶ Los cuatro elementos del Hip-hop son el breakdance, rap, graffiti y djing.

¹⁷ El doble tempo, en rap, alude a la técnica de duplicar la velocidad del ritmo de rapeo en relación con el ritmo de la música.

habla mucho, pero no dice nada o muy poco?” (p. 16). En estas ocasiones, según él, habría discurso, pero no contacto. Y agrega: “la expresión de los hombres a través del lenguaje se convierte en un momento de ‘actuación’ o de ‘presentación’ y no necesariamente de contacto, e indudablemente el contacto entre los hombres continúa siendo una amenaza”, ya que implica el acceso a la emoción y el sentimiento (Seidler, p. 15).

Al apuntar en contra del tutelaje masculino no pretendo validar la pasividad y complicidad de varones respecto al ASC y otras formas de violencia machista. Sin dudas, hay formas de protección ante tales situaciones que definitivamente son válidas y necesarias. Lo que pretendo poner sobre la mesa es cuando ese tutelaje se da a nivel discursivo y de formas tan sutiles como, a mi criterio, sucede en el videoclip en cuestión.

4.1.4 Rosa para ellas, azul para ellos

En cuanto a la vestimenta, cabe resaltar que los varones están de azul mientras que ella tiene una camiseta rosada. Esta decisión estética nos remite al uso tradicional de estos colores como socialmente codificados en función del género: el azul para los hombres y el rosa para las mujeres (Paoletti, 2012). Es verdad que el *Plan Montevideo Libre de Acoso Sexual en los Espacios Públicos*, así como también las campañas desplegadas, adoptaron el color azul como preferido. De todas formas, nada cambia el hecho de que la mujer es diferenciada sexualmente con el color rosado. Como estereotipo de lo femenino, el rosa es parte de la codificación visual de los mandatos, reglas y expectativas de la sociedad hacia las mujeres.

Como hemos visto hasta ahora, el videoclip reproduce ciertos estereotipos asociados al ideal de mujer. A la par del despliegue signico de una feminidad idealizada, cabe llamar la atención sobre la comunidad LGTBI+ como aquello excluido tanto en el relato lírico como visual. Desde una perspectiva interseccional y no binaria (Herrera y McCarthy, 2022, Chacon, 2019) se critica la concepción errónea de que el ASC es solamente sufrido por mujeres blancas, cis y de clase media.

4.1.5 La intervención de la Intendencia de Montevideo

Si hiciéramos el experimento de ver el videoclip sin sonido nos costaría mucho saber de qué se trata. Podríamos adivinar que es una canción de *hip-hop* debido a la gestualidad del intérprete y los pasos de los bailarines. También sabríamos que se trata de una pieza que cuenta con la intervención de la IM, ya que esto se explicita al final del video. A partir de ello, podríamos suponer que el contenido de la canción tiene que ver con alguno de los intereses, campañas, proyectos u objetivos de la IM. Lo único que nos puede dar una pista concreta del contenido del video musical es la siempre presente cabina itinerante de la campaña *Montevideo, Ciudad libre de acoso*. En alguno de los escurridizos planos del videoclip podemos apreciar la fugaz aparición en cámara del hashtag *#MVDLibredeAcoso* inscripto en la cabina, así como también el lema *Soy Montevideo. Quiero ser una ciudad libre de acoso*. Algunas de estas tomas se ocupan de posicionar deliberadamente en el plano al logo de la IM que también está inscripto en la cabina. De esta forma, más que hablar de ASC, los elementos visuales del videoclip hablan de una *campaña* de IM contra el acoso callejero. Así, el videoclip se vuelve autorreferencial, ya que es un producto audiovisual hecho por la IM que habla de una campaña impulsada bajo su propia gestión. La campaña se impulsa a través del videoclip, y a la vez, el videoclip representa la campaña. En otras palabras, la campaña de la IM es a la vez la representación y lo representado. Por el contrario, el acoso callejero en sí mismo es lo no dicho, lo no representado.

Como vemos, pese a que el ASC es el tema del video musical, hay una tensión discursiva formalmente expuesta en la relación entre la lírica y el video. Desde una perspectiva formalista, podríamos decir que los signos icónicos del videoclip refieren estrictamente a la campaña de la IM y no al acoso sexual callejero. Por lo tanto, aluden sólo indirectamente a este, mediante la referencia a la mencionada campaña. En síntesis, esta acotada cadena semiótica termina diciendo muy poco sobre ASC a nivel visual. Por eso, me atrevería a decir que al llegar al interpretante¹⁸, estos signos pierden su fuerza retórica.

Por su parte, al inscribirse en el marco de una campaña de la IM e incorporarla visualmente como signo casi omnipresente, el videoclip apela a la autoridad. La

¹⁸ En la teoría triádica de Peirce, el *interpretante* es el significado o entidad mental que ocupa un signo.

presencia ubicua de la mencionada cabina itinerante dota a aquello enunciado de una suerte de legitimación institucional. Recordemos que el mencionado planeamiento estratégico que da lugar a la campaña de la IM consta de un cuerpo de profesionales que llevaron a cabo una serie de relevamientos y diagnósticos para tomar diversas medidas planificadas. Además, la preocupación de la IM por las cuestiones de género se manifiesta a partir de anteriores estrategias, acciones y políticas llevadas a cargo por dependencias suyas que se ocupan específicamente de abogar por la igualdad de género. Todo esto dota a la IM de autoridad en la materia y a su campaña de legitimidad. Entonces, al aludir a dicha figura institucional, el videoclip se está apoyando en un cuerpo de conocimientos recabados profesionalmente y por lo tanto de una racionalidad particular. A este respecto, es preciso mencionar que accionar y expresarse mediante el uso de la razón y la objetividad es más propio de las masculinidades hegemónicas (Seidler, 2003).

Basta atender a la letra de la canción para observar una vez más esta recurrencia a la autoridad institucional:

No maten al mensajero, mejor vean las estadísticas. (portadorestv, 2019, 0m29s)

Aquí se hace referencia a los tantos estudios que han demostrado la presencia de ASC tanto a nivel nacional como internacional¹⁹. Más adelante el rapero acota:

Entre los 13 y los 30 años puedo comprobar [que]

la mitad de las mujeres sufren acoso callejero. (portadorestv, 2019, 0m37s)

Dichas cifras recuerdan a los datos arrojados por la Primera Encuesta Nacional de Prevalencia de la Violencia Basada en Género y Generaciones (2013).

Por su parte, considero que la utilización de una figura masculina como portavoz de un mensaje contra el ASC no es una elección azarosa. En nuestras sociedades patriarcales los varones somos más escuchados y respetados que las mujeres y otras minorías, quienes ven su discurso deslegitimado al tildarse de emocional frente al lenguaje racional de los hombres (Seidler, 2003, p. 12). En este sentido, en un estudio que se vale de grupos de discusión entre varones para dar cuenta de la visión masculina sobre el

¹⁹ Para indagar en aportes sobre el acoso callejero en Uruguay, véase Berrueta et al. (2018), Aguiar et al. (2018), y el Plan de acción 2018-2020 de la Intendencia de Montevideo ante el acoso callejero (2019).

ASC, hubo consenso en que una campaña audiovisual protagonizada por un hombre y dirigida hacia otros hombres es considerada la opción con más repercusión (Martínez, 2019, p. 58).

Por último, las campañas de comunicación que se desprenden del Plan *Montevideo Libre de Acoso Sexual en los Espacios Públicos* (2019) tienen como objetivo “sensibilizar a la población desde la voz de la ciudad que nombra y cuestiona la existencia de acoso” (p. 46). *Sensibilizar* significa “hacer que alguien sea más consciente de un hecho, particularmente de un problema de especial trascendencia social” (María Moliner, 2000, como se citó en Castellano Actual, 19 de junio de 2014). Entonces, “el término sensibilizar es preciso para referirse al propósito de afectar o generar un sentimiento de interés frente a una causa o suceso”, y puede intercambiarse por la palabra *concientizar* (Castellano Actual, 19 de junio de 2014). En este sentido, podemos entender que tanto la concientización como la sensibilización pretenden informar sobre una problemática mediante el uso de una argumentación lógica y racional. Esto implica el uso de un registro discursivo que se pretende imparcial y que termina siendo distante, despersonalizado y desapasionado. ¿Acaso no podemos observar lo mismo en el videoclip de PH? El efecto de sentido, por supuesto, es una equivalente distancia frente a lo relatado.

4.1.6 ¿Basta hablar de acoso sexual callejero para subvertir el género?

Como traté de demostrar, el video musical de PH incurre en varias decisiones que, a mi juicio, continúan repitiendo un repertorio de cualidades atribuidas a formas idealizadas de ser mujer y ser hombre. Como es sabido de la teoría de la performatividad de Judith Butler (2007), estas repeticiones de libretos normativos de género producen identidad, la cual es producida y reproducida en el acto mismo de dicho discurso. Ahora bien, lo que puede resultar interesante en términos de este análisis es reflexionar sobre cómo un producto audiovisual de una intendencia departamental que pretende luchar contra la desigualdad de género, termina reiterando los mismos patrones performativos que contribuyen a esa desigualdad. Si la teoría de Butler se nuclea en torno a la noción de poder y cómo este se reparte y se consolida genéricamente a partir del discurso,

entonces pensar en el papel institucional de la IM en dicho proceso resulta más que pertinente.

Al abordar el lugar del Estado nación con relación al lenguaje, política y pertenencia, Butler y Spivak (2009) reflexionan en torno al himno norteamericano cantado en castellano y en la calle por migrantes latinos, y se preguntan si dicho acto es subversivo. Salvando las distancias, el caso que analizan las autoras guarda ciertas analogías con el videoclip de PH. En primer lugar, tanto el himno como este *jingle* son bienes simbólicos y culturales encomendados por el Estado para ser reproducidos en el seno social. Segundo, si bien el jingle está lejos de ser un himno, cumple con algunos propósitos similares, como el de tener una función moralizante, reguladora y cohesiva dentro de los confines del Estado. Tercero, tanto un himno nacional como este videoclip implican una inclusión/exclusión de ciertas subjetividades en favor de cierto grado de control estatal e inteligibilidad social. Cuarto, así como latinos tradujeron el himno norteamericano al castellano, así también el videoclip tradujo los feminismos a un registro doméstico y coloquial -siendo que cada traducción implica una irremediable pérdida del sentido original y por ende una exigida resignificación-. Por último, los sin-estado a los que Butler (2007) refiere en ese caso son inmigrantes, pero también podríamos hablar de cualquier otra minoría nacional. En este caso, como sabemos, el videoclip pone en juego una minoría de género —minoría que no está sujeta a una condición numérica sino a un lugar de subordinación—. La principal diferencia es que en el caso de los latinos, el discurso se produjo desde fuera del poder estado-nacional y venía a impugnarlo, mientras que el video musical de PH se originó en la interna de dicho poder. Probablemente, es por ese motivo que termina quedándose en una representación vaga, contradictoria y estereotipada sobre el ASC y el género: el discurso proclamado no puede impugnar ese mismo poder estatal del que emana. Quizás, aquí más que nunca es cierta la tesis de que “no puede haber una política de cambio radical sin contradicción performativa” (Butler y Spivak, 2009, p. 89).

Es más, si la centralidad del discurso la tiene el sujeto masculino como vocero y portador de un mensaje moralizante, entonces dicha figura representa la autoridad. En este sentido, al ser la Intendencia de Montevideo quien está detrás del discurso, podemos argumentar que dicha institución nos está hablando desde un lugar de autoridad masculino. La masculinidad que encarna Portadores del Hip Hop y que

promueve la Intendencia pretende articular ciertas claves feministas pero de forma domesticada para su consumo social, al tiempo que adopta valores anti-feministas. Este tipo de subjetividad, que como intenté demostrar se deja ver a lo largo de todo el videoclip, no es otra cosa que una sensibilidad postfeminista (Gill, 2007). En este sentido, no es novedad el hecho de que las instituciones y prácticas políticas, lejos de ser neutrales, están generizadas y puedan perpetuar la desigualdad de género mediante diversos mecanismos (Gilas, 2024). La sensibilidad postfeminista mencionada para este caso, que se produce y actualiza performativamente en el acto discursivo, puede ser en parte explicada por una puja por conciliar reclamados valores y políticas feministas con una consolidada tradición colonial y patriarcal en las instituciones políticas latinoamericanas, que además siguen funcionando bajo una representación mayoritariamente masculina.

4.2 Ayuda

Como intenté ilustrar en la anécdota mencionada más arriba, el videoclip de Eli Almic puede generar sensaciones como miedo, repulsión y ansiedad en quienes están conectadas con la experiencia femenina. Y es que realmente existe una irrefutable relación indicial entre el conjunto de signos que el videoclip pone en juego y una realidad extratextual. Hay una íntima relación de contigüidad entre ese relato audiovisual y la experiencia femenina y de otras minorías que sufren acoso sexual callejero sistemático. Hay una huella de esa realidad en el videoclip, la misma huella que se encuentra en muchas mujeres y disidencias. En pocos casos la *continuidad* -ese principio que Peirce (1958) advierte- entre lo real y la representación audiovisual se deja ver de forma tan interpelante. Solo así el videoclip puede generar esa afección en quienes alguna vez sufrieron ASC o diariamente corren el riesgo de sufrirlo.

4.2.1 Construcción visual del espacio público

Las urbes no son espacios neutros, sino que, al contrario, se han construido históricamente en torno a las necesidades del género masculino (Johnson et al., 2018, p. 19). En este sentido, “el urbanismo feminista invita a ver la ciudad y el territorio como construcción permanente y conflictiva que, al integrar la categoría de género, expresa la

dimensión territorial de estas relaciones de poder (Falú, 2014) y valoriza epistemológicamente las experiencias de las mujeres en lo urbano” (Intendencia de Montevideo, 2019, p. 20). En Montevideo específicamente, las mujeres perciben limitaciones para habitar la ciudad debido al ASC, que les impone fronteras espaciales y temporales (Johnson et al., 2018, p. 37). El recorrido de las mujeres por las calles de Montevideo se ve afectado por el nivel y tipo de iluminación urbana, la vegetación muy tupida—que obstaculiza la visibilidad—, la infraestructura —por ejemplo, espacios estrechos o lugares muy deteriorados—, la cantidad de actividades y servicios, y el nivel de tránsito urbano (Johnson et al, 2018). En cuanto a esto último, una calle habitada por otros transeúntes da más seguridad, pero lo contrario ocurre con los vehículos (Johnson et al., 2018, p. 89). A su vez, se generan miedos vinculados a la ciudad:

Las mujeres encarnan miedos específicos al transitar los espacios urbanos que expresan en referencias espacio-temporales concretas: las calles desiertas por la noche. La noche como metáfora de la soledad, que evoca fragilidad y vulnerabilidad, y de la oscuridad, que anula las referencias cotidianas, despertando un miedo genérico a la plausibilidad de la agresión sexual. Se trata de temores que evidencian cómo tanto el espacio como el tiempo delimitan fronteras de segregación social, usos diferenciados de la ciudad y posibilidades de circulación. (Johnson et al., 2018, p. 33)

Vemos como la noche aparece como un factor clave en la percepción de lo urbano y del ASC: “la oscuridad y soledad condensan significados de miedos profundamente arraigados para las mujeres, lo que tiene mucho que ver con la cotidianeidad del asc” (Johnson et al., 2018, p. 33).

Estos aspectos son puestos en juego en el videoclip. Allí, el espacio se construye de forma tal que lo percibimos como un escenario hostil donde la posibilidad de sufrir ASC y otras formas de violencia aún peores es factible.

Uno de los primeros aspectos en llamarnos la atención es el espacio que se construye a partir de la iluminación. El ambiente nocturno es únicamente iluminado por columnas de luz públicas. Estas luces tiñen el espacio de un amarillo anaranjado que transmite una sensación de agriedad. Las calles, mojadas por lluvia o humedad, reflejan estos tonos constantemente. Al respecto, cabe mencionar que la sensación de inseguridad en las

calles de Montevideo no solo se atribuye a una poca iluminación sino también al uso de luces amarillas en lugar de blancas (Johnson et al., 2018, p. 53). Apenas la mujer pasa por delante del auto donde se hallan los acosadores, las amarillentas luces del vehículo se prenden (ELI ALMIC, 0m47s), siendo estos los primeros signos concretos del acoso. Cuando uno de los hombres se baja del auto y comienza a seguir a la mujer, el espacio se torna cada vez más oscuro y los personajes más ensombrecidos (ELI ALMIC, 1m47s). Es más, la víctima camina iluminada con tonos verdes y amarillos por las luces de la calle, mientras que el acosador se aproxima desde las penumbras. De esta forma, el encuadre se divide al medio en una zona de luz y otra de oscuridad, con connotaciones claras asignadas a los personajes y sus roles. Más allá de la dicotomía bueno/malo, la mujer camina por la zona más iluminada para intentar ganar seguridad en un entorno hostil —la iluminación en las calles no solo marca la percepción de seguridad sino también las rutas y atajos que eligen hacer las mujeres (Johnson et al. 2018). En cambio, el acosador no teme circular a oscuras por la calle, tanto por el simple hecho de ser varón como así también por la posición de poder en la que se ubica respecto a la víctima. Posteriormente, cuando la protagonista corre para escapar de los acosadores y se detiene para buscar ayuda desde su celular, vemos un impactante amanecer nublado (ELI ALMIC, 33m0s). Ante ese cielo con nubes de distintos tonos, ella queda a contraluz y se genera un fuerte dramatismo visual y una atmósfera tensa funcionales al clímax del videoclip, anticipando a su vez el conmocionante final del relato.

También podemos atender a la arquitectura desplegada, siendo este un importante elemento para transmitir la idea de una amenaza urbana generalizada. Se exhibe un barrio uruguayo ordinario y prototípico, que no exhibe precariedad ni opulencia alguna. De esta forma, al contrario de cualquier prejuicio demográfico y urbanístico sobre el ASC, se transmite la noción de una amenaza generalizada, de una situación que puede sufrirse en cualquier lugar público y no solo en territorios específicos o condiciones urbanas marginales. Como ya se ha constatado, el ASC es sufrido “todo el tiempo, en todos lados” (Johnson et al., 2018, p. 83).

Por último, es preciso resaltar que en el videoclip contemplamos un espacio vacío, sin testigo alguno que pueda socorrer a la víctima. Esto, sin dejar de ser un escenario realista, es un recurso que acrecienta la hostilidad del territorio.

Todos estos elementos codifican al espacio como un lugar amenazante y nocivo donde la mujer se encuentra desamparada. Es decir, que el espacio público aparece como un lugar que no le pertenece, ya que es dominado por hombres. A su vez, se apela al miedo generalizado femenino hacia un enemigo urbano masculino (Filardo, 2006) que perpetúa el acoso sexual callejero y otras formas de violencia sistemática hacia las mujeres. De esta forma, se confirma el imaginario de feminidades y disidencias sobre el ASC mientras que se interpela el imaginario patriarcal de las subjetividades machistas, violentas y cómplices.

4.2.2 Cuerpo y subjetividad: por una kinésica y proxémica feministas

Si pensamos los cuerpos representados en el videoclip como unidades significantes, nos es posible analizar los signos desplegados en la circulación e interacción de esas corporeidades por lo público. A su vez, puede argumentarse que la forma particular en que la cámara sigue a estos cuerpos da lugar a una forma especial de enunciación a partir de la que se construye subjetividad y género a la par de la experiencia enunciada. En este sentido, en la articulación del estudio de lo corpóreo y de la enunciación audiovisual, podemos llegar a dilucidar una determinada dimensión corpoafectiva que subyace al video musical. A continuación, propongo ir en busca de una kinésica y una proxémica que se articulen con el estudio de las dinámicas enunciativas desplegadas, a través de lo cual podemos entender cómo se proyecta desde el videoclip una forma particular de subjetividad.

Al comienzo, la protagonista se despide de su amiga y enseguida la vemos interactuar con su celular durante algunos segundos mientras emprende su recorrido. La letra de la canción nos sugiere que le está avisando a su madre que va en camino:

Ya va, mamá. Cortá, pará, ya voy.

Si se da cuenta capaz que es peor.

Está en silencio, más resuena el vibrador.

Hay pisadas y no más. Pido ayuda, por favor. (ELI ALMIC, 2019, 0m57s)

Cuando el auto aparece y pasa a su lado, ella vuelve a agarrar su móvil. Además, al final del video la madre la llama al celular, que quedó tirado en el piso luego del rapto. Existen múltiples estrategias que adoptan las mujeres para anticiparse a situaciones de acoso (Johnson et al., 2018, p. 33), y la mensajería a allegados durante el tránsito urbano es una de ellas. Por lo tanto, el gesto de interactuar con el celular en ese contexto se vuelve un signo que remite a una práctica social sedimentada en la experiencia femenina frente al acoso sexual callejero.

Otro conjunto de signos que se establecen como gestos comunes en el tránsito femenino por la vía pública lo conforman las miradas de la mujer a un lado y al otro de la calle cuando comienza a caminar. La letra lo expresa de la siguiente forma:

*Voy, vengo, ando, paro y sigo, cuido mi metro cuadrado,
que más que mío me presta su espacio,
que más que espacio es una cárcel ciega.* (ELI ALMIC, 2019, 0m17s)

Al mismo tiempo, su lenguaje corporal exhibe una actitud cabizbaja y achicamiento del cuerpo -en ocasiones incluso camina de brazos cruzados-. Como Azul Cordo explica:

Las mujeres, desde pequeñas, conocemos las baldosas mejor que nadie.
Cabizbajas, esquivamos miradas y, para evitar el contacto visual con potenciales acosadores, escrutamos los detalles de las veredas, las raíces, los huecos, los brotes verdes, las pelusas de los plátanos. (2018, p. 13)

Estamos nuevamente ante gestos aprendidos socialmente y vueltos a poner en práctica cada vez que se está en la calle. La experiencia propia y de otras mujeres y disidencias lleva a que ellas estén alertas todo el tiempo ante una potencial situación de acoso sexual en la urbe —y con una marcada sensación de inseguridad. Como la canción argumenta:

*Otro día que la violencia me encuentra, yo no la empecé.
Igual ando preparada porque ya la vivencié.* (ELI ALMIC, 2019, 0m31s)

A su vez, cuando el auto estacionado arranca y pasa por delante de ella, la mujer mira el vehículo con preocupación y dobla, cruzando la calle en diagonal (ELI ALMIC, 2019,

1m9s), lo cual probablemente significa un cambio de recorrido de su parte debido a que se siente en riesgo. Esta es una de las reacciones más frecuentemente relatadas por las mujeres: la huida, es decir, la modificación de trayectorias para evitar o salir de una situación de ASC (Berrueta et al., 2018, p. 45).

El hombre que la persigue también cruza la calle en diagonal detrás de ella ELI ALMIC, 2019, 1m46s), pero en este caso, ese acto se resignifica como signo de una apropiación masculina del espacio público: el hombre transita libremente por lo público y acorta el camino para llegar más rápido a la víctima. Es más, el varón camina con movimientos expansivos, moviendo sus brazos de un lado al otro con apertura, a diferencia de la mujer, que camina de brazos cruzados, como encorsetada.

Cuando el acosador se acerca y le toca la cara, la víctima le da un golpe en el pecho y sale corriendo. Como dijimos, en la discusión en torno a las formas de acción ante situaciones de ASC, la huida es una forma de reacción -en contraposición a formas de no reacción, es decir, parálisis- y “da cuenta del riesgo para la seguridad y la integridad física que puede implicar el acoso callejero para las mujeres” (Berrueta et al., 2018, p. 45). En cuanto al golpe, Díez Salvatierra (2016), en su análisis de otro videoclip que habla de ASC²⁰, apunta:

Caye propone, siguiendo la famosa frase “Contra la violencia machista, autodefensa feminista”, cuatro pasos a seguir: tomar conciencia del espacio, ceder a la actitud del agresor, darle un golpe de shock y después un golpe final para poder acabar huyendo. (Díez Salvatierra, 2016, p. 53)

Y agrega que esa postura es característica de las feministas autónomas, que se proponen combatir al patriarcado de forma directa (Díez Salvatierra, 2016, p. 53). En este caso, de todas formas, a nivel visual no hay tanto énfasis en la autodefensa, que se opaca frente al miedo y a la imagen de una figura opresiva e ineludible. Esta ambivalencia entre la posibilidad de defenderse y el sometimiento o parálisis frente a un sujeto que domina la situación, también se expresa en la letra:

¿Y tu imponer sabés como me pone?

²⁰ Se trata del videoclip *Puro estereotipo*, de Caye Cayejera. (4 de julio de 2013. *Puro estereotipo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/e5VW7jhl9E?si=grBMLBVmqmFz4KLj>)

Me pone mala y quizás peligrosa,

pero tengo miedo no me voy a hacer la cosa. (ELI ALMIC, 2019, 0m43s)

Más adelante se enuncia:

Ya fue, me doy vuelta.

No quiero ser tu diversión.

El objeto inanimado de repente despertó

y vino a darte clases de respeto. (ELI ALMIC, 2019, 1m58s)

Al final, cuando la mujer es interceptada por el auto, se cae al piso y retrocede con las manos, totalmente paralizada y en pánico. Grita y se retuerce mientras los hombres la agarran de la pierna y las manos y la ingresan al auto contra su voluntad. Otra vez, el cuerpo de la mujer expresa al límite un estado de vulnerabilidad e indefensión, mientras que los varones protagonizan un momento de suma violencia. Con este cierre, el videoclip abre una posibilidad extrema: la idea de que una situación de acoso sexual callejero puede terminar en rapto, violación e incluso en la muerte de la víctima. Este posicionamiento, contrario a la tendencia de desproblematizar la situación o culpabilizar a la víctima, lleva al límite el universo de posibilidades, dejando al espectador en un estado de conmoción.

4.2.3 Cuerpo y subjetividad desde la enunciación audiovisual: el plano secuencia

Entre las diversas formas de proyección de la subjetividad que pone en juego el video musical, resulta de gran importancia el uso del plano secuencia. Considero que la utilización de este recurso en el videoclip establece una forma deconstruida de acercarse al espectador y de representar la realidad, que va en consonancia con la mirada feminista que subyace a la pieza en su totalidad. A mi entender, en este caso, el plano secuencia funciona como un dispositivo que actualiza una subjetividad sensible y empática respecto a la realidad que representa.

Como ya sostuve en otro trabajo (Martinelli, 2022, pp. 6-7), un plano secuencia siempre involucra menor control del discurso; allí, la escisión sucede solamente a nivel

paradigmático y no a nivel sintagmático —es decir, solo a nivel del encuadre y no del montaje. En cambio, cuando ordenamos el eje sintagmático en función de una sucesión de planos, siempre hay mayor voluntad en cuanto a lo que mostrar y lo que no²¹. Además, el tiempo del plano secuencia es un tiempo real —esto ya lo decía Pasolini (2001, p. 2). Es decir, no hay elipsis, y por lo tanto, el tiempo de la representación es idéntico al del fragmento de realidad que representa. Vinculado a esto, hallamos que en el plano secuencia también existe una unidad espacial, como apunta Bazin (1990). Esto dota a los signos desplegados de un carácter de emergencia; los hechos parecen suceder en el preciso momento en que los vemos del otro lado de la pantalla.

A su vez, por su semejanza con la observación directa de la realidad, el plano secuencia es un plano subjetivo que tiene la capacidad de expresar o remarcar la instancia de su enunciación —lo cual es en sí mismo un acto político. En este sentido, el plano secuencia obliga contundentemente a explicitar la toma de partida por un personaje o situación particular. Posicionamos la cámara aquí o allí y seguimos a un personaje concreto en un espacio y tiempo dados, sin lugar para montajes paralelos que nos lleven a otros personajes ni coordenadas. Si la cámara cambia el foco de su atención, el reencuadre no puede esconderse. El plano secuencia evidencia entonces un carácter clave de la enunciación: como Benveniste (1997) demostró, esta nunca es un acto neutro, sino que allí siempre hay una toma de posición.

Pasolini —que era un realista empedernido—, decía en relación al plano secuencia que “la toma subjetiva es el máximo límite realista de toda técnica audiovisual” (Pasolini, 2001, p. 1) y “el momento más naturalista de la narración cinematográfica” (Pasolini, 2001, p. 8). Para él, la realidad es reproducida o representada desde un ángulo visual subjetivo, de alguien de carne y hueso que ve y oye, y un plano secuencia se basa justamente en eso: “en cuanto representación de la realidad desde un único ángulo visual, es subjetivo en el sentido de locamente naturalista: sobre todo en cuanto de la realidad también tiene la duración natural” (Pasolini, 2001, p. 9). Si bien esta perspectiva choca con la concepción de la enunciación impersonal que sustenta este trabajo, coincido con que el plano secuencia es de los mecanismos audiovisuales donde

²¹ Esta distinción entre el montaje convencional y el plano secuencia ya ha sido desarrollada por autores clásicos como Bazin (1990), Pasolini (2001), y Jean Mitry (2006). De forma más o menos drástica y con sus matices, se acusa al montaje de transmitir un sentido único que coarta la libertad interpretativa del espectador.

existe una mayor relación de contigüidad indicial e icónica con la realidad que representa, y donde además se expresa el carácter subjetivo del signo.

El plano secuencia, como señalé, coincide a nivel temporal y espacial con el plano de la realidad. Por lo tanto, no se presencia como tiempo pasado sino como tiempo presente. Según Pasolini (2001, p. 4), cuando pasamos del plano secuencia al montaje, pasamos de lo subjetivo a lo objetivo y del presente al pasado —o a un presente histórico, que es lo mismo. Esta concepción se parece mucho a la dicotomía que plantea Benveniste entre discurso e historia. Según él, la historia es un tipo de enunciación que excluye toda forma lingüística autobiográfica (Benveniste, 1959, p. 2). Se trata de la presentación de hechos sucedidos en el pasado sin la intervención evidente del narrador en dicho relato. El tiempo presente está excluido y la categoría verbal de persona es la tercera persona (Benveniste, 1959, pp. 2-3). Allí, sólo tiene lugar la descripción de acontecimientos, y todo lo que involucre un posicionamiento subjetivo, como reflexiones o comparaciones, se intenta desechar. Es más, se transmite la ilusión de que los acontecimientos son contados por sí mismos, sostiene Benveniste (1959, p. 4).

En cambio, el plano del discurso hace referencia al tiempo, espacio y personas de la enunciación. Es una forma de enunciación que manifiesta la subjetividad de los interlocutores y su contexto, y por lo tanto se ancla en el presente. En otras palabras, se trata de una distinción entre un enunciado que oculta la instancia de su enunciación y uno que las evidencia. Y resulta de suma importancia que, para Benveniste, de lo que se trata es de dos sistemas temporales diferentes. Es decir, lo que está en juego es la temporalidad que cada discurso involucra. La historia es un enunciado anclado en el pasado que pretende mostrarse como un relato objetivo de los hechos. Por su parte, el discurso sienta sus bases en el presente del acto que lo produce, el cual es visto como un *continuum* actualizado por la locución entre subjetividades. Si bien Benveniste reservó la enunciación histórica únicamente a la lengua escrita (Benveniste, 1959, p. 4), considero que esta distinción también puede aplicarse al lenguaje audiovisual contemporáneo²².

²² De igual manera, no se piense que la división que pretendo hacer aquí es tan tajante, y que el montaje en todas sus variantes queda relegado al plano de la enunciación que se pretende impersonal y objetiva. De hecho, ciertas formas de montaje evidencian la instancia de su enunciación, como se ha encargado de demostrar el cine experimental, el cine ensayo, el videoarte e incluso ciertos tipos de videoclip. Pero

Lo realmente significativo de todo esto es el hecho de que al explicitar la instancia de enunciación audiovisual, al evidenciar un “yo, aquí, y ahora” maquínico, el videoclip está asumiendo el carácter subjetivo que involucra, y por lo tanto tomando partido, comprometiéndose y posicionándose en sintonía con la denuncia que efectúa a nivel lírico. Claro está, que en el borramiento de las marcas de enunciación de un texto ya hay en sí misma una toma de postura; ese posicionamiento simplemente no se asume.

En resumen, el plano secuencia, con una cámara en mano que se mueve, se acomoda y reencuadra permanentemente, nos acerca más a la realidad porque sigue sus leyes temporales y espaciales y abraza el carácter subjetivo del signo.

Que el signo sea subjetivo implica, tal como Butler (2007) plantea, que tiene un carácter inestable y fluido. La identidad es incoherente e inestable, y dar cuenta de sí mismo es aceptar dicha vulnerabilidad y la imposibilidad de conocerse enteramente. Esa aceptación de los límites del conocimiento propio establece una posición ética para con los demás:

Esta postulación de una opacidad primaria para el yo derivada de las relaciones formativas tiene una implicación específica para una orientación ética hacia el otro. En efecto: si somos opacos para nosotros mismos precisamente en virtud de nuestras relaciones con los otros, y estas son el ámbito de nuestra responsabilidad ética, bien puede deducirse que, precisamente en virtud de su opacidad para sí mismo, el sujeto establece y sostiene algunos de sus lazos éticos más importantes. (Butler, 2009, p. 34)

En otras palabras, al aceptar que hablamos desde un lugar situado, estamos desnaturalizando el discurso y asumiendo el carácter social y político que lo atraviesa. El discurso deja de ser visto como la verdad absoluta y pasa a pensarse como una verdad producida por un sujeto en conflicto en un momento dado. Esto plantea un posicionamiento crítico, responsable y ético con nuestro interlocutor y con el mundo (Butler, 2009).

A mi entender, en el videoclip de Eli Almic el plano secuencia establece una relación similar con el espectador y lo representado. La cámara nos muestra los hechos como si

la forma hegemónica de montaje es aquella que transcurre como si los hechos se narraran de forma natural y por sí mismos, que en la teoría del cine se conoce como montaje invisible.

se tratara de un ojo humano; titubea, se desenfoca, la personaje se le escapa de cuadro, reencuadra, acelera, desacelera. Pero ante todo, se mantiene todo el tiempo junto a la protagonista. Si traducimos esos gestos al lenguaje verbal escrito, la cámara nos estaría diciendo: “Yo estoy aquí y ahora, presenciando los hechos que te estoy narrando”, como si fuera un narrador testigo. Pero se trata de una narración que se permite la imperfección; la cámara no se mueve de forma limpia, sino que admite errores. Esto enfatiza la naturaleza subjetiva del dispositivo audiovisual, generando una relación ética y comprometida con el enunciatario y lo representado.

A mi juicio, las dos características fundamentales del plano secuencia -su identidad espacio-temporal con el plano de la realidad y la asunción ética de su carácter subjetivo- son responsables de ciertas consecuencias en la relación entre el enunciatario y lo representado. Estos efectos, ya indagados por ciertos autores²³, pueden resumirse como sigue: una relación más inmediata con lo representado; una mayor sensación de verosimilitud; una mayor libertad interpretativa; y un mayor compromiso intelectual y emocional. Al respecto, Bazin (1990) hace las siguientes observaciones:

1.º Que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Resulta por tanto justo decir que, independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista.

2.º Que implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan sólo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere un mínimo de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido. (Bazin, 1990, p. 95).

Y agrega que “la profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad (...) al menos como una posibilidad”²⁴ (Bazin, 1990,

²³ Bazin (1990), Pasolini (2001), Mitry (2006).

²⁴ Nótese que en la teoría de Bazin, la profundidad de campo está ligada al plano secuencia, siendo aquella responsable de la unidad espacial y la otra, de la unidad temporal del plano.

p. 95). Vemos como la idea de una ambigüedad recuperada en el plano puede asociarse a los postulados mencionados de Butler (2009) sobre la aceptación de la opacidad del yo.

Mitry (1986) también se expresa al respecto, afirmando que:

Gracias a la cámara móvil, «actualizamos» el espacio representado, porque el espacio en que nos movemos efectivamente no podría ser otra cosa que un espacio actualmente presente. Las cosas están «haciéndose», puesto que nosotros las seguimos en su movilidad misma, según su desarrollo continuo. Caminamos con ellas y, por lo tanto, actuamos (o tenemos la sensación de actuar) al mismo tiempo que ellas. Este «aquí-ahora» (...) nos lo proporciona el travelling físicamente, de tal modo que lo sintamos (...) De tal suerte que la realidad representada parece más «verdadera». El carácter de autenticidad que el cine presta a cuanto toca es tanto más sensible cuanto que el drama parece desenvolverse en una realidad «presente» en la que nos hallamos en cierta forma comprometidos. Tenemos la impresión de que quizá nosotros podríamos modificar el curso de las cosas. Al tiempo que adoptamos cierta distancia ante los hechos o los comportamientos, participamos más en ellos. En vez de ser introducidos en una realidad ficticia por la pura potencia del «hecho cinematográfico», vivimos un simulacro de realidad. Nuestra «convicción» queda establecida por el sentimiento de actualidad actuante que nos procuran los sucesos considerados. En una palabra, nuestra participación es más «activa». (Mitry, 1986, p. 39)

Vemos como para Mitry, el plano en movimiento²⁵ sería percibido por el espectador casi como una extensión de su propia presencia imaginaria en la diégesis. Yo agregaría, incluso, que en muchos casos el plano secuencia también es —acaso en mayor medida— extensión del drama interno del personaje que la cámara sigue, lo cual colabora en comprometer emocionalmente al espectador con las vivencias de aquel —cuestión que ahondaré a continuación.

²⁵ El autor evita hablar de *plano-secuencia* por razones terminológicas. Y si bien en el pasaje citado menciona exclusivamente el plano en movimiento, los mismos principios pueden aplicarse al plano secuencia.

Veamos cómo se pueden aplicar estas ideas al videoclip. En primer lugar, su temática involucra una persecución. En este sentido, el uso del plano secuencia establece cierta ambigüedad que permite al espectador plantearse con qué lugar se identifica la cámara: si esta se mueve como si fuera el acosador que acecha, la mujer que intenta escapar, o acaso un testigo. La presentación del conflicto, ya de por sí, instala un suspense que la toma larga no hace más que acentuar. Al escenificar una situación tan alarmante que parecemos presenciar en tiempo real, sin cortes, nos preguntamos incesantemente qué sucederá en los próximos segundos. A su vez, la naturaleza misma del plano secuencia nos coloca en una posición voyerista. Sin embargo, el videoclip nos posibilita replantearnos esa actitud. Lejos de encontrar placer en la observación furtiva de un evento tan desafortunado —que paradójicamente está filmado de forma tal que replica nuestra mirada—, el videoclip induce al mismo tiempo algo así como un *anti-voyerismo*; nos es posible observar los hechos con rechazo hacia la situación, sin siquiera la voluntad de seguir viendo más. Se nos permite entonces que tomemos una postura crítica ante esos hechos y nuestra forma de contemplarlos.

Por su parte, la profundidad de campo, indisociable de la secuencia, aporta significados que dialogan con la narrativa visual y la letra de la canción. Cuando el acosador comienza a perseguir a la mujer, aquel está fuera de foco (ELI ALMIC, 2019, 1m52s). A medida de que el hombre se acerca a la víctima, lo vemos cada vez más en foco hasta el punto en que, a centímetros de la mujer, le toca la cara. Este recurso puede entenderse como una manifestación de la subjetividad de la protagonista, también expresada a través de la letra:

Otra vez me hago la sorda,

reprimiendo esa reacción que por todo mi cuerpo vibra. (ELI ALMIC, 2019, 1m54s)

Y en el estribillo canta:

Ayuda, ayuda

Mándenme señales

Me siguen susurros ininteligibles

Respiran mi espalda

Y yo apuro el paso. (ELI ALMIC, 2019, 2m07s)

Es decir, que la profundidad de campo en este caso puede entenderse como expresión de la forma en que la protagonista recibe las violentas palabras del desconocido. La incapacidad de percibir o la voluntad de no escuchar se traducen en un sujeto desenfocado. A su vez, el recurso es manifestación de la mirada de la mujer: solo una vez que ella se da vuelta para empujar al hombre es que este se vuelve nítido, ya que ella no lo había mirado hasta entonces. Esta forma de enunciación, donde existe una relación simbiótica entre la subjetividad del personaje y la cámara, se conoce como subjetiva indirecta libre —o plano semisubjetivo:

Para Deleuze en el cine moderno hay otro modo de relato donde queda en entredicho la distinción objetivo y subjetivo, y donde no se puede concluir una identidad del personaje ni del cineasta. En este cine, asociado al cine de poesía definido por Pasolini, se desvanece la distinción entre lo que objetivamente ve la cámara y lo que subjetivamente ve el personaje, porque la cámara toma una presencia subjetiva, que simula la manera de ver del personaje. Este procedimiento denominado subjetiva indirecta libre, es una forma del discurso indirecto libre planteado por Bajtin. En la mezcla o contaminación entre el punto de vista de la cámara y el del personaje, hay una apertura a la diversidad y a la alteridad. (Fiorini, 2017, p. 49)

Se produce entonces una “mímesis entre dos sujetos de enunciación: la cámara ve al personaje y transforma su punto de vista, le impone su visión” (Fiorini, 2017, p. 49). En palabras de Bajtin, “la cámara no se confunde con el personaje ni tampoco está fuera de él: está con él” (como se citó en Fiorini, 2017, p. 49). A nivel más concreto, según Gaudreault y Jost (como se citó en Fiorini, 2017, p. 91), en el plano semisubjetivo la cámara registra al personaje y su objeto de observación dentro del mismo encuadre.

Observamos esa misma mímesis cuando la mujer empuja al acosador y corre. La cámara enfatiza el empujón mediante un efecto de zoom²⁶ (ELI ALMIC, 2019, 2m26s). Acto

²⁶ Ese momento es un punto de quiebre a nivel narrativo que coincide con el primer y único corte en el videoclip. Se trata de un corte más o menos invisible que da fin al plano secuencia y da comienzo a otro.

seguido, la protagonista corre para escapar y la cámara acompaña el movimiento con un efecto de trepidación. Con foco en los pies de la víctima, la cámara la sigue de forma vertiginosa, con temblores y movimientos bruscos, e incluso perdiendo del cuadro a sus pies en ciertos momentos. También puede notarse como probablemente la velocidad de obturación está a niveles más bajos, creando un efecto de barrido que aporta una sensación de caos. Posteriormente, la cámara gira 360 grados alrededor de la personaje, generando vértigo visual y significaciones asociadas a la letra:

Me siguen susurros ininteligibles

Respiran mi espalda

Y yo apuro el paso. (ELI ALMIC, 2019, 3m00s)

Como vemos, la cámara se mimetiza con el caos interno de la protagonista, con su desesperación y lucha. Cuando el auto la intercepta, los acosadores se bajan y la mujer cae al suelo echándose para atrás, la cámara también baja a su altura y retrocede, como si fuera una extensión de sus movimientos.

Resulta pertinente que hasta ese momento, el espectador/narrador conoce lo mismo que el personaje —un tipo de narración que en la teoría de Gaudreault y Jost (1995) puede conocerse como focalización interna—. Sin embargo, la enunciación abandona esta relación de saberes en el preciso momento en que la mujer es raptada. En su lugar, la cámara sale de los ojos de la protagonista para revelarnos una nueva información: su madre la está llamando al celular, que quedó tirado en el piso de la calle. Este es otro ejemplo de cómo la enunciación audiovisual funciona para posicionarse —y posicionarnos— crítica y emocionalmente no solo respecto al relato en sí mismo, sino también al mundo.

Por último, recordemos que abrir el significado hacia lo ambigüo, develar la subjetividad y fluidez del signo y posicionarse frente a lo cognoscible desde un lugar horizontal —sí, porque la representación audiovisual es una forma de conocer el mundo—, son actitudes propias de los feminismos —aunque esto no sea excluyente de otras subjetividades.

Pero a efectos de este análisis, trataremos al videoclip en su totalidad como si se tratara de solo un plano secuencia.

Conclusiones

Hemos analizado el caso de dos videos musicales de mediados de 2019 que hacen un tratamiento radicalmente diferente del acoso sexual callejero. Los hemos contextualizado en una coyuntura donde los feminismos comenzaban a tomar cada vez mayor importancia en lo regional, no solo en las calles, sino también a nivel de las políticas públicas de gobierno y ONGs, la actividad artística y cultural. En cuanto a esto último, el Hip-Hop, y en particular el rap, se vieron como una plataforma propicia donde canalizar las denuncias, reclamos y expectativas de los feminismos.

El videoclip de Portadores del Hip-Hop puede entenderse como sintomático de la voluntad gubernamental de aplicar la agenda feminista no solo mediante cambios a nivel legislativo y de políticas públicas, sino también en el plano cultural. Sin embargo, como toda lucha por el cambio social encauzada de abajo hacia arriba —es decir, desde el pueblo hasta llegar al plano estatal—, existen tensiones entre los feminismos y la interpretación que de ellos hace el Estado. En el videoclip, dichas tensiones se traducen en la poca coherencia entre su temática y su discurso audiovisual, que no solo evita las representaciones visuales en torno al ASC, sino que también repite patrones performativos que son contrarios a cualquier voluntad de cambio de las desigualdades sexogenéricas. El videoclip se queda a medio camino en su manifestación contra el acoso sexual callejero, ya que a nivel audiovisual no existe ningún elemento cargado semióticamente con una toma de postura alineada con su denuncia. Este carácter acríptico y contradictorio de la pieza puede atribuirse a la participación —tanto contextual como textual— de la Intendencia de Montevideo en su realización. Por su tono ameno, jovial, y racional, la construcción visual de un espacio público aproblemático y apacible y la no-representación del ASC en su discurso visual, el video musical parece acercarse más al registro discursivo de un spot municipal que al de una canción contestataria de Hip-Hop.

De esta forma, más que una sensibilidad feminista y disidente, el videoclip reproduce una subjetividad alineada con intereses del Estado-nación —todavía sesgado de lógicas machistas y patriarcales—, y donde conviven valores anti-feministas con un discurso simplificado sobre ciertas preocupaciones feministas.

Por su lado, mediante el uso estratégico de diversos recursos audiovisuales, el videoclip de Eli Almic representa una escena de extrema verosimilitud donde el espectador se hace sumamente partícipe de la acción narrada, vinculándose con esta desde un lugar empático y reflexivo. Aquí, la coherencia entre la representación y lo representado es total; el videoclip no solo nos habla sobre ASC, sino que cada elemento está al servicio de un relato visceral sobre la temática en cuestión, generando así una importante inmersión en la escena. Las acciones suceden de manera tan verosímil y la cámara se simbiotiza de tal forma con la diégesis, que parecemos estar presenciando un fragmento mismo de la realidad. Por supuesto, a través de la representación audiovisual se toma partido por la víctima, con quien tanto el enunciador como el enunciatario se identifican. A su vez, lejos de caer en estereotipos y prejuicios sobre el ASC, estos se desacreditan. Por todo ello podemos argumentar que el videoclip conecta de forma empática, comprometida y ética con la experiencia de mujeres y disidencias sexogenéricas.

Así pues, en el acto mismo de la enunciación de este videoclip se construye una subjetividad feminista que resiste a la violencia machista con un discurso realista y verosímil que toca fibras emocionales muy sensibles. Y no solo se resiste a partir de lo representado, sino también —y de forma más trascendental aún— por medio de la representación.

Uno se vería tentado a asumir que la razón por la que el videoclip de Eli Almic está más conectado con las vivencias femeninas y disidentes es por estar interpretado por una artista mujer, a diferencia del caso de Portadores del Hip Hop. Pero eso quedará a criterio del/la lector/a. Recordemos que un discurso audiovisual suele ser el resultado del trabajo de un conjunto de sensibilidades diversas, de diferentes géneros y sexos, con distintas idiosincrasias, motivaciones y formas de trabajar. En otras palabras, la autoría de un enunciado tal no es única. De todas formas, lo que sí podemos constatar es que uno de los videoclips parece hablarnos desde un lugar de enunciación más femenino, disidente, de resistencia, y autogestionado, mientras que el otro nos habla desde un lugar masculino/patriarcal e institucional/estatal.

Ante todo esto, se despliega un abanico de preguntas de mayor alcance que podrían abrir otras líneas de investigación a futuro: ¿Qué particularidades tienen los discursos

audiovisuales de los últimos años sobre temáticas de género en Uruguay? ¿Cuáles son las identidades representadas en estos enunciados? ¿Qué subjetividades se reproducen y cuáles se excluyen? ¿Qué tipo de formatos/géneros audiovisuales predominan, y cuáles son las características en cada caso? ¿Cuáles son las particularidades de los discursos audiovisuales del Estado sobre género en Uruguay? ¿Qué función cumplen dichos enunciados a nivel sociocultural? ¿De qué forma se manifiestan en estos discursos las diferencias entre los feminismos autónomos y los feminismos institucionalizados?

Este estudio en su totalidad, como también las preguntas que abre para futuras investigaciones más exhaustivas, buscan aportar al corpus de trabajos que han demostrado la importancia trascendental de la representación en tiempos convulsionados. En una era hipermediatizada, nuestras luchas pasan por el filtro de las más diversas formas de representación mediática, capaces de cambiar las reglas del juego ante cualquier conflicto. En este contexto, la hegemonía de la representación es algo por lo que también se lucha. No hay dudas de que el discurso dice algo sobre el mundo, pero a su vez, tiene el poder de cambiarlo.

Reflexiones finales

Cuando conocidos, amigos o familia me preguntan de qué se trata mi trabajo final de grado, trato de evitar decirlo, o lo menciono a medias, sin decir que se trata de un estudio de género sobre el acoso sexual callejero. Cuando lo expreso, lo hago con vergüenza o incomodidad, anticipando que mi interlocutor me juzgará. Si esa persona es varón, temo que se burle de mí y desacredite mi trabajo, o simplemente no logre entenderlo ni entenderme. Si es mujer, temo que me de por falso aliado o por un varón con culpa. En cualquier caso, siento como si no tuviera el derecho de preocuparme por esa temática, como si eso fuera cosa de mujeres —o cosa peor vista aún, de mujeres feministas.

Espero que llegue un día en que mi confianza y la coyuntura se alineen para que pueda decir sin vergüenza alguna: “soy un varón feminista”. Porque, aunque todavía me cueste decirlo en voz alta, pienso que el feminismo no debería ser cuestión de sexo, sino de querer un mundo con equidad. Un mundo donde no exista la dominación de un sexo, de una cultura ni de una persona sobre la otra, y donde el humano no domine por sobre otra

especie ni por sobre la naturaleza. Un mundo que establezca una forma horizontal, humilde y respetuosa de acercarse al conocimiento y donde todos tengamos acceso al mismo. Donde la distribución de recursos sea igualitaria y las diferencias entre los estados no se compliquen por la soberbia y ambición de sus gobernantes. Y sobre todo, donde caminar por la calle no represente un riesgo ni sea traumático de ninguna forma para las mujeres y disidencias. También pienso que más nos acercaremos a ese mundo cuanto más varones feministas haya. Y ahora más que nunca, en tiempos de movimientos anti-feministas y ultraderechas que pretenden socavar los derechos conquistados y coartar aquellos por conquistar, es necesario defender con orgullo una masculinidad feminista.

Y mientras todo lo demás siga siendo una utopía, que cada una de nuestras acciones, por pequeñas que sean, sirvan para reafirmar nuestra causa. Este trabajo pretendió justamente eso.

Bibliografía

- Anzalone et al. (2018). De usos y abusos: género, acoso y espacio público. En M.L. Ltaif (Ed.), *No me halaga, me molesta. Aportes a la discusión sobre acoso sexual callejero en Uruguay* (pp. 63-80). Colectivo Catalejo.
- Aramayo, A. (3 de junio de 2021). *Portadores de Hip Hop y El Politólogo del Rap*. Lacarne Magazine. Recuperado el 26 de febrero de 2025 de <https://lacarnemagazine.com/portadores-de-hip-hop-y-el-politologo-del-rap/>
- Arendt, H. (2009). *La condición humana* (R. Gil Novales, Trad.; 2.^a ed.). Paidós. (Obra original publicada en 1958)
- Bajtín, M. M. (1989). *La palabra en la novela*. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 77–236). Taurus.
- Bajtín, M. M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Balázs, B. (1978). *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Editorial Gustavo Gili.
- Barreiro, F., & Saavedra, V. (2022). *Cuerpo, diseño e indumentaria en la escena del Hip-Hop (RAP): Una mirada sobre el discurso del objeto estético y su construcción desde un abordaje comunicacional* [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República]. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/42510>
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blázquez Graf, F. Flores Palacios y M. Ríos Everardo (Coords.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 67–78). UNAM. <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/3011>
- Bazin, A. (1990). *Qué es el cine* (J. L. López Muñoz, Trad.). Ediciones Rialp.
- Benveniste, E. (1959). Les relations de temps dans le verbe français. *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 54(1), 69–82.
- Benveniste, E. (1997). *Problemas de lingüística general I*. Siglo Veintiuno Editores (primera edición en 1971).

- Berrueta et al. (2018). Libre de acoso: primer análisis de denuncias sobre acoso sexual callejero en Uruguay. En M.L. Ltaif (Ed.), *No me halaga, me molesta. Aportes a la discusión sobre acoso sexual callejero en Uruguay* (pp. 17-51). Colectivo Catalejo.
- Bianciotti, M. C., & Ortecho, M. J. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, 19, 119–137. <https://doi.org/10.25058/20112742.157>
- Bitonte, M. E., & Grigüelo, L. (2016). *De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. https://cesaraguilar.weebly.com/uploads/2/7/7/5/2775690/bitonte_griguelo01.pdf
- Blazquez Graf, N. (2012). Epistemología feminista: temas centrales. En N. Blazquez Graf, F. Flores Palacios y M. Ríos Everardo (Coords.), *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 21–38). UNAM. <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/3151>
- Branden, F. (11 de diciembre de 2020). La voz femenina del under. *Brecha*. <https://brecha.com.uy/la-voz-femenina-del-under/>
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* [El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad] (10th anniversary ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203902752>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (A. Bixio, Trad.). Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu.
- Butler, J., Spivak, G. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?*. Paidós.
- Cabrera, D. (2003). *El hip-hop en Montevideo: Hacer arte y ser parte* [Trabajo de grado, Universidad de la República]. <http://hdl.handle.net/20.500.12008/18586>
- Campero, R. (2014). *A lo macho. Sexo, deseo y masculinidad*. Editorial Fin de siglo.

Olavarria, J. (2020). Algunas reflexiones sobre los avances y pendientes en los estudios de hombres y masculinidades en América Latina en las últimas dos décadas. En *Masculinidades en América Latina. Veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género* (pp. 59-84). Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <https://creaequidad.cl/images/Publicaciones/LibroMasculinidades.pdf>

Casanova Cuba, M. E. (2024). Reacción patriarcal al despliegue de luchas feministas en Uruguay (2014-2022). *Revista Estudios Feministas*, 32(2), e96576. Epub May 01, 2024. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2024v32n296576>

Casetti, F. (2005). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid, Cátedra.

Castellano Actual. (19 de junio de 2014). Duda resuelta: concientizar o sensibilizar. *Castellano* Actual. <https://www.udep.edu.pe/castellanoactual/duda-resuelta-concientizar-o-sensibilizar/>

Castro, L. (14 de septiembre de 2017). *El grupo Portadores de Hip Hop hace talleres en escuelas y liceos; trabajan los valores de la cultura, además del canto y el baile*. La Diaria. Recuperado el 26 de febrero de 2025 de <https://ladiaria.com.uy/educacion/articulo/2017/9/el-grupo-portadores-de-hip-hop-hace-talleres-en-escuelas-y-liceos-trabajan-los-valores-de-la-cultura-ademas-del-canto-y-el-baile/>

Cedr  z et al. (2018). «Y vos   Qu   tenías puesto?» Miradas sobre el acoso callejero desde las percepciones de mujeres montevid  anas. En M.L. Ltaif (Ed.), *No me halaga, me molesta. Aportes a la discusión sobre acoso sexual callejero en Uruguay* (pp. 63-80). Colectivo Catalejo.

Chacon Onetto, F.M. (2019). Hacia una reconceptualización del acoso callejero [Towards a reconceptualization of street harassment]. *Revista Estudios Feministas*, 27(3), e57206. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n357206>

Connell, R. W. (1987). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Polity Press.

Connell, R. W. (1997). *La organización social de la masculinidad* [Artículo].

Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.

Cordo, A. (2028). Prólogo. Caminar sin miedo. En M.L. Ltaif (Ed.), *No me halaga, me molesta. Aportes a la discusión sobre acoso sexual callejero en Uruguay* (pp. 13-16). Colectivo Catalejo.

Cortés, I. (2018). *¿Qué 8 de marzo? El género del Uruguay en disputa: entre los discursos feministas y sus otros*. [Tesis de grado, Departamento de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República].
https://www.mateamargo.org.uy/wp-content/uploads/2019/03/%C2%BFQue%CC%81-8-de-marzo_-El-ge%CC%81nero-del-Uruguay-en-disputa-entre-los-discursos-feministas-y-sus-otros.pdf

Cstgnt, L. (12 de octubre de 2019). *Hoy te presentamos: Eli Almic*. Harta. Recuperado el 26 de febrero de 2025 de <https://www.harta.uy/hoy-te-presentamos-eli-almic/>

De Giorgi, A. L. (2019). *Se terminó el recreo. Derecha y reconfiguración patriarcal en Uruguay*. Hemisferio Izquierdo. 19 de noviembre de 2019. Recuperado el 21 de febrero de 2025 de <https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2019/11/19/se-termin%C3%B3-el-recreo-derecha-y-reconfiguraci%C3%B3n-patriarcal-en-uruguay>

Delgado, V. (2024). *Hip Hop. Círculos sociales en el freestyle* [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República]. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/45407>

Díez Salvatierra, C. (2016). Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera. *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*, (3), 39–57.
<https://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/1680>

El Observador (12 de mayo de 2018). *Las mujeres uruguayas entran al universo del rap sin pedir permiso*. Recuperado el 4 de marzo de 2025 de <https://www.elobservador.com.uy/nota/las-mujeres-uruguayas-entran-al-universo-del-rap-sin-pedir-permiso-2018512500>

El País. (26 de enero de 2021). *Por todas las brujas: raperas abren paso a un hiphop inclusivo en Uruguay*. Recuperado el 26 de febrero de 2025 de <https://www.elpais.com.uy/eme/mujeres/por-todas-las-brujas-raperas-abren-paso-a-un-hiphop-inclusivo-en-uruguay>

Elisa Fernández [Eli Almic] (14 de junio de 2019). ELI ALMIC - Ayuda (Prod. Dubchizza) [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ctoWlJzmBB0>

Esparza, H. M. M., & Cruz, C. T. (2019). La noción de performatividad de género para el análisis del discurso fílmico. *Cadernos Pagu*, (56), 1–36. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8657094>

Faludi, Susan. (1991). *Backlash: the undeclared war against women*. Three Rivers Press, New York.

Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, reivindicar y rehacer el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traficantes de sueños.

Figarola, B. (2023). *Hip hop, autogestión y “cuatro gatos locos”: Origen y auge del hip hop uruguayo* [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República].

Fiorini, D. (2017). *La construcción de la subjetividad femenina en el discurso fílmico del nuevo cine argentino* [Tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires]. Facultad de Filosofía y Letras.

Fiorini, D. (2022). *Feminismo audiovisual: Género, subjetividad y cine argentino* (Primera edición). Letra Viva.

Fuller, N. (1998). *Reflexiones sobre el machismo en el Perú* [Ponencia]

Furtado, V. (2018). *3 de junio: del ni una menos al yo sí te creo*. Zur, 3 de junio, Montevideo, recuperado el 21 de febrero de 2019 de <https://zur.uy/3-de-junio-del-ni-una-menos-al-yo-si-te-creo/>

Furtado, V., Grabino, V. (2018). Alertas feministas: lenguajes y estéticas de un feminismo desde el sur. *Observatorio latinoamericano y caribeño*, 2(1), 18-38.

Furtado, V., Sosa, M. N. (2020). *Huelga feminista: memoria de lucha, tiempo de rebelión. Notas sobre el feminismo en Uruguay hoy*. En: N. Tello, N. Reyes, M. Leyva,

Horizontes políticos desde Nuestra América: entre el dolor y la esperanza. Oaxaca, Pez en el Árbol / Educa AC. 71-94. <https://glotopolitica.com/aglo-4/furtado/>

Gago, V. (2017). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map55_La%20potencia%20f

Gago, S. (5 de julio de 2019). Las mujeres del rap: apropiarse de las rimas. *El País*. Recuperado el 4 de marzo de 2025 de <https://www.elpais.com.uy/domingo/las-mujeres-del-rap-apropiarse-de-las-rimas>

Garcés, Á. (2011). Culturas juveniles en tono de mujer: Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales*, (39), 42-54. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2011000200004&lng=en&tlng=es

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología* (N. Pujol, trad.). Paidós.

Gilas, K. (2024). Género, instituciones y poder: nuevas tendencias teóricas para el estudio del poder generizado en América Latina. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 69(251). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2024.251.87987>

Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147- 166. doi: <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>

González Nieves, C. (2025). De la representación a la resistencia: autodefensa individual ante la violencia de género y racial. *Oxímora. Revista internacional de ética y política*, (25), 66–86. <https://doi.org/10.1344/oximora.25.2025.44562>

González Requena, J. (2007). Enunciación, punto de vista, sujeto. En J. Talens & S. Zunzunegui Díez (Coords.), *Contracampo: Ensayos sobre teoría e historia del cine* (pp. 97–135). Cátedra. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d2692b62999520f11b9dcd5>

Gub.uy. (14 de octubre de 2020). Noviazgos libres de violencia. Recuperado el 27 de febrero de 2025 de

<https://www.gub.uy/comunicacion/publicaciones/noviazgos-libres-de-violencia>

Guiné, A., Carvalheira de Maupeou, E. (2019). Ils croyaient nous enterrer, mais nous étions des graines. ARTivismes, femmes et féminismes décolonisateurs dans les Amériques (XX^e et XXI^e siècles). Introduction. *EOLLES*, (10).

<https://hal.science/hal-02281217v2>

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

<https://www.jstor.org/stable/3178066>

Huertas, A. (2021). *Análisis discursivo de la primera campaña contra la “ideología de género” en Uruguay*. [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República].

Repositorio Institucional - Colibrí.

<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/32270>

Intendencia de Canelones. (s.f.). *Portadores de Hip-Hop*. Recuperado el 27 de febrero de 2025 de <https://www.imcanelones.gub.uy/node/20522>

Intendencia de Montevideo. (2019). *Plan Montevideo Libre de Acoso Sexual en los Espacios Públicos*. Recuperado el 27 de febrero de 2025 de

<https://montevideo.gub.uy/areas-tematicas/igualdad-de-genero/plan-montevideo-libre-de-acoso-sexual-en-los-espacios-publicos-2018-2020>

Innamorato, C. (7 de noviembre de 2022). *Vidas detrás de la música: Eli Almic*.

Metronomo. Recuperado el 26 de febrero de 2025 de

<https://metronomo.uy/work/vidas-detras-de-la-musica-eli-almic/>

Intendencia de Montevideo. (1 de marzo de 2019). Patricia Gonzales campaña MVD

Libre de acoso [Video].

<https://municipiob.montevideo.gub.uy/montevideo-libre-de-acoso>

Mitry, J. (2006). *Estética y psicología del cine: Vol. 1. Las estructuras*. Siglo XXI Ediciones.

- Lissidini, A., & Filgueira, E. (2023). Agenda feminista Uruguay: diversa, poderosa y desarticulada. *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*, 23(18), 195–219. <https://doi.org/10.18002/cg.i18.7579>
- Martinelli, F. (2022). La construcción-destrucción de sentidos en el film *One Cut of the Dead*; una modalidad violenta del lenguaje cinematográfico. En *El destino de las imágenes. Escenarios posibles para el cine y el audiovisual ante la emergencia de las multipantallas*. Universidad de Buenos Aires. ISBN 978-987-48297-2-6
- Martínez, L. (2019). *Acoso callejero: visiones desde la vereda de enfrente*. En M.L. Ltaif (Ed.), *No me halaga, me molesta. Aportes a la discusión sobre acoso sexual callejero en Uruguay* (pp. 63-80). Colectivo Catalejo.
- McLean, E. (2021). *Singing to voice experiences of violence: A lyrical analysis of songs exploring violence against women in Latin America* [Trabajo de grado, Carroll College]. Carroll Scholars. <https://scholars.carroll.edu/handle/20.500.12647/10614>
- Metz, C. (1993). La enunciación antropoide. En *La enunciación impersonal o la perspectiva del filme* (pp. 53–80) (E. R. Aldunate, Trans.). Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad
- Montes de Oca Barrera, L.B., Mazón Martínez, A. (2024). Canción protesta feminista como dispositivo contrahegemónico de pedagogía pública para el cambio social. *Korpus* 21, 4(11), e185, <http://dx.doi.org/10.22136/korpus212024185>
- Montevideo Portal (s.f.). *Eli Almic*. Recuperado el 26 de febrero de 2025 de <https://cartelera.montevideo.com.uy/averespectaculo.aspx?19002>
- Muñoz Saavedra, J. A. (2019). *Una nueva ola feminista, más allá de #MeToo: Irrupción, legado y desafíos*. En P. Rivera Vargas, J. Muñoz Saavedra, R. Morales Olivares, & S. Butendieck Hijerra (Eds.), *Políticas públicas para la equidad social: Volumen II* (pp. 177-188)
- Niki Johnson et al. (2018). Diagnóstico sobre la violencia hacia las mujeres en espacios públicos en Montevideo. Programa Ciudades y espacios públicos y seguros para mujeres y niñas. Intendencia de Montevideo.

- Oliva Suárez, M. (2022). *Momento de defender lo conquistado. El movimiento feminista frente a los discursos antifeministas en el Uruguay actual*. [Tesis de maestría, Erasmus Mundus]. Repositorio institucional – Utrecht University. <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/43369>
- Paoletti, J. B. (2012). *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*. Indiana University Press.
- Peirce, C. S. (1958). *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, Eds.). Harvard University Press.
- Peñamarín, C. (2021). Por una semiótica participativa. *deSignis*, 35, 257–265. <https://doi.org/10.35659/designis.i35p257-265>
- Portadores de Hip-Hop [portadorestv] (31 de mayo de 2019). *RAP CONTRA EL ACOSO CALLEJERO/ Portadores de Hip-Hop* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=j097qi5l5Dk7>
- Plan Montevideo libre de acoso sexual en los espacios públicos*. (2019). Intendencia de Montevideo. <https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/planmvdlibredeacosoversionweb050.pdf>
- Prieto, A. (8 de febrero de 2021). Ellas también rapean. *Efeminista*. Recuperado el 4 de febrero de 2025 de <https://efeminista.com/raperas-uruguayas-hiohop-inclusivo-sosoro-latinoamerica/>
- Primera Encuesta Nacional de Prevalencia de la Violencia Basada en Género y Generaciones (2013). <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/comunicacion/publicaciones/primera-encuesta-nacional-prevalencia-sobre-violencia-basada-genero>
- Puig, L. (2006). En torno a la teoría de la enunciación. *Acta Poética*, 1(1–2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1979.1-2.696>
- Revilla Blanco M. (2019). Del ¡Ni una más! al #NiUnaMenos: movimientos de mujeres y feminismos en América Latina. *Política y Sociedad*, 56(1), 47-67. <https://doi.org/10.5209/poso.60792>

- Ravelo Méndez, R. de J. (2021). Hip Hop (Lirica del Rap) y Subjetividad Política. *Tempus Psicológico*, 2(1), 131-154. <https://doi.org/10.30554/tempuspsi.2.1.2066.2019>
- Ríos Everardo, M. (2010). Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género. En N. Blázquez Graf, F. Flores Palacios y M. Ríos Everardo (Coords.), *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 67–78). UNAM. <https://ru.ceiich.unam.mx/handle/123456789/3011>
- Rivera-Velez, L. (2017). La agenda de derechos en Uruguay. Del movimiento social a las políticas públicas en el gobierno de José Mujica. *Nuevo mundo, mundo nuevo. Cuestiones del tiempo presente*, (17). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70657>
- Santos, A., Sunega, F. (2009). Hip Hop Mulher: experiências de organização em *Jovens feministas presentes* (pp 86-91). Fundação Friedrich Ebert; Brasília. <https://americ latinagenera.org/igualdad-y-no-discriminacion/forito-jovenes-feministas-presentes/>
- Seidler, V. (8 de abril de 2003). *Masculinidad, discurso y vida emocional*. Conferencia en el Colegio de México del 8 de mayo de 1997.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.
- Suri, K. (2017). Género y espacio público. Claves conceptuales para el estudio de los derechos urbanos de las mujeres. En Ramírez, P. (coord.) *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 149-175. <https://cidur.org/genero-y-espacio-publico-claves-conceptuales-para-el-estudio-de-los-derechos-urbanos-de-las-mujeres/>
- Teledoce. (25 de junio de 2019). *Tendencias: el ascenso del trap y el rap feminista*. [Video]. Recuperado el 4 de marzo de 2025 de https://www.teledoce.com/?p=458731&fbclid=IwY2xjawIz97JleHRuA2FlbQIxMAABHWQy3zA8r3Udxu8_XWOSJFPuUCWKehvVJDDIR20o43wp4gMeTFKhY3l3Tg_aem_VLrwB4PGRHJIhxHWDHxTFQ

- Turelli, M. (2024). *El efecto del Hip-Hop en la Educación: Un estudio de caso en el Liceo de Colonia Nicolich* [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República]. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/47982>
- Ulloa Alvear, D. A. (2015). *Muerte súbita: El poder narrativo del plano secuencia* [Tesis de grado, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23439>
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0: La cuarta ola*. Ediciones B. <https://unidaddegenerosgg.edomex.gob.mx/sites/unidaddegenerosgg.edomex.gob.mx/files/Biblioteca%202022/Feminismo/F-20%20Feminismo%204.0.%20La%20cuarta%20ola.%20Nuria%20Varela.pdf>
- Violi, P. (2022). ¿Puede la semiótica decir algo sensato sobre el feminismo? *deSignis* (Cuarta Época, Serie Intersecciones, N.º 36), 15–26. <https://doi.org/10.35659/designis.i36p15-26>
- Viveros Vigoya, M. (2006). *¿Qué significa hablar sobre género y sexualidad en América Latina?* En M. Viveros Vigoya, C. Rivera & M. Rodríguez (Eds.), *De mujeres, hombres y otras ficciones: Género y sexualidad en América Latina* (pp. 13–32). Bogotá, Colombia: Tercer Mundo. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2901>
- Zurian Hernández, F. A., & Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5–21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357a