



Apropiación y resignificación feminista del cuerpo: Reivindicando nuestra existencia a través de la danza y performance callejera en Valparaíso.

Memoria de grado para optar al Título de Socióloga.

Sihomara Andrea Ortiz Vásquez

Profesora Guía: María Angélica Cruz Contreras

Valparaíso, Chile

Diciembre 2021

AGRADECIMIENTOS

A Manuela, Francisco, María José, Paula, Félix y Feño, quienes forman parte del equipo de investigación Fondecyt N° 1210360 y han nutrido esta investigación a través de sus retroalimentaciones.

A María Angélica Cruz, quien confió en mí y me dio la oportunidad de participar en este bello proyecto de investigación. También, por su apoyo incondicional y convertirse en una maestra y compañera de lucha feminista.

A mi amadx compañerx, por su lealtad e incondicionalidad en cada paso que doy.

A las profundas amistades que me dieron soporte, cariño y fuerza a través de todo mi proceso universitario.

DEDICATORIA

A mis compañeras de comparsa, quienes me enseñaron la magia de la danza callejera y la revolución desde el amor a la justicia, a la libertad y a la sensibilidad.

A lxs performers porteños, por ser fiel a su existencia disidente e inspirarme a vivir valientemente desde mi existencia no heterosexual.

A la danza, por haberme entregado tanto y presentarme la magia de lo infinito a través del cuerpo.

A mi cuerpo.

ÍNDICE DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	2
DEDICATORIA	3
RESUMEN	7
PALABRAS CLAVE:	7
INTRODUCCIÓN	8
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	10
OBJETIVO GENERAL	10
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
CAPÍTULO I: FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	11
1.1 Formulación del problema.....	11
1.2 Contextualización sociohistórica.	13
1.3 Justificación y relevancia del tema	18
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	20
2.1 Género.....	20
2.1.1 El carácter móvil del género.	20
2.1.2 Perspectiva de género: más allá de hombres y mujeres.....	21
2.1.3 Género como categoría central	22
2.2 Cuerpo(s).....	23
2.2.1 Una mirada histórica.....	23
2.2.2 La necesidad de una Sociología del cuerpo	24
2.2.3 Cuerpo como objeto político.....	25
2.3 Manifestaciones sociales	27
2.3.1 Sociología y Movimientos sociales.....	27
2.3.2 Manifestaciones sociales en el contexto nacional	28
2.3.3 “Giro performativo”: socorriendo la complejidad de las nuevas formas de protesta.....	31
2.3.4 El lugar del cuerpo en las manifestaciones sociales	32
2.4 Danza y Performance	33
2.4.1 El cuerpo en la danza y performance	33
2.4.2 Una práctica política	34
2.5 Apropiación y Resignificación	35
2.5.1 Una demanda feminista	35
2.5.2 Prácticas claves en la apropiación y resignificación feminista de los cuerpos	36
2.6 Diálogos teóricos.....	37
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	38

3.1	Enfoque metodológico.....	38
3.2	Técnicas de recolección de datos.....	39
3.3	Decisiones muestrales	40
3.4	Procesamiento de datos	41
3.4.1	Técnicas de análisis de la información.....	41
3.4.2	Condiciones éticas	42
3.4.3	Reflexividad metodológica.....	44
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y RESULTADOS		46
4.1	Consideraciones	46
4.2	Caracterización del grupo estudiado.....	46
4.2.1	Conga Comparsa La Kalle	47
4.2.2	Tinta Negra, Amateur, Limo y La Xoxo y La Tuli	48
4.3	Identidad(es) y normatividad.....	50
4.4	El componente político de la danza y performance callejera	52
4.4.1	Dimensiones políticas	56
4.4.2	El componente propulsor de la danza y performance callejera	57
4.5	Descripción de la escena que enmarca la danza y performance callejera.....	59
4.5.1	Un escenario sin límites.....	59
4.5.2	Cuerpo en la protesta: actor protagónico	61
4.5.3	Lo estético como recurso comunicativo.....	63
4.6	Procesos de apropiación y resignificación del cuerpo.....	66
4.6.1	Sanación	66
4.6.2	Apropiándose del cuerpo	68
4.6.3	Resignificando el cuerpo	72
4.7	Discusiones a partir de la Sociología del cuerpo	73
4.8	Dolor, separatismo y erotismo	74
CONCLUSIONES		77
LÍMITES Y PROYECCIONES		81
BIBLIOGRAFÍA		82
ANEXOS		91

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Conga Comparsa La Kalle.....	48
Imagen 2. Colectivo Tinta Negra.....	48
Imagen 3. Compañía Amateur.....	49
Imagen 4. Compañía Limo	49
Imagen 5. La Xoxo y la Tuli.....	50

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Criterios de inclusión y exclusión muestral.....	41
Tabla 2. Codificación de Relatos Naturales	43
Tabla 3. Codificación de entrevistas.....	44
Tabla 4. Hitos de la apropiación del cuerpo	71

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo comprender cómo se vincula la apropiación y resignificación feminista del cuerpo con la danza y/o performance callejera en el contexto de manifestaciones sociales desarrolladas en Valparaíso. El estudio fue realizado bajo una perspectiva de género, buscando, entre otras cosas, visibilizar personas que realizan estas prácticas callejeras y se demarcan de la lógica binaria y/o cis-género. Por medio de la teoría de género propuesta por Judith Butler, la teoría del cuerpo y danza de David Le Breton y una metodología cualitativa, se analizaron relatos naturales escritos por bailarinas de la “Conga Comparsa La Kalle” y entrevistas realizadas a performers porteños por medio de la técnica de análisis de contenido. A través de las experiencias de estxs artistas callejerxs, se pudo evidenciar la danza y performance callejera como una práctica política feminista y la apropiación y resignificación del cuerpo como una demanda feminista.

PALABRAS CLAVE: Danza callejera, Performance feminista, Sociología del cuerpo, Manifestaciones en Valparaíso

ABSTRACT

The aim of this research was to understand how the appropriation and feminist resignification of the body is linked to dance and/or street performance in the context of social manifestations developed in Valparaíso. The study was conducted under a gender perspective, seeking, among other things, to make visible people who perform these street practices and demarcate themselves from the binary and/or cis-gender logic. Through the gender theory proposed by Judith Butler, the theory of the body and dance of David Le Breton and a qualitative methodology, natural stories written by dancers of the “Conga Comparsa La Kalle” and interviews with performers from the city of Valparaíso were analyzed by means of the content analysis technique. Through the experiences of these street artists, it was possible to demonstrate street dance and performance as a feminist political practice and the appropriation and resignification of the body as a feminist demand.

KEYWORDS: Street Dance, Feminist Performance, Sociology of the Body, Social Manifestations in Valparaíso.

INTRODUCCIÓN

El feminismo y su extensa trayectoria fueron clave para alcanzar demandas vitales como el derecho a la educación y el derecho al voto. En Chile, desde una posición feminista, mujeres y disidencias fueron actorxs colectivxs clave en dictadura. Ya sea en dictadura, en la transición a la democracia o en la actualidad, el feminismo se situó en la escena política con una lucha desde una perspectiva de género, siendo capaz de articularse con las distintas demandas sociales y, a su vez, cuestionando la estructura patriarcal y neoliberal en la que vivimos.

Desde los años 80s' aproximadamente, el feminismo y el arte se vincularon develando la importancia del cuerpo en las luchas sociales, en particular cuando vienen de cuerpos que han sido contruidos bajo una lógica sexuada enfocada en el placer masculino. Así, la demanda por la libertad se materializa en poder decidir sobre el propio cuerpo, configurándose como la base de lucha de mujeres y disidencias. No obstante, primero el cuerpo debe ser apropiado y resignificado. Es en el contexto de revuelta social de octubre del 2019 que prácticas artísticas como la danza y la performance se reafirman como una forma de manifestación profundamente política.

Valparaíso se caracteriza por ser un lugar donde las calles se inundan de expresiones artísticas, desde grafitis hasta el famoso carnaval Mil Tambores, además de ser una de las ciudades con más protestas en la revuelta social del 2019. De esta forma, resulta relevante comprender cómo se vincula la apropiación y resignificación feminista del cuerpo con la danza y/o performance callejera en el contexto de manifestaciones sociales desarrolladas en Valparaíso, develando la politización del cuerpo a través de estas intervenciones.

Es importante visibilizar que quien escribe, es decir la autora de esta tesis, es bailarina activa de la “Conga Comparsa La Kalle”, agrupación a la que también pertenecen bailarinas que forman parte de la muestra. En relación con esto, se ha tomado la postura epistemológica del conocimiento situado propuesto por Donna Haraway (1995), la cual plantea que la persona que conoce y su conocimiento están situados, en otras palabras, se busca apuntar a la objetividad a partir de situarse explícitamente dentro de un contexto.

En particular, esta investigación fue motivada por una pulsión que nace de una experiencia personal que se ve reflejada en lo colectivo. Además, es una manera de retribución al mundo de las artes callejeras porteñas, evidenciando que la acción política colectiva puede realizarse también a partir de prácticas que se demarcan de un enfrentamiento violento directo con los agentes represivos. También, es importante visibilizar que me posiciono desde mi existencia como mujer lesbiana, lo cual me vincula profundamente con la comunidad LGBTIQ+ sintiéndome partícipe de sus luchas políticas. Es por eso, que mediante esta investigación se visibilizó la influencia y protagonismo en la escena política porteña, específicamente, de personas no binarias y trans/travestis, lxs cuales históricamente han sido excluidxs de los procesos sociales, culturales y políticos de Chile y, por ende, de Valparaíso.

En cuanto a la metodología, al ser un estudio de carácter cualitativo, se ha elegido la entrevista semi estructurada y los relatos naturales como técnicas de producción de datos, los cuales fueron analizados mediante una matriz de análisis que se explica en cinco dimensiones: género, cuerpo, danza y performance, apropiación y resignificación.

Para la redacción de la investigación se consideró la utilización de lenguaje inclusivo, con la finalidad de aportar en la construcción de políticas lingüísticas que responden a nuevos requerimientos sociales (Furtado, 2013), como la visibilización de mujeres, disidencias de género y quienes se demarcan de lógicas heteronormativas. A su vez, se establece una relación entre feminismo y lenguaje inclusivo, puesto que este último es definido como resultado de un cambio de paradigma político y sociocultural que se está desarrollando en la actualidad dentro de Latinoamérica (Lagneaux, 2017), el cual tiene como propósito responder ante la exclusión lingüística que se genera a partir de la lógica binarista. Por consiguiente, para referirse a los/las/les sujetos/as/es se utilizará la letra “x”.

Finalmente, mencionar esta investigación forma parte del proyecto Fondecyt N° 1210360 titulado “Transmisión generacional de memorias sociales sobre el pasado reciente y movilizaciones que disputan el género en el Chile de la postdictadura” (2021-2024), en el cual también participo y ha sido clave para mi formación como socióloga.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué manera la danza y/o performance callejera realizada en manifestaciones públicas en Valparaíso contribuye al proceso de apropiación y resignificación feminista del cuerpo?

OBJETIVO GENERAL

Comprender cómo se vincula la apropiación y resignificación feminista del cuerpo con la danza y/o performance callejera en el contexto de manifestaciones sociales desarrolladas en Valparaíso.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir las prácticas de apropiación y resignificación feminista generadas a partir de la danza/performance callejera.
- Mostrar cómo opera el cuerpo durante las manifestaciones sociales al bailar/realizar performance a modo de protesta.
- Caracterizar discursos asociados a los procesos de apropiación y resignificación feminista de lxs bailarines y performers con sus cuerpos.

CAPÍTULO I: FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Formulación del problema

A lo largo de las últimas dos décadas, los movimientos feministas se han constituido como uno de los movimientos más masivos a nivel latinoamericano e incluso mundial. En Chile, destaca el Mayo Feminista del 2018, donde mujeres y disidencias se tomaron las universidades para decir “basta” ante el sexismo, los acosos, los abusos y prácticas de odio (Zerán, 2018). El objetivo fue claro desde el principio: una modificación estructural de la educación que se desmarque de las lógicas patriarcales. Esto dio origen a un “ethos colectivo” (Obreque, 2019) que compartía no tan solo una identidad, sino también un objetivo y enemigo en común. En un primer momento este “ethos” se reconoce como sujetxs oprimidxs, y en un segundo momento se reconoce como actores colectivxs (Melucci, 1999) capaces de enfrentarse a fuerzas represoras.

El feminismo se propagó exponencialmente en asambleas, sobremesas, organizaciones y múltiples escenarios de la vida cotidiana, convirtiéndose en un espacio de construcción y formación política (Follegati, 2018). Se comenzó a discutir sobre espacios separatistas, pues, se abogaba por tener espacios exclusivos donde no participasen hombres cis-género. Estos espacios tenían como objetivo ser un lugar seguro para hablar sobre episodios de violencia vividos por quienes acudían. De esta manera, el separatismo se volvió vital para: (1) iniciar un proceso de desahogo y sanación a través de relatos, (2) comprender que las experiencias particulares en realidad responden a una problemática colectiva¹, y (3) organizarse ante la violencia patriarcal.

Al principio las discusiones tenían un carácter más bien de introducción al feminismo, con el propósito de cuestionar y volver a repensar las construcciones sociales. Con el paso del tiempo, el cuerpo comenzó a tomar un lugar protagónico en la discusión, puesto que se le consideró el primer espacio que era necesario repensar. Urgía un proceso de reconciliación con este y romper con la idea de un cuerpo universal basado en cánones lejanos al contexto latinoamericano.

¹ La frase “lo personal es político” nunca se había sentido con tal intensidad.

Esto se vio reflejado en las manifestaciones sociales que marcaron los últimos años, donde se volvió recurrente ser testigxs, partícipes y/o cómplices de múltiples danzas y performances desarrolladas en las calles. A pesar de la diversidad de estas, se identifica un elemento en común: cuerpos politizados que buscaban decir algo, pues son necesarios para irrumpir la escena pública (Le Breton, 2002). El patriarcado construyó el cuerpo como una realidad sexuada (Bourdieu, 2000), pero mediante determinadas prácticas lxs agentxs han podido reconstruir y, en consecuencia, resignificar sus cuerpos.

En 2011, en el marco de movimientos estudiantiles, comenzaron a originarse las características comparsas de Valparaíso, las cuales se manifiestan a través de cánticos y movimientos capaces de articular cuerpos individuales que dan paso a un cuerpo colectivo (López y Berrío, 2018). En virtud de que el feminismo se configuró como un nuevo movimiento y manera de entender el mundo, tanto para quienes participan del movimiento como para la sociedad en general (Follegati, 2018), con el paso del tiempo mujeres y disidencias del mundo comparsero demandaron un enfoque y formación feminista al interior de las agrupaciones, develando que la lucha anti-neoliberal no necesariamente incluye una perspectiva de género en su articulación.

Además de las comparsas, que son percibidas como una fiesta popular (Rodríguez, 2008), también se ha desarrollado otro tipo de performances que, a diferencia de las comparsas, no busca generar una atmósfera fiesterera. En estas últimas figuran como actorxs protagónicxs principalmente personas de la comunidad LGBTIQ+. Históricamente, las manifestaciones de la comunidad LGBTIQ+ -y la comunidad en sí- han sido invisibilizadas, tanto por organismos de derecha como de izquierda. No obstante, estudios elaborados durante los últimos 10 años (Figari, 2010; Barrientos, 2011; y Garrido y Barrientos, 2018) señalan la aparición de sujetxs que se demarcan de la lógica binaria a través de la danza y/o performance en espacios públicos.

La ocupación y las múltiples maneras de enunciarse en la calle por parte de sujetxs históricamente ligadxs a lo privado (Bourdieu, 2000), develan la necesidad de abordar la danza y la performance desde una perspectiva feminista, considerando que estos cuerpos aparecieron en el mundo del arte exclusivamente para consumo masculino (Ballester, 2017).

Grupos separatistas, danza y performance se vinculan y presentan como una oportunidad para definirse a sí mismxs en términos que aún no están establecidos (Rorty, 1993).

1.2 Contextualización sociohistórica.

El origen del movimiento feminista occidental se sitúa en el contexto de la Revolución Francesa, cuando, luego de resignarse a la espera de sus demandas, las mujeres decidieron luchar de manera autónoma para alcanzar sus reivindicaciones (Gamba, 2008). Flora Tristán se preguntaba dónde quedaban las mujeres en la revolución proletaria, ya que no tenían cabida en el mundo –masculino- laboral (Bourdieu, 2000). De esta forma, estableció que la mujer es la proletaria del proletariado; hasta el más oprimido de los hombres quiere oprimir a otro ser: su mujer (Tristán, 1844). Las intelectuales se manifestaron planteando la incomodidad y molestia frente a la tiranía masculina y los deficientes derechos de las mujeres. Al ser excluidas de los organismos políticos de organización, la única opción fue intervenir los espacios públicos.

En el caso de Chile las mujeres se configuraron como actoras colectivas a finales del siglo XIX, cuando la lucha se basaba principalmente en el derecho a la ciudadanía. Unas décadas después, en pleno siglo XX, el movimiento incorporó entre sus demandas derechos políticos y sociales, abarcando cada vez más esferas de la vida social. Las organizaciones más influyentes –y reconocidas teóricamente- del siglo fueron: la Unión Femenina de Chile (1928), el Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH 1935), Federación Chilena de Instituciones Femeninas (FECHIF 1944) y el Partido Femenino Chileno (PFCH 1946). En el caso de Valparaíso destacan: la Sociedad de Obreras N°1 de Valparaíso (1887) y la Federación Cosmopolita (1903) (De Armas, 2018).

En 1945, Amanda Labarca escribió para conmemorar los setenta años de trayectoria del movimiento feminista en Chile, el cual estuvo protagonizado por mujeres burguesas que pudieron acceder a educación superior y/o viajar a Europa y observar cómo los centros de madres se transformaban en espacios de pensamiento crítico y cuestionamiento hacia la estructura social que las oprimía. En Chile, las educadoras progresistas fueron moldeando discretamente la mente de las pequeñas niñas burguesas de la época, siendo la educación una

de las principales vías para alcanzar mayores ambiciones y autonomía de pensamiento (Labarca, 1947).

No obstante, una perspectiva decolonial, como la de Francesca Gargallo, visibiliza la existencia de más de dos siglos del movimiento feminista latinoamericano, caracterizado por ideas políticas antihegemónicas (2007) y la aparición de criollas, comuneras, indígenas, negras, entre otrxs, como sujetas influyentes. Durante el siglo XIX, se consideraba a las feministas latinoamericanas más conservadoras en comparación con las europeas y estadounidenses, pues, aún confiaban en que la política masculina de la época no las excluía. La participación de mujeres en espacios mixtos dificultó/retrasó la organización femenina autónoma, ya que:

Sólo el encuentro de las mujeres entre sí y el descubrimiento colectivo de su condición a través del análisis de las propias experiencias vitales, permitió la constitución de un movimiento de mujeres capaz de postular su liberación, entendida como proceso de subjetivización y autoafirmación (Gargallo, 2007, p.19).

En Argentina, Uruguay y Chile se destaca la organización de los movimientos de mujeres como una pieza clave en la resistencia antidictatorial (De Armas, 2018). A su vez, también durante el siglo XX en América Latina, la comunidad LGBTIQ+ se erigió como actorx políticx, alzándose ante la coartación de sus derechos, libertades, y amenazas contra sus propias vidas, en las cuales tenía influencia directa el Poder Eclesiástico (Peirano, 2019). A pesar de que siempre –a lo largo de la historia de la humanidad- han existido orientaciones e identidades que divergen del binarismo de género y de la heteronormatividad, es en este periodo que la comunidad LGBTIQ+ se plantea “una política de la visibilidad en el contexto de un espacio público” (Figari, 2009 cit at Peirano, 2019, p.48) por medio de lo artístico, lo corporal y lo cotidiano.

En 1970, la izquierda chilena celebraba la llegada de Salvador Allende al Gobierno, mientras que –las denominadas- minorías sexuales eran víctimas de la violencia desmedida por parte de la fuerza policial. Frente a esto, se articularon y llevaron a cabo la primera manifestación

LGBTIQ+ frente a la Plaza de Armas², mediante la cual exigían poner fin a los abusos policiales (Acevedo y Elgueta, 2009); dando así origen a la primera “Marcha del Orgullo Gay” en Chile. Fueron alrededor de 40 asistentes, siendo la organizadora “La Gitana”, conocida travesti que ejercía trabajo sexual y lectura de manos en Plaza de Armas (Downing, 2020). El periodista Víctor Hugo Robles, más conocido como “El Che de los gays”, ha sido clave al momento de leer este periodo histórico desde una perspectiva y experiencia disidente, a través de su libro “Bandera hueca”.

En 1977 se registró el primer colectivo que se autoproclamó feminista, teniendo como propósito principal enjuiciar el orden dictatorial imperante y la organización patriarcal de la época (Valdés, 2001 y Lamadrid y Benitt, 2019). María Valenzuela (1993), plantea que podría hablarse de la consolidación de un movimiento social de mujeres en Chile en el '83. Para ese entonces, ya se habían integrado como una fuerza autónoma dentro de los movimientos sociales contra el régimen (Follegati, 2018). Tanto en la región Metropolitana como en Valparaíso hubo gran actividad organizativa, donde destacan los grupos feministas: Ruptura (1981-85), El Espacio de la Mujer (1986-89), Colectivo Camila (1987-89), El Taller de la Mujer (1983-90) y Lilith (1989-90). Por otro lado, en este mismo periodo, surge La Casa de la Mujer y el Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH 83). Estos tuvieron un rol protagónico durante el periodo, contribuyendo a la formación feminista y de género a nivel regional (De Armas, 2016).

También, en 1984, surge la Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén, conformado por mujeres y disidencias, la cual fue el primer movimiento desprendido de los cánones hegemónicos de la sociedad en plena dictadura. Su manifiesto era claro y explícito: la reformulación del orden social. Fue la primera organización lésbica y disidente que se constituyó políticamente -de ahí su relevancia-, motivada por el asesinato de Mónica Briones en dictadura por ser lesbiana. Esta colectiva contribuyó a que el lesbianismo se entendiese como algo natural y no como

² La manifestación tuvo lugar específicamente el domingo 22 de abril de 1973, siendo protagonizada principalmente por homosexuales, travestis y minorías sexuales de origen popular. La revista “Vea” tituló su portada como: “Rebelión homosexual: Los raros quieren casarse” y el diario nacional “El Clarín” como: “Colipatos piden chicha y chanco. Hicieron mitin frente a calle Phillips”.

un defecto, enfermedad o desviación; siendo esta otra razón que motivaba su protesta social (Museo de la Memoria, 2020).

En este punto, se puede apreciar cómo se han ido articulando y configurando los movimientos feministas y LGBTIQ+ en busca de derechos y mejores condiciones de vida. Sin embargo, a partir de 1987, las “Yeguas del Apocalipsis” rompieron con lo establecido y presentaron una forma no convencional de manifestarse, a través del arte y dando un uso distinto al cuerpo. Pedro Lemebel y Francisco Casas llevaron a cabo “una serie de intervenciones y posicionamientos artístico-políticos” (Carvajal y De la Fuente, 2018, s/p) a lo largo de todo Chile, hasta 1993. El apodado “silencio feminista” de los ’90 fue en realidad “un acallamiento de todos los proyectos políticos alternativos” (Forstenzer, 2019, p.39), lo cual se ve reflejado en la invisibilización, por ejemplo, de las “Yeguas del Apocalipsis” al hablar de este periodo.

La importancia de estxs recae en que son consideradxs actorxs políticxs, culturales e históricxs, debido a sus alianzas con importantes agentes de la esfera política e intelectual. “Las Yeguas del Apocalipsis pueden ser inscritas tanto en el campo cultural no oficial, como en el campo político de oposición a la dictadura y que rechazó el pacto que selló la «transición democrática»” (Carvajal y De la Fuente, 2018, s/p). A pesar de que se suele observar su activismo en clave de *performance*, Lemebel y Casas eran clarxs al momento de demarcarse del sistema artístico y sus validaciones, saliendo y entrando de la categoría de *performance*. Cuerpo, sexualidad e identidad cumplían un rol protagónico en sus intervenciones/actos, teniendo como principal escenario las calles y lugares vinculados a lo popular.

A comienzos del 2000, con la consolidación del MOVILH, la comunidad LGBTIQ+ comenzó a involucrarse más activamente dentro del movimiento feminista (Feliu, 2009) y su marco institucional, impulsando la conformación de un movimiento más inclusivo que visibilizara y acogiera las demandas de la comunidad. A su vez, en un momento de auge los Movimientos ambientales, NO+AFP, por la educación, feministas, entre otros, también tomaron lugar en la escena pública (Sandoval, 2020).

Si bien las feministas de la movilización social visibilizaron la inoperancia de los organismos feministas institucionales a principios del presente siglo, no fue hasta 2006 –en el marco del

primer movimiento estudiantil- que el feminismo se radicalizó y masificó en lo que respecta a manifestaciones y protestas. Las protestas de lxs estudiantes secundarixs del 2006, las movilizaciones universitarias del 2011 y las manifestaciones feministas del 2018 destacan dentro de la historia de los movimientos sociales en Chile. No obstante, se establece que recién en 2011 la protesta pública se empezó a considerar como un medio legítimo para expresar demandas colectivas (Lamadrid y Benitt, 2019).

Ciertamente el feminismo ha penetrado incluso en aquellos sitios donde no es bienvenido, volviéndose más que un movimiento: “una pulsión, un sentimiento, un gesto que marca un punto de inflexión que a la vez dialoga con diferentes vertientes de pensamiento que constituyen las moradas donde habitan los feminismos” (Zerán, 2018, p.1). A pesar de que aumentaron los estudios referidos al género y a la gestión de las políticas públicas de género, los activismos feministas no han sido documentados en su complejidad (Cruz, s.p.). La forma que adquieren estos últimos suelen variar no sólo por el propósito de la manifestación, sino también por la manera en que se quiere entregar el mensaje.

Si bien las marchas se han configurado históricamente como una acción disruptiva en espacios estratégicos de la vía pública (Sotelo, 2020) motivadas por demandas colectivas, hoy en día se establece que la manera de entregar el mensaje también cobra gran relevancia; pudiendo apreciar múltiples acciones políticas que van desde sólo marchar en silencio hasta performances más abstractas. Observar en clave feminista permite identificar el cuerpo como un componente clave, puesto que pasa a ser “una herramienta fundamental para la expresión política, es decir, al tiempo que lxs cuerpxs (...) viven las opresiones del sistema sexo/género, (...) se transforman también en un elemento de visibilización y expresión de violencias” (Rodó, 2020, p.85).

El Mayo Feminista del 2018, puso en la palestra temas que no habían sido abordados con anterioridad en el contexto nacional: la cultura de la violación, la necesidad de una educación no sexista, la visibilización de sujetxs omitidxs y los múltiples feminismos que convergen en una misma escena. Se establece que “Chile fue palco de una de las más grandes movilizaciones feministas de su historia” (Fina y Figueroa, 2019, p.55), destacando las ciudades de Santiago, Concepción y Valparaíso, al igual que en el estallido social de 2019.

En ese mismo contexto, surgió el proyecto de “Las Tesis” titulado “Un Violador en tu Camino”, marcando un punto de inflexión en el movimiento feminista emergente. No difiere de mensajes expresados en manifestaciones anteriores -denunciar y mostrar rechazo ante la violencia sexual y quienes violentan-, pero sí propone una nueva manera de entregar el mensaje cargada de elementos semióticos y simbólicos. A través de intervenciones creativas, audaces y muchas veces arriesgadas, “la calle se vuelve un campo de expresión, donde se desarrollan una multiplicidad de performances” (Urzúa, 2015, p.46). Lo relevante de la performance “Un Violador en tu Camino” es que pudo penetrar de manera significativa en la sociedad ignorando rangos etarios, pues, fue replicada por niñas, adolescentes, adultas y personas mayores.

Pese a la pandemia, el 8m del 2020 se declaró como hito histórico nuevamente en Santiago y Valparaíso. Por un lado, por la masiva participación, y, por otro lado, por la utilización intencionada del cuerpo bajo un propósito político. Esto último se genera debido a que el cuerpo opera como instrumento político en la protesta, pudiendo utilizarse a través de distintas formas: del baile, de la desnudez, la ocupación misma del espacio público, del teatro, de la representación, etc. (Rodó, 2020). La coyuntura del 8m y las manifestaciones LGBTIQ+ permiten que aquellas corporalidades y cuerpos que han sido excluidas históricamente, se encuentren a sí mismas a través del encuentro con otrxs, pues, tienen la posibilidad de «aparecer» en el espacio público.

Por eso, quienes se manifiestan llevan a cabo una expresión artística política donde se vuelven actorxs que utilizan la calle como su escenario, apropiándose de la esfera pública. Las marchas feministas, o con propósitos feministas, se han constituido, así como un espacio donde aquellxs sujetxs ligadxs históricamente a lo privado pueden emerger en un sitio no explorado previamente. Además de haber un escenario y actorxs, también hay una audiencia: los medios de comunicación, autoridades y entidades políticas, otrxs manifestantes y la población en general (Urzúa, 2015).

1.3 Justificación y relevancia del tema

En las últimas décadas el espacio público se ha convertido en un escenario de luchas y manifestaciones políticas características por su diversidad y componente performativo. A

partir de la performance se observan cuerpos que juntos -de manera colectiva- irrumpen de diversas maneras en el espacio público (Cruz, s.p.). La danza y los cánticos se politizan en torno a las problemáticas que aquejan el siglo XXI. Sin embargo, para corporalidades que han sido históricamente construidas y ligadas a lo privado, la danza y performance callejera se ha convertido en una manera de habitar aquellos espacios vetados y también en un ejercicio de reapropiación y resignificación de los cuerpos.

A partir de esto, se puede establecer que esta investigación se justifica, en un primer punto, mediante lo teórico, ya que espera generar reflexión y mayor debate a nivel académico en lo que respecta a la danza y performance callejera como una práctica política y fundamental para los procesos de apropiación y resignificación feminista del cuerpo. Además, aporta conocimiento en un aspecto poco explorado: personas de la comunidad LGBTQ+ como actorxs colectivxs protagónicxs dentro de estas prácticas.

En un segundo punto se identifica relevancia metodológica, puesto que buscando abarcar de mejor manera el fenómeno, se emplearon dos formas de recolección de datos: entrevistas semiestructuradas y relatos naturales. Estos últimos aún son poco conocidos dentro de la disciplina, por lo cual se destaca su rasgo innovador. A su vez, facilita la producción de datos en investigaciones subsumidas en el contexto pandémico y/o que busquen adentrarse por completo en el discurso reflexivo y a largo plazo de lxs participantes.

Por último, esta investigación también presenta relevancia social, puesto que tiene un compromiso con el propio feminismo de parte de la investigadora y con su activismo centrado en la danza y performance callejera. Cobra especial relevancia en el contexto actual, en el cual el feminismo se ha ganado un lugar a nivel estructural y, en concreto, en Chile potenciado por la revuelta del pasado 18 de octubre.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

Tanto el problema de investigación como el análisis de los datos fueron elaborados bajo un lente teórico que se organiza en cinco dimensiones: 1) Género, donde se explicita que fue una categoría central a lo largo de toda la investigación y el uso de la teoría de Judith Butler; 2) Cuerpo(s), donde se hace un breve recorrido histórico del concepto, la incidencia de este en la Sociología y luego su carácter político; 3) Manifestaciones sociales, donde se habla de la importancia de los “nuevos movimientos sociales”, el contexto nacional y el cuerpo en el contexto del giro performativo; Danza y performance, donde se relacionan estas prácticas con el cuerpo y su carácter político; y, por último, Apropiación y resignificación, donde se justifica por qué estos procesos responden a una demanda feminista.

2.1 Género

2.1.1 El carácter móvil del género.

Podría decirse que una cuestión en la que coinciden los diversos tipos de feminismos que han emergido es que una demanda transversal es la igualdad de género, por eso, dentro de los posibles cuestionamientos y reflexiones, cabe preguntarse sobre las prácticas que conducen a esta. Sin embargo, antes surge otra interrogante que ya ha sido abordada por autoras feministas como Butler (2007): “¿Existe <<un>> género que las personas *tienen*, o se trata de un atributo esencial que una persona *es*, como lo expresa la pregunta: <<¿De qué género eres?>>?” (p.56). Para quienes se identifican con la norma binaria de género -hombres cis y mujeres cis- no resulta mayormente polémico responder *femenino* o *masculino*, pero para quienes se desprenden de la norma sus respuestas suelen desencadenar controversia o, incluso, puede resultar complejo el hecho de responder.

Otra cuestión que menciona Butler (2007), es que algunos actos o performatividades individuales pueden tener efectos subversivos sobre las normas hegemónicas del género. Por lo cual, se establece que el género ha operado históricamente con fines reguladores que reproducen las normas con lógica binaria, etiquetando a las personas como hombres o mujeres a partir de sus genitales. No obstante, a pesar de estar compuestxs por normas y discursos establecidos, la capacidad de acción sigue vigente en lxs sujetxs, siendo posible la subversión de identidad por medio de la práctica repetida de la significación (Butler, 2007).

En conclusión, el género es caracterizado por su componente performativo y móvil, puesto que es consumado mediante determinadas prácticas que, a su vez, negocian con el poder.

La práctica repetida de un acto puede conllevar a perpetuar o modificar normas (Butler, 2017). Por eso, el género como concepto, dimensión y/o expresión está sujeto a nuevas estructuraciones, reafirmandose así su carácter móvil. El hecho de que la experiencia del género esté cargada con las expectativas y fantasías de lxs demás (Butler, 2017), no imposibilita que lxs sujetxs que no se identifican con la norma hegemónica se rebelen y, por consiguiente, definan a partir del rechazo hacia lo impuesto. Así, se da origen a nuevas expresiones de género que hallan su trasfondo en lo cultural, abriendo un mundo de posibilidades y expresiones a través de la actuación o performance (Zambrini, 2007).

2.1.2 Perspectiva de género: más allá de hombres y mujeres.

El concepto “género” se ha vuelto recurrente en las investigaciones de ciencias sociales durante las últimas décadas (Martínez, Biglia, Luxán, Bessa, Carballo y Martí, 2014), lo cual evidencia la necesidad de abordarlo para poder analizar la sociedad de manera compleja. El género, además de ser “una dimensión primaria y fundante de la identidad” (Martínez et al, 2014, p.9), es experiencia, condición y conciencia. Sin embargo, en muchas investigaciones la perspectiva de género cae en lógicas binarias, exponiendo –únicamente- una sociedad dominada por hombres y denunciando la invisibilización y exclusión de mujeres (Lagarde, 1994 y Silva, 2004).

Las mujeres cis buscan la igualdad y la población LGBTIQ+ busca la normalización, entendiendo esta última como “un mayor nivel de aceptación en la sociedad de las diversas especificidades de la disidencia sexual con el fin de lograr su reconocimiento, como también condiciones de igualdad jurídico-institucional con el resto de la sociedad” (Figari, 2009, p.225). Por eso, en esta investigación la perspectiva de género va más allá de mostrar una sociedad compuesta por hombres y mujeres; tiene el objetivo de visibilizar también aquellas identidades y cuerpos que escapan de la norma hegemónica de género, destacando su carácter movable y performativo.

2.1.3 Género como categoría central

El sociólogo Rafael de la Garza (2011) establece cinco dimensiones clave para estudiar los movimientos sociales contemporáneos, de las cuales –para efectos de esta investigación- se destacan: composición interna; estructura organizativa y formas de acción; creación y transformación de identidad; y estrategia comunicativa. Al considerar estas cuatro dimensiones para observar la relación cuerpo-danza/performance, se devela la importancia de abordar el fenómeno desde una perspectiva de género, de ahí que se hable de una apropiación y resignificación feminista del cuerpo, pues, a partir de las variaciones culturales se generan relaciones sociales específicas (Le Breton, 2002).

A continuación, se expondrán –brevemente- investigaciones que sitúan el género como categoría central para entender la relación entre cuerpo, danza/performance, apropiación y resignificación. En el caso de Oliva (2017), esta se refiere a la nueva conceptualización del cuerpo en la danza y performance, donde lxs sujetxs pasan de “objeto-musa” a “sujetx-creadorx”. Para esto, es necesario que lxs artistas lleven a cabo procesos de deconstrucción, en los cuales desconfiguren, cuestionen y combatan los formatos sociales impuestos, principalmente respecto a género y roles asociados. Por eso “la toma del cuerpo” y la reconceptualización de este es un acto transgresor y de resistencia.

Sobre el espacio público, Menoyo (2016) plantea que, al escoger un lugar no artístico, se lleva a cabo la apropiación de un espacio prohibido y, por ende, la resignificación de este, reconfigurándose como el espacio idóneo para la visibilización y denuncia. Así, la calle pasa a ser un escenario donde se disputan sentidos y significados. Por otro lado, Ysunza y Mondragón (2019) abordan la necesidad de inmiscuirse en todos aquellos espacios que estén regidos por la violencia y lógicas punitivas y patriarcales; por ejemplo, las cárceles³. El cuerpo, al ser el único territorio que poseen las personas excluidas de lo público, es también herramienta de refugio y liberación.

³ Carolina Salinas (2014) investiga las cárceles de mujeres en México desde una perspectiva de género. Establece que son espacios reproductores de desigualdades de género y clase social. Al ser indiferentes a las necesidades de las reclusas, estas sufren una nueva forma de opresión.

Por consiguiente, se plantea la urgencia de observar los procesos de apropiación y resignificación del cuerpo en clave feminista e interseccional, pues, esta última aporta como “una herramienta conceptual y analítica útil para la investigación, que permite comprender y atender a las formas particulares en que el género se imbrica con otros ejes de exclusión en diferentes contextos, niveles y ámbitos” (Cubillos, 2015, p.132).

2.2 Cuerpo(s)

2.2.1 Una mirada histórica

Dentro de las últimas décadas, el cuerpo comenzó a ser considerado objeto de la historia, debido a que ha albergado las condiciones materiales e históricas que han evolucionado y/o cambiado a través de los siglos (Corbin, Courtine y Vigarello, 2005; Galán, 2009). Los griegos, por ejemplo, plantearon la dicotomía cuerpo-alma, separando a las personas de su cuerpo y los mitos relacionados a él. No obstante, crearon los juegos olímpicos con la finalidad de celebrarlo y conmemorarlo (Ruggio, 2011). En la Edad Media, había desprecio por lo corporal, porque su materialidad se consideraba la fragilidad de las personas. La percepción del cuerpo estaba fuertemente influenciada por la iglesia, siendo contenedor del alma y la prisión que encerraba al “yo” para mantener a lxs sujetxs alejadxs del pecado (Quintero, 2010).

En el Renacimiento surge el cuerpo “moderno”, donde aún estaba presente la influencia religiosa, pero cobra relevancia lo cultural. Se percibe su singularidad y autonomía, además de ser protagonista de exploraciones y representaciones. La Ilustración trajo consigo un análisis del cuerpo desde un enfoque anatómico, dejando de lado que también experimenta placer y dolor (Courtine et al, 2005 y Quintero, 2010). Con la llegada de la Revolución Francesa, el cuerpo se percibía como una máquina de trabajo capaz de alinearse con los mecanismos de producción. Tiempo después, surge el Romanticismo en respuesta a las ciudades industrializadas, donde se reivindica la subjetividad y la libertad sobre la disciplina (Ruggio, 2011).

En este punto de la historia, entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el cuerpo empieza a ser valorizado a partir de su influencia artística, lo cual se condice con el

surgimiento de la Danza Moderna. El objetivo de esta era –y es- expresar los sentimientos a través de movimientos, “subrayándose la relación con lo terrenal mediante la persecución corporal” (Ruggio, 2011, s/n). A su vez, cobra relevancia tanto el cuerpo individual como colectivo, y su significado se construye a partir de expresiones subjetivas. Sin embargo, Le Breton (1990) critica que la modernidad configuró un cuerpo encerrado en los límites físicos, reduciendo su anatomía a lo visible.

En el contexto de la posmodernidad, se considera a Nietzsche como uno de los principales pensadores al momento de dar una connotación positiva al cuerpo, pues, planteó la importancia de entender el presente corporal y que a partir de este se construye la realidad a través de instintos y pulsiones. En 1934, Marcel Mauss publicó su ensayo “Técnicas y movimientos corporales”, en el cual establece la relación cuerpo-sociedad y aportó significativamente al descubrimiento del cuerpo como objeto teórico. A fines de esa misma década, Norbet Elias publica la obra “El proceso de la civilización”, en la cual expone una teoría de los cuerpos “civilizados”, estableciendo que “el cuerpo es una figuración que cambia constantemente, como resultado de las fluctuantes relaciones sociales, de las tensiones y equilibrios de poder, en las que los individuos participan a diario” (Galán, 2009, p.177).

Durante las décadas de los '70 y '80, Foucault expone la relación entre cuerpo y poder, configurando este como un espacio de “microfísica de los poderes”. A su vez, también devela su influencia en la esfera política y destaca su importancia al ser el único bien que poseemos (Galán, 2009). El cuerpo es el lugar del *Herkunft* –origen (Foucault, 1979). Posteriormente, se considera a Turner y Le Breton como exponentes principales en las epistemologías del cuerpo (Planella, 2006), motivados por romper la dicotomía alma- cuerpo y con la idea de que este era sometido por el alma.

2.2.2 La necesidad de una Sociología del cuerpo

La historia y la antropología han influido directamente en construir al cuerpo como un objeto de estudio social. Dentro de esta última, destacan las observaciones de Víctor Turner, quien propone trabajar el cuerpo como un fenómeno social, pues, al ser parte de la naturaleza, está inevitablemente mediado por lo cultural. También, Mary Douglas, quien reconoce al cuerpo

como un objeto natural moldeado por las fuerzas sociales que imperan sobre él (Martínez, 2004). A su vez, Douglas (1979) sostiene la existencia de dos tipos de cuerpos: el “físico” y el “social”, siendo el “cuerpo social” quien restringe el modo en que se percibe el “cuerpo físico”.

Teóricos como Mauss, Courtine y Hunt consideran que Norbert Elias fue quien difundió la Teoría del cuerpo desde los '70, a partir de sus análisis sociológicos sobre los procesos históricos de la civilización. (Galán, 2009). El estudio de los denominados “manuales de conducta”, revelan que los controles ejercidos son interiorizados y manifestados por el cuerpo. Elias (1939) define el cuerpo como un lugar de expresiones de los códigos civilizados de comportamiento. Sin embargo, se considera a Foucault el propulsor de la Sociología del cuerpo, planteando que “el cuerpo, al convertirse en blanco de nuevos mecanismos de poder, se ofrece a nuevas formas de saber” (Galán, 2009, p.179).

El sociólogo Bryan Turner, critica que históricamente la sociología ha dejado fuera al cuerpo de su teoría principal, siendo que “el cuerpo ha sido el centro para la teorización social como crítica de la racionalidad capitalista, el concepto cristiano de control moral o de relaciones sexuales explotadoras en la familia patriarcal” (Turner, 1989, p.25). No obstante, Chris Shilling (1993) plantea que el cuerpo ha tenido una “presencia ausente” en la sociología.

Esta investigación dialoga principalmente con Le Breton (2002), quien develó que el cuerpo nunca se ve; se ven representaciones, por ejemplo, hombres y mujeres. Lo define como un “fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios” (p.7). Lo fundamental en su teoría –para efectos de esta investigación- es que le otorga un componente performativo y que las cualidades del cuerpo se producen a partir de la interacción con otros y su presencia en campos simbólicos, además de que en sociedad posmodernas representa, frente a los demás, la soberanía de las personas.

2.2.3 Cuerpo como objeto político

Por medio de su teoría, Bourdieu (2000) develó que los cuerpos son construidos socialmente de manera sexuada bajo una visión androcéntrica, dando paso a la dominación masculina, es decir, una sociedad donde prima la hegemonía masculina. De esta manera, la sociedad se

construye bajo una lógica binaria que, en consecuencia, determina arbitrariamente lo correspondiente a lo masculino y lo femenino, estableciendo los usos legítimos del cuerpo. Los cuerpos que se demarcan de esta lógica binaria son omitidos dentro de la construcción social, siendo lxs sujetxs no binarixs invisibilizados constantemente.

Ahora bien, suele ser que quienes son víctimas de la dominación masculina (Bourdieu, 2000) pasan tiempo de su vida tratando de comprender la violencia que recae sobre ellxs, concentrando la culpa en sus cuerpos. No obstante, la influencia cultural del feminismo presenta la posibilidad de re-construirlo a partir de allí. En otras palabras, el feminismo fue una semilla sembrada en estos cuerpos que, ciertamente, rindió sus frutos materializados en sublevación de parte de estos, pues, el cuerpo refleja prácticas de dominación, pero también de liberación (Sossa, 2013).

A partir de esto, cabe reflexionar en torno a cómo se han moldeado los cuerpos de lxs sujetxs en un contexto donde el feminismo ha penetrado en todas las esferas de la vida social, dejando a un lado la idea de especie natural y configurándose como una idea histórica (Butler y Lourties, 1998). En primer lugar, es importante hacer la distinción entre cuerpo y corporeidad; siendo esta última atravesada por una historicidad determinada y un componente subjetivo, constituida mediante una construcción social, cultural e histórica (Sossa, 2013). En pocas palabras: “desde y cómo me proyecto al mundo” (Ruggio, 2011, s/p), siendo expresada a través de movimientos, gestos, posturas, imágenes corporales, etc.

Por otro lado, la comunidad LGBTIQ+ también contribuyó a observar el cuerpo en clave de objeto político a través la Teoría Queer, surgida en los '80; “se trata de deconstruir las construcciones sociales de los patrones corporales que han sido dados y que excluyen una parte de lxs sujetxs de este ideal heteronormativo” (Planella, 2006, p.18). Así, el cuerpo presenta la posibilidad de construir una nueva realidad social a partir de lo biográfico. Al definirse el cuerpo como una idea histórica, es por medio de expresiones concretas e históricas –prácticas como performances y danzas efectuadas en la esfera pública- que el cuerpo se significa según lxs portadores de estos (Butler y Lourties, 1998).

Las reflexiones a partir de Elias (1939), Foucault (1979) y Bourdieu (2000) evidencian el inseparable vínculo entre cuerpo y poder, lo cual configura al cuerpo como un lugar de

disputa y origina prácticas de dominación y de liberación. Le Breton (2002) plantea mirarlo como lugar de lo político y Haraway (1995) expone la urgencia feminista de construir ciencia desde cuerpos complejos significados gracias a un conocimiento situado. Por otro lado, el cuerpo también es lugar donde las personas ejercen capacidad de agencia al poder decidir sobre él e influir la imagen que transmiten al resto. Todo esto conforma al cuerpo como un objeto inevitablemente político.

2.3 Manifestaciones sociales

2.3.1 Sociología y Movimientos sociales

La idea de movimientos sociales viene, en gran parte, a disputar la centralidad atribuida de forma exclusiva a las luchas obreras por la izquierda –en particular la de inspiración marxista– durante el Siglo XX. En ese sentido, podría decirse que el concepto no es meramente descriptivo, puesto que busca extender los ámbitos políticamente relevantes de la acción colectiva y del conflicto social.

Una línea teórica que fue especialmente influyente en reafirmar esta idea fue la corriente europea de autores como Alain Touraine y Alberto Melucci, quienes insistieron en la necesidad de comprender a los “nuevos movimientos sociales” problematizando los movimientos sociales tradicionales, principalmente los obreros y campesinos. Estos “nuevos movimientos sociales”, surgidos especialmente a partir de los 60s, se caracterizaron, entre otras cosas, por basarse en demandas donde la identidad, la cultura y la representación política cobraban centralidad, demarcándose de conflictos de clase, los cuales dominaban la reflexión y la conflictividad previa.

Ciertamente, Melucci figura como referente a nivel global gracias a sus aportes en estudios sobre la acción colectiva, la cual define como “el fruto de una tensión que disturba el equilibrio del sistema social” (Melucci, 1999, p.6). Expuso el componente identitario en los movimientos sociales, considerándolo más que una característica empírica una dimensión analítica (De la garza, 2011). Define los movimientos sociales como “un comportamiento conflictivo” que perturba roles sociales, normas, estructuras, entre otros, y los comprende a partir de tres conceptos: Solidaridad, Presencia de conflicto y Ruptura de los límites de un

sistema (Melucci, 1999). La identidad colectiva origina un “nosotrxs” que comparte fines de acción, medios y relaciones; identificando unx adversarix común y saliendo de los márgenes de la institucionalidad.

En paralelo a esta “corriente europea”, existe también una fuerte tradición anglosajona, sobre todo norteamericana, que estudió los movimientos sociales de la segunda mitad del Siglo XX con herramientas conceptuales muy diferentes a las del marxismo. Destacan en esta tradición las teorías de la movilización de recursos, de la oportunidad política, y más tarde las teorías del encuadre o “framing”. En el marco de estas teorías influyentes a nivel global, esta investigación dialoga principalmente con la teoría de la oportunidad política y los planteamientos del sociólogo Sidney Tarrow, quien analiza la relación entre los movimientos sociales y el sistema político insitucional. Desde su perspectiva, los movimientos sociales se constituyen como actores que amplían las fronteras de los derechos democráticos (Tarrow, 1997).

La teoría de la oportunidad política incorpora gran parte de los conceptos y supuestos de la teoría de la movilización de recursos, pero enfatiza el rol de los cambios en el sistema político-institucional y las correlaciones de fuerzas a la hora de comprender las tácticas y resultados de la movilización social. Estos cambios pueden reducir o aumentar los costos individuales de la participación en una acción colectiva, así como las tácticas posibles de seguir y los riesgos y costos asociados a ellas (Berrío, 2006).

Por otro lado, La socióloga Marisa Revilla establece que, más que ser una instancia de representación y participación, los movimientos sociales develan “una insuficiencia en las identidades y voluntades colectivas preexistentes y un deseo de autoafirmación” (Revilla, 1996, p.14). Esto se condice con la escasa estructura organizativa, las fronteras difusas y los “repertorios de acción” que identifica Valles (2000). En lo que respecta a América Latina, es necesario analizar desde un enfoque multidimensional, poniendo atención a las estructuras, acciones y estrategias comunicativas que llevan a cabo lxs sujetxs (De la Garza, 2011).

2.3.2 Manifestaciones sociales en el contexto nacional

Para referirse a los movimientos sociales gestados durante las últimas décadas en Chile, es necesario hacerlo desde el contexto de dictadura. En ese sentido, Viviana Bravo (2017) plantea que, pese a que las manifestaciones del 11 de mayo de 1983 irrumpieron sorpresivamente para la mayoría, en realidad responden a un conjunto de manifestaciones previas que se venían “acumulando” hace años. Para la autora, es necesario situar el origen del ciclo de protestas en estas manifestaciones previas, estableciendo que no hay una sola razón o problemática específica que haya dinamitado la masividad que las manifestaciones posteriores lograron, sino que responde a una suma de experiencias, injusticias y organizaciones las que las provocaron.

En 1980, tiempo en que se instauraba el sistema económico neoliberal en el país, se escuchaban las piedras golpear, las cacerolas sonar y las barricadas arder. Pese a que gran parte de la sociedad se encontraba sumida bajo el miedo y la amenaza que significaba luchar abiertamente ante el régimen imperante, se dio origen a una colectividad donde los principales agentes colectivos eran nuevos combatientes que solían ser jóvenes que vivían en los sectores más periféricos (Bravo, 2017). A partir de esta nueva colectividad política, Bravo establece que las protestas en Chile pueden categorizarse en tres etapas:

En la primera etapa, de 1983 al 84, las protestas vivieron su “clímax rebelde”. Se destaca la expansión a nivel nacional y que el marco de acción era definido. La segunda etapa estuvo marcada por el miedo a la radicalización y la banalización de la protesta, lo que generó amplios debates durante el año 1984. Se destaca la conquista de las federaciones universitarias, consolidando así el Movimiento Estudiantil. Finalmente, la tercera etapa estuvo marcada por la división de las formas de protesta, ya que, al intentar determinar una forma de lucha política, se generó la eventual fragmentación de este gran bloque opositor que se había formado los años anteriores. En esta etapa ocurre el atentado fallido a Pinochet, lo que termina por encausar la condena antiviolencia que sufrió este partido y que dio paso a que partidos de centro fueran más atractivos.

Sin embargo, si algo se quedó en la retina de la larga movilización universitaria feminista del 2018 es que la historia la han escrito hombres blancos heteros-cis, invisibilizando la historiografía de mujeres, negros, disidencias sexuales y muchos otros sectores de la

población subordinados al poder de estos. Esto también ha sido develado gracias a los aportes Haraway (1995) y otrxs autorxs sobre la importancia del conocimiento situado. Es por eso, que es importante visibilizar que las luchas de la comunidad LGBTIQ+ estuvieron presentes durante todo este periodo, especialmente la acción colectiva y rupturista de las Yeguas del Apocalipsis.

Si bien, este apartado se enfoca en las manifestaciones sociales surgidas en el contexto de dictadura, el propósito es evidenciar el fenómeno de “acumulación” de manifestaciones sociales que caracteriza a Chile. Esto podría ser entendido mediante una metáfora inspirada en una “olla de presión” que termina por explotar naturalmente, siendo el más presente ejemplo la revuelta social del 2019. También, se puede apreciar este fenómeno de “acumulación” en las manifestaciones feministas y en el Movimiento Estudiantil.

De esta manera, se enfatiza que la movilización social no sólo es un medio para obtener soluciones a demandas sectoriales específicas, ya sean de tipo económico, político, cultural, etc., sino que son también una herramienta de construcción política. Es decir, una forma de construir un escenario político donde la posibilidad de transformaciones profundas y generales se haga directamente alcanzable.

Por otro lado, además de la teoría de Tarrow (1997), esta investigación dialoga con los planteamientos de Juan Pablo Paredes, debido a la localización –situada en el contexto nacional- y lo actual de sus estudios, sumado al protagonismo que le otorga al carácter performativo dentro de la protesta y manifestaciones sociales. A su vez, el foco se sitúa en las manifestaciones públicas más que en los movimientos sociales, pues, se prioriza observar procesos, relaciones, interacciones y modos de decir y hacer. En otras palabras: poner atención en el “cómo” más que en el “por qué”. Al ser volátil, contingente y espontánea, la manifestación se relaciona directamente con la protesta (Paredes, 2015). Al vincular la acción colectiva y las prácticas discursivas en escenas de conflicto social concretas, se aborda el fenómeno desde la relación cultural-político.

2.3.3 “Giro performativo”: socorriendo la complejidad de las nuevas formas de protesta

Las manifestaciones sociales han sido recurrentes en Latinoamérica durante los últimos 20 años, destacando en Chile el ciclo de protestas de estudiantes secundarixs en 2006, protestas universitarias en 2011 y protestas feministas en 2018 (Paredes, 2015; Paredes, Ortiz y Araya, 2018; y Sandoval, 2020), las cuales fueron catalogadas por el Estado como una acción violenta y delictiva que solo dificulta la solución (Svampa, 2006). Se caracterizan por no estar institucionalizados en el plano material y organizacional, pero sí en el cultural debido a que lxs actorxs comparten valores y creencias que hace que perciban la realidad de una manera similar (Sossa, 2013). Se observan marchas autoconvocadas, donde cualquiera puede asistir, ya sea individuxs o colectividades, dando paso a nuevos ejercicios políticos marcados por el uso de nuevas tecnologías y performances (Sandoval, 2020).

Debido a esto, se ha estado debatiendo sobre el “giro performativo” en las ciencias sociales (Grumann, 2008; Sánchez-Prieto, 2013; Paredes, 2015; y Arteaga y Arzuaga, 2016), lo cual evidencia que es imposible entender lo cultural a partir de un texto y la necesidad de nuevas epistemologías y metodologías para abordar la acción social. En sociología, los aportes de Goffman (2001) han sido clave para entender la performance social, llevando a cabo la metáfora teatral: la persona no es más que su máscara, pues, constituye su ‘yo’ a partir de papeles dictados por la sociedad. Por otro lado, Butler es considerada la propulsora del giro performativo en la teoría feminista y critica a Goffman expresando que “no hay más realidad que la actuada” (Butler, 1998, p.307).

El giro performativo sitúa la teatralidad en un espacio-tiempo donde se pueden identificar tres criterios fundamentales: (1) las relaciones con el tiempo -duración y momentos; (2) las relaciones de simultaneidad y no repetición; y (3) la presencia corporal (Grumann, 2008). A partir de esta perspectiva, se establece que las manifestaciones sociales se enuncian y lxs emisores del mensaje interactúan mediante un lenguaje compartido, ya sea movimientos, sonidos, miradas, gestos, etc. Por ende, se debe considerar su componente escénico.

2.3.4 El lugar del cuerpo en las manifestaciones sociales

Prácticas corporales como la danza y performance en las calles se volvieron una manera de desdibujar fronteras y disputar límites sociales, políticos y culturales, entrelazando cuerpos y territorios aislados entre sí (Mondragón y Ysunza, 2019). Se puede observar que a nivel mundial -países como Grecia, España, Egipto, Israel, México, Brasil, Chile, entre otros-, uno de los objetivos principales en las manifestaciones es irrumpir el espacio público, siendo lxs excludxs quienes reclaman por su exclusión (Urzúa, 2015), lo cual explica por qué el feminismo y las nuevas formas de protestar han emergido con tanta fuerza.

Para sujetxs oprimidxs que han sido encasillados en la esfera privada (Bourdieu, 2000), disputar los espacios públicos se vuelve la primera gran lucha colectiva donde, a su vez, se llevan a cabo los procesos de apropiación y resignificación feminista del cuerpo. Al ser el cuerpo un territorio único, máquina de trabajo, herramienta de liberación y refugio (Mondragón y Ysunza, 2019), es imposible pensar en prácticas políticas de emancipación donde no esté involucrado. El estallido social de octubre del 2019 dejó entrever el malestar incubado durante 30 años, siendo la calle el lugar escogido para expresarlo y el recurso central para ejercer presión, demandar cambios e intervenir las políticas públicas (Montero, 2020).

Por eso, las diversas formas de performance -incluida la danza- que intervienen el espacio público se configuran como prácticas claves para los procesos de apropiación y resignificación feminista del cuerpo, donde aquellxs sujetxs que se demarcan de la norma hegemónica ejercen su capacidad de agencia y se configuran como un ethos colectivo (Obreque, 2019) capaz de disputar el espacio público. Así, es que por medio de recursos verbales, no verbales y semióticos los cuerpos transmiten un mensaje político; la danza y performance se vuelve una práctica de resistencia y libertad que posibilita la construcción de territorios no habitados (Mondragón y Ysunza, 2019).

Teniendo en cuenta que el activismo consiste en “prácticas de intervención y búsqueda de la transformación social” (González, 2017, p.119), el lugar del cuerpo en las manifestaciones sociales puede ser visto en clave de “artivismo” -activismo artístico. El arte es el medio para la acción política en la esfera pública, es decir, es utilizado como discurso. Lo fundamental

del activismo es que se demarca del arte elitista, crea criterios propios y origina nuevas formas de accionar político. En el caso de Chile, Las Yeguas del Apocalipsis marcaron la historia por medio del activismo y sus osadas performances a fines del siglo XX en plena dictadura, resignificando la calle como escenario y trayendo a la palestra temas como la identidad de género y el VIH.

2.4 Danza y Performance

2.4.1 El cuerpo en la danza y performance

En el siglo XX, la danza practicada en Occidente registró un quiebre fundamental en su historia. Durante siglos fue creada, impartida y dirigida por hombres, pero este quiebre trajo consigo la participación de mujeres en esta esfera de poder, dando origen a nuevas maneras de bailar (Kasser, 2009). Dos siglos después, se puede observar que son hombres cis-género quienes menos participan en performance y/o agrupaciones centradas en la danza, sea callejera o no. Probablemente porque actualmente las prácticas que involucran al cuerpo y la corporeidad están asociadas a la femineidad o se alejan de la masculinidad hegemónica.

La danza se ha llegado a constituir “como herramienta de concientización y transformación corporal y social, que nos permite interactuar y relacionarnos de forma diferente” (Mondragón y Ysunza, 2019, p.178) con nosotrxs mismxs y con otrxs, dando paso también a procesos subjetivos de la autopercepción capaces de impulsar la emancipación y libertad. Respecto a la performance, las investigaciones de Diana Taylor y Andrés Grumann dan cuenta de su carácter complejo. Por su parte, Grumann (2008) la considera un concepto umbral imposible de conferir sin el cuerpo, pues, “tanto el cuerpo de los actores y de los espectadores, como los roces corporales entre ambos, pasan a tomar una fuerza fundamental en las performances” (p.128).

Taylor (2007) va un poco más allá, planteando que performance puede significar una práctica, un lente metodológico, o incluso una epistemología. Puede cubrir desde la danza hasta comportamientos culturales. En el contexto de los movimientos estudiantiles chilenos registrados desde 2011, Paredes (2015) propone entender las manifestaciones públicas como performances de protestas, identificándola como un acto corporal que produce y trasmite

sentidos. Además, coincide con Taylor (2007) en que tienen un alcance cultural y político y colectivo.

Desde una perspectiva feminista, la danza y performance callejera se conforman como una práctica de emancipación que conduce a sentimientos de liberación, puesto que da paso a una apropiación y resignificación de carácter endógeno (Ñeüman, 2008) de nuestros cuerpos, desligándose de las configuraciones -exógenas- establecidas por la industria cultural. En esta investigación, se interpreta la performance como actos o instancias ligadas a la teatralidad expresadas, principalmente a través del cuerpo, que suelen cuestionar indirecta o directamente la heteronormatividad sometiéndose a posibles cuestionamientos sociales (Butler, 1998 y Cecconi, 2009).

2.4.2 Una práctica política

Por medio de prácticas como la danza y performance callejera, el cuerpo es utilizado como una herramienta que conduce a la emancipación y emana libertad, a pesar de que el mensaje que se quiera entregar sea de carácter negativo, pues, surge una fusión entre espacio-cuerpo donde los sentidos se ponen al servicio de la sensibilidad y logran capturar los estímulos enmarcando la experiencia estética (Guzmán, 2019) que además lleva de manera transversal un propósito liberador.

Para lxs artistas, la danza y performance son consideradas como una experiencia creadora personal, consciente y consensuada que varía constantemente: “estoy escribiendo con mi cuerpo, grabando en el espacio y en el tiempo una trayectoria, dejando unas huellas, efímeras, pero ciertas” (Kasser, 2009, p.20). Por medio del cuerpo es que somos capaces de establecer una comunicación no verbal cargada de semiótica en las calles, con ayuda de factores o componentes externos, como: música, maquillaje, vestuario, objetos, etc, donde la finalidad es enaltecer los cuerpos a través de estos.

De este modo, surgen sentimientos de empatía hacia sí mismxs y lxs otrxs que bailan, incrementando el deseo de autocuidado y libertad de los cuerpos (Mondragón y Ysunza, 2019). Por lo tanto, se estaría hablando de prácticas que son políticas a pesar de que muchas veces no piensan su arte con esos propósitos, al igual que su discurso se vuelve feminista al

interpretarlo. Sin embargo, lxs sujetxs que se demarcan de la norma hegemónica dejan hablar a sus cuerpos en el espacio público, y eso sí es una práctica política (Kasser, 2009).

Por medio de un cuerpo que puede ser entendido como “una realidad objetiva que, a la manera de un objeto, posee una estructura delimitada” (Sossa, 2013, p.10), el ejercicio de danzar y hacer performance en la calle se traduce a: 1) irrumpimiento de la esfera pública por parte de sujetxs que han sido vetadxs de esta; 2) ocupación consciente del cuerpo como medio de expresión y lucha; y 3) conformación de un cuerpo colectivo que se articula a raíz de una demanda y sentir en común.

2.5 Apropiación y Resignificación

2.5.1 Una demanda feminista

En esta investigación, se plantea apropiación y significación como conceptos relacionados con las prácticas inspiradas en la demanda de igualdad. Respecto al primero, este es entendido como “un mecanismo básico del desarrollo humano, por el que la persona se “apropia” de la experiencia” (Vidal y Pol, 2005, p.282). Sin embargo, al vincular apropiación y cuerpo la discusión teórica se torna feminista, porque la apropiación del cuerpo está directamente relacionada con la igualdad de género (Delgadillo y Mercado, 2010).

Se habla de resignificación porque se le da un nuevo significado a algo que ya había sido designado, en este caso a cuerpos que han sido oprimidos, violentados e invisibilizados de múltiples maneras. A partir de que los cuerpos de mujeres, transexuales, travestis, no binarixs, entre otros, han sido construidos socialmente en relación al consumo masculino y/o fuertemente censurados siendo objeto de odio, la apropiación del cuerpo se configura como un proceso fundamental en la vida de las personas, ya que conlleva a un proceso de conquista del cuerpo como un territorio propio, arrasando con la vida misma (Barreto, 2002). Por eso, se traduce, entre otras cosas, en autonomía para estxs sujetxs (Delgadillo y Mercado, 2010).

Dentro de las manifestaciones feministas de los últimos años, consignas como *mi cuerpo es mío* se volvieron recurrentes en carteles o incluso escritas sobre los torsos desnudos de lxs participantes. Esta efervescencia nace a partir de la necesidad de rebelarse ante un Estado-nación patriarcal que produce y reproduce leyes que oprimen y regulan el cuerpo de las

mujeres, siendo tratadas como mercancía cultural (Cuello, 2016). También, se volvieron recurrentes las manifestaciones de carácter no verbal siendo efectuadas principalmente a través del cuerpo, como en el caso de la danza y performance callejera.

2.5.2 Prácticas claves en la apropiación y resignificación feminista de los cuerpos

La danza y performance callejera dan origen a un proceso de apropiación que hace que las personas puedan hacerse a sí mismas mediante una acción propia, en un contexto sociocultural e histórico concreto (Vidal y Pol, 2005). Es necesario vincular también estas prácticas a la resignificación, ya que así se evidencia la “emergencia de nuevos significados de las estéticas, es decir, novedosas condiciones escriturales del lenguaje corporal” (Meza y Castellar, 2012, p.11). El feminismo socorre esta emergencia poniendo entre sus objetivos desplazar y deconstruir la idea de una estética única y dar paso a múltiples expresiones identitarias.

La perspectiva feminista es necesaria para dilucidar que los cuerpos de mujeres y sujetxs que no se identifican con la norma hegemónica de género fueron significados bajo una lógica patriarcal que no les considera ni les permite tener influencia, lo cual ha configurado una desigualdad estructural que busca alejarlxs de cualquier posibilidad de apropiación de sus cuerpos (Delgadillo y Mercado, 2010). De ahí que la danza y performance se consideren fundamentales para los procesos de resignificación y apropiación de sus cuerpos. A su vez, pasaron a formar parte de las prácticas ritualizadas en las manifestaciones feministas, porque permiten la resignificación de las cotidianidades culturales de los grupos invisibilizados (Rosales, 2016).

Mediante una práctica consciente y consensuada que tiene como propósito transmitir, ya sea un mensaje concreto, sentimientos, emociones, etc., se origina un proceso de apropiación. Al ser una experiencia particular donde el cuerpo es protagonista, arma e instrumento, lxs sujetxs pueden emanciparse de la apropiación que sufrieron sus cuerpos durante su socialización y de la manera en que se les significó, pues, son ellxs quienes -gracias a la resistencia de la lucha feminista- se apropian y resignifican sus cuerpos al momento de usurpar el espacio público apuntando a la subordinación y opresión de la que han sido objeto (Delgadillo y Mercado, 2010).

2.6 Diálogos teóricos

Finalmente, es importante mencionar que la presente investigación se nutre a través del diálogo con investigaciones recientes en el campo, las cuales ahondan en la influencia que tiene el cuerpo en la acción política colectiva, la danza y performance como prácticas políticas y la importancia de situar el género de manera transversal al referirse a la usurpación del espacio público. De esta manera, el arte se observa en clave de artivismo, es decir, activismo a través de prácticas artísticas que tienen al cuerpo como protagonista.

Estas investigaciones son: Indagaciones sobre cuerpo, performance, género y política a partir de la intervención pública performática artística: “Escrito Con Fuego” (Menoyo, 2016); Germinando en el asfalto, del encierro a la libertad del cuerpo, una propuesta a través de la danza (Mondragón y Ysunza, 2019); “Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa” Cuerpo, performance y feminismo en las protestas sociales en Chile (Rojas, 2020); Memorias en movimiento: poner el cuerpo en las manifestaciones y marchas de Valparaíso (2016-2020) (Cruz, s.p) y Gramáticas del 8M post Estallido Social en Valparaíso: consignas, imágenes y memorias (Cruz, Badilla, Aguirre, Reyes, Jeanneret, Euguren, Ortiz, s.p)

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque metodológico

La presente investigación está siendo realizada bajo un enfoque cualitativo, produciendo datos descriptivos y una aproximación comprensiva hacia el fenómeno de estudio buscando comprender la realidad de lxs sujetxs estudiadxs (Taylor y Bogdan, 1987). En específico, se habla de un estudio descriptivo y, a su vez, exploratorio.

Se plantea que por medio de la danza y/o performance callejera las personas llevan a cabo procesos de apropiación y resignificación de sus cuerpos, por lo cual esta investigación busca describir estos procesos y las prácticas asociadas. El carácter exploratorio se justifica en que dentro de esta investigación confluyen diversas identidades: cis-género, transexuales, travestis y no binarixs; y distintos tipos de danza y/o performance. Esto se traduce en una nueva manera de estudiar el fenómeno de la apropiación y resignificación del cuerpo, la cual aún no ha sido abordada previamente.

Es necesario explicitar que esta investigación se acoge a una perspectiva epistemológica feminista y a la Teoría de Conocimiento Situado, ya que se asume que no existe la neutralidad en lxs investigadorxs y se evidencia el punto de vista de quien investiga, situándose en un espacio determinado, pretendiendo así una visión objetiva (Haraway, 1995). El conocimiento situado propone al «objeto» como actor y agente, con la finalidad de que no sea esclavizado por quien le está abordando, perspectiva que también se asume.

Respecto a la temporalidad, los objetivos apuntan a un estudio transversal que se enmarca en el contexto de manifestaciones sociales desarrolladas durante los últimos años en Valparaíso. Además, es el que resulta más factible al considerar el presupuesto acotado, el tiempo destinado a la ejecución y el control respecto a la selección de lxs sujetxs de estudio. Es de tipo no experimental, puesto que se busca observar y analizar el fenómeno en su contexto natural (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

3.2 Técnicas de recolección de datos

La técnica de producción de datos está basada en la idea de *Collage Metodológico* propuesta por John Law en “After Method” (2004), con la finalidad de detectar y amplificar la realidad por medio de la agrupación de distintos elementos que suelen trabajarse individualmente. En este caso, se agrupa el método biográfico, conversacional y etnográfico para analizar los siguientes datos de fuentes primarias: 1) Relatos Naturales elaborados por bailarinas que realizan danza callejera, 2) Entrevistas semiestructuradas realizadas a personas que se demarcan de la norma hegemónica de género que realizan danza/performance callejera, y 3) Diario de campo autoetnográfico de la investigadora.

La utilización de *Relato(s) Natural(es)* responde a nuevas necesidades de la sociedad posmoderna, donde el saber se legitima -entre otras cosas- a través del relato (Merino, 2000). Es un tipo de género discursivo que se revela ante la dicotomía discurso natural y discurso ficticio, que, a su vez, exhibe rasgos de ambos: sucesos únicos emitidos por personas reales en circunstancias particulares, pero constituidos en trama, lo cual otorga el componente ficticio.

Teniendo en cuenta que el objetivo general de esta investigación es comprender cómo se vincula la apropiación y resignificación feminista del cuerpo de lxs artistas con la danza y performance callejera, este método resulta el más adecuado puesto que “una vida es un texto social, una producción narrativa, ficticia” (Denzin, 2017, p.84), y esta es capaz de evidenciarlo. Por otro lado, la importancia de una etnografía basada en seguir la vida o biografía recae en lo que menciona Marcus (2001): “la historia de vida, una manera particularmente favorecida de generar datos etnográficos en los últimos años, es un caso especial de seguir la trama” (p.121).

También, por medio de esta se pretende exponer el punto de vista de la investigadora y desde dónde se sitúa para llevar a cabo la investigación. Por último, la importancia de una entrevista semiestructurada recae en que permite la elaboración previa de preguntas y proporciona dinamismo, ya que quien entrevista tiene la libertad de incorporar nuevos elementos durante las sesiones y/o alterar el orden en que se tratan las preguntas (Hernández, et al, 2014 y Taylor y Bogdan, 1987). Esto busca generar un ambiente más natural y ameno, procurando que lxs

entrevistadxs se sientan en libertad de expresar sus emociones, reflexiones y vivencias relacionadas con la danza/performance y los procesos que han tenido impacto sobre sus cuerpos.

3.3 Decisiones muestrales

La presente tesis se trata de una investigación narrativa, ya que trabaja los relatos como artefactos sociales que hablan tanto de una persona como de la sociedad y cultura, por lo cual tiene como eje de análisis la experiencia de lxs participantes (Blanco, 2011). El muestreo es de tipo no probabilístico, donde el universo muestral se define como mujeres cis-género y disidentes de género que llevan a cabo prácticas performativas o de danza como modo de protesta contra el orden hegemónico en espacios públicos. Debido al amplio universo de personas que realizan estas prácticas con fines de manifestarse, es que se ha llevado a cabo un muestreo intencionado, lo cual quiere decir que la elección fue bajo los criterios de la investigadora -que se detallan a continuación- y que las personas fueron convocadas a través de invitaciones (Hernández, et al, 2014).

En el caso de las entrevistas, se combinó el muestreo intencionado con muestreo bola de nieve, pues se llegó al resto de las personas a partir de lxs primerxs entrevistadxs. Para la elección se tomó en cuenta la trayectoria y experiencia de la persona en la danza/performance, además, también resulta factible debido a que la investigadora participa y tiene redes en agrupaciones activas en las manifestaciones desarrolladas en Valparaíso. La muestra se compone por 17 participantes, con la finalidad de proporcionar mayor riqueza de información y estudiar en profundidad la pregunta de investigación (Martínez, 2012).

La muestra consistió en once mujeres bailarinas -cada una autora de un relato donde expone, detalla y reflexiona sobre el impacto que ha tenido la danza sobre su cuerpo y, por consiguiente, sobre los procesos de apropiación y resignificación feminista de este- y seis personas que se han instruido sobre danza o performance durante al menos 3 años, ya sea de manera autónoma o no, y que son activxs en lo que respecta a la danza y performance callejera como forma de protesta.

El acceso al campo de investigación será por medio de los vínculos y espacios con los que se relaciona –directa o indirectamente- la autora de esta tesis. A partir de esta cercanía con el “objeto” de estudio se espera poder generar una atmósfera de mayor confianza para que la experiencia de las personas escribiendo sus relatos no se convierta en una petición invasiva y poco ética, al igual que en el caso de las entrevistas. La técnica de recolección de datos busca dar cuenta de la diversidad del fenómeno estudiado. Teniendo en consideración el tiempo y recursos limitados junto con la saturación teórica (Ardila y Rueda, 2013), la producción de datos será hasta que la teoría esté constituida con la finalidad de no incrementar el volumen de estos y entorpecer el análisis.

Tabla 1. Criterios de inclusión y exclusión muestral

Criterios de inclusión	Criterios de exclusión
<ul style="list-style-type: none"> • Mujeres o disidencias. • Realizar performatividades o danzas no institucionalizadas que cuestionen la norma hegemónica. • Instruidx en danza durante mínimo 2 año (para los relatos) / durante mínimo 3 años (para la entrevista). • Participar o haber participado activamente en el contexto de manifestaciones sociales dentro de la última década bailando y/o performando en lugares públicos de Valparaíso. 	<ul style="list-style-type: none"> • Hombres cisgénero. • Realizar performatividades o danzas que reproducen y legitiman la norma hegemónica. • Participar o haber participado de manera ocasional o esporádica en el contexto de las manifestaciones sociales dentro de la última década bailando y/o performando en lugares públicos de Valparaíso.

3.4 Procesamiento de datos

3.4.1 Técnicas de análisis de la información

Redactar una investigación es una tarea analítica en sí misma (Coffey y Atkinson, 2003), sin embargo, la finalidad de establecer una técnica de análisis es poder procesar los datos de manera estructurada para así llegar a representar un fenómeno social. En la presente tesis se llevó a cabo la técnica de análisis de contenido cualitativa, la cual se caracteriza por ser “un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos (...) que debe

profundizar en su contenido latente y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje” (Abela, 2001, p.22).

En primer lugar, se dividieron los relatos naturales y entrevistas en unidades de análisis interpretables mediante un modelo de desarrollo de categorías deductivas. Es decir, se formularon dimensiones y categorías a partir de la teoría y con estas se construyó un libro de códigos que se aplicó en cada texto, el cual se denominó: matriz de análisis. No obstante, el componente inductivo se manifestó al momento de identificar temas y/o variables emergentes.

Dicha matriz fue elaborada a partir de la operacionalización de conceptos, para la cual se consideraron sus variables, dimensiones e indicadores. Por consecuencia, las categorías son de tipo teórico, es decir, brotan del análisis sistemático de los datos y, a su vez, responden y aportan al marco teórico (Abela, 2001). Apegándose a la idea de que las categorías no son inamovibles, por tanto, pueden surgir y rehacerse incontables veces durante el análisis (Coffey y Atkinson, 2003 y Abela, 2001), es que la matriz de análisis fue modificada en la medida que fue requerido. Específicamente, las categorías de “representación del cuerpo en la protesta” y “ocupación del cuerpo en la protesta” fueron acopladas y denominadas “cuerpo como objeto político”, debido a que fue confuso diferenciarlas al momento de analizar los textos y porque ambas presentaban una baja frecuencia.

3.4.2 Condiciones éticas

Existe un consenso respecto a tres principios que deben guiar la conducta de quien investiga: el consentimiento informado de las personas investigadas, el carácter confidencial de la información recibida y el respeto al anonimato de lxs sujetxs (Meo, 2010). Estos principios son fundamentales para respetar la individualidad de las personas y evitar las tensiones que puedan generarse al invitarles a participar en un proceso que les es ajeno.

Para resolver esta tensión es necesario respetar la autonomía de lxs individu@s, es decir, su capacidad de tomar decisiones (Meo, 2010), lo cual se llevó a cabo solicitando el consentimiento explícito de cada persona. Esto se materializó en un documento de consentimiento informado, en el cual los participantes recibieron información acerca de los

objetivos de la investigación, el tipo de participación solicitada y los posibles usos de los resultados del estudio. Asimismo, se les solicitó autorización para grabar la entrevista, someter la información a análisis y se garantizará el derecho a interrumpir su participación en cualquier momento.

Confidencialidad y anonimato están interrelacionados, además, ambos se sostienen en el compromiso ético de quien investiga; por un lado, se le aseguró a la persona que la información que entregó no será expuesta, y, por otro lado, se le garantizó que su identidad personal sería salvaguardada por medio de apodos y/o códigos. Esto significa que se procuró que no puedan ser reconocidxs por personas ajenas a la investigación. Así mismo, la información fue almacenada en lugares seguros y privados.

Con la finalidad de facilitar la comprensión de los resultados y mantener el anonimato de quienes participaron de esta investigación, se han establecido códigos en base a la colectiva/comparsa que pertenece, o, en su defecto, señalando si son autoconvocadxs. Esto permitió establecer comparaciones y distinciones entre las distintas experiencias.

Tabla 2. Codificación de Relatos Naturales

Participantes	Colectivo/Comparsa	Código
Autora Relato Natural 1	Conga comparsa la Kalle	RN-1
Autora Relato Natural 2	Conga Comparsa la Kalle	RN-2
Autora Relato Natural 3	Conga Comparsa la Kalle	RN-3
Autora Relato Natural 4	Conga Comparsa la Kalle	RN-4
Autora Relato Natural 5	Conga Comparsa la Kalle	RN-5
Autora Relato Natural 6	Conga comparsa la Kalle	RN-6
Autora Relato Natural 7	Conga Comparsa la Kalle	RN-7
Autora Relato Natural 8	Conga Comparsa la Kalle	RN-8
Autora Relato Natural 9	Conga comparsa la Kalle, Comparsa Fuego de Puya	RN-9
Autora Relato Natural 10	Conga Comparsa la Kalle	RN-10
Autora Relato Natural 11	Conga Comparsa la Kalle	RN-11

Tabla 3. Codificación de entrevistas

Participantes	Colectivo/Comparsa	Código
Entrevistadx 1	Compañía Tinta Negra	E1-C
Entrevistadx 2	Compañía Amateur	E2-C
Entrevistada 3	Autoconvocada	E3-A
Entrevistadx 4	Compañía Limo	E4-C
Entrevistada 5	Colectiva La Xoxo y La Tuli	E5-C
Entrevistadx 6	Autoconvocadx	E6-A

3.4.3 Reflexividad metodológica

Cuando esta investigación aún estaba en proceso de ser formulada se consideró la observación participante como principal forma de producción de datos, sin embargo, frente a la pandemia sanitaria del COVID-19 se volvió necesario volver a replantear lo metodológico. Por esta razón, se determinó que diarios de campo elaborados por las mismas bailarinas serían la mejor opción, pues estos reflejarían procesos y reflexiones profundas en torno a la danza y performance callejera. Con el paso del tiempo, se volvió a evaluar la situación y se determinó que los diarios de campo consistían, en realidad, a relatos naturales, ya que su estructura y contenido se ajustaba mejor a estos últimos. A su vez, se determinó que, frente a la poca densidad de este material, se aumentarían a seis las entrevistas semiestructuradas a performers porteños.

Si bien, ambos instrumentos contenían información de gran relevancia sociológica y podían analizarse óptimamente con la matriz de análisis, las entrevistas permitieron llegar a todos los temas de interés y también mayor profundización sobre estos; a diferencia de los relatos naturales que presentaban –en algunos casos- poca densidad sobre temas relevantes. No obstante, al ser un proceso de escritura introspectivo, fue posible percibir las profundas reflexiones que llevaron a cabo las bailarinas al redactar sus relatos, pudiendo plasmar incluso situaciones y procesos dolorosos que han pasado con sus cuerpos.

Respecto a la percepción de participar en esta investigación, tanto las bailarinas como lxs performers expresaron que fue una experiencia grata, cómoda y reflexiva que les permitió observar su trayectoria artística y el impacto que ha tenido sobre sus vidas y específicamente sobre sus cuerpos.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y RESULTADOS

4.1 Consideraciones

Debido a que esta tesis se inspira en lo denominado como investigación narrativa, el análisis de contenido fue llevado a cabo centrándose en las cualidades narrativas, es decir, “la manera en que lxs actores sociales producen, representan y contextualizan su experiencia y conocimiento personales por medio de narrativas y otros géneros”. (Coffey y Atkinson, 2003, p.64). Debido a esto, cobra gran importancia tanto el fondo como la forma de sus relatos. Por otra parte, Tarrow (1997) establece que los movimientos y manifestaciones sociales son diversas, dando origen a múltiples formas de acción colectiva. En particular, los resultados de esta investigación configuran la danza y performance callejera como una acción colectiva recurrente en Valparaíso, siendo analizada en clave feminista, es decir, situando al género como una categoría central.

4.2 Caracterización del grupo estudiado

Para poder responder de qué manera la danza y/o performance callejera contribuye al proceso de apropiación y resignificación feminista del cuerpo, se analizaron once relatos naturales, escritos por bailarinas de la “Conga Comparsa La Kalle”, y seis entrevistas realizadas a performers porteños. Tanto la comparsa como lxs performers han participado de manera activa en manifestaciones sociales de los últimos años, es especial desde la revuelta del 18 de octubre del 2019.

Las once bailarinas de la comparsa se identifican como mujeres cis-género y sus edades fluctúan entre los 22 y 33 años, variando sus tiempos de pertenencia en la comparsa entre 3 y 10 años. La mayoría son estudiantes universitarias o egresadas de educación superior y practican o han practicado otras danzas. En el caso de lxs seis performers, se identifican como disidentes de género y sus edades fluctúan entre los 22 y 38 años, todxs cuentan con una larga trayectoria artística que comenzó en su adolescencia. Sus identidades encuentran cabida en lo no binario y, en dos casos, en lo transfemenino/travesti. La mayoría son egresadxs de la universidad y transitan por el mundo del arte en general: pintura, diseño, danza, música, etc.

Tanto en las bailarinas como en lxs performers, se pudo identificar que sus inicios en el mundo del arte callejero nacen a partir de una inquietud y/o pulsión dentro de sus cuerpos que buscaba impulsarlx a nuevas experiencias que ligaran arte, danza/performance, la calle, colectividad y política dentro de un mismo acto. Sin que ellxs lo supieran, así comenzaron extensos e irregulares procesos que tiene como protagonista al cuerpo, en particular, el inicio de un proceso de vinculación activa, reflexiva y consciente con su cuerpo, lo que les permitió reflexionar sobre su existencia y comprenderlo más allá de una materia física.

4.2.1 Conga Comparsa La Kalle

Como se ha mencionado recientemente, la “Conga Comparsa La Kalle” es el nombre de la comparsa porteña en la que participan las autoras de los relatos y quien escribe, es decir, la autora de esta tesis. “La Kalle” nace en el contexto de las movilizaciones estudiantiles del 2011, cuando estudiantes universitarixs –en su mayoría de la UPLA- se articularon para protestar a través de la música y la danza callejera. Con el paso del tiempo, lo que comenzó siendo un grupo de estudiantes motivadx por el arte callejero, se transformó en un proyecto colectivo que apuntó a ser una agrupación autogestionada con una lucha política en común.

En “La Kalle” se tocan y bailan ritmos centroamericanos, principalmente afrocubano, buscando remontarse a las raíces afrolatinas. A lo largo de todo el repertorio presentado en la calle están presentes “los Orishas”, deidades de la santería cubana que gobiernan las fuerzas de la naturaleza. Lxs esclavxs negrxs fueron quienes dieron origen a esta y otras danzas que responden a otros contextos sociodemográficos, las cuales se pueden apreciar en los carnavales latinoamericanos. A través de danzas que eran imposibles de codificar por los patrones blancos, les era posible adorar y encomendarse a sus dioses, además de transmitir y ejercitar tácticas de lucha y reforzar su identidad colectiva.

Desde el respeto, el amor y la lucha anticolonial, “La Kalle” se ha consagrado como una de las comparsas más populares de Valparaíso, siendo denominada como “la glamorosa” debido a sus voluptuosos y refinados vestuarios, además de la técnica coreográfica y musical que se ha cultivado. No hay profesores de danza ni de música, pero es posible identificar maestrxs y directorxs, lxs cuales van cambiando a través de los años o según lo dicten las circunstancias. Actualmente, consta de aproximadamente 60 integrantes y ha estado

especialmente presente en luchas ambientales, contra el racismo, por la salud digna y educación gratuita y de calidad.



Imagen 1. Conga Comparsa La Kalle

Fuente: Facebook Conga Comparsa La Kalle

4.2.2 Tinta Negra, Amateur, Limo y La Xoxo y La Tuli

En el caso de lxs performers, de un total de seis entrevistadxs, cuatro pertenecen a compañías y/o colectivos porteños pequeños en comparación a la “Conga Comparsa La Kalle”. La primera persona entrevistada pertenece a “Tinta Negra”, compañía que tiene 7 años de existencia y está compuesta por 8 personas. Se define como una compañía de artes escénicas y performance que da paso a cuerpos en experimentación constante. Sus intervenciones



Imagen 2. Colectivo Tinta Negra

Fuente: @tinta_negra_teatro

callejeras presentan una estética desprendida de las normas de género hegemónicas y son motivadas principalmente por la lucha de la comunidad LGBTIQ+ y en contra del fascismo.

La segunda persona entrevistada pertenece a la compañía “Amateur”, la cual nació hace 1 año a partir del sueño –hecho realidad- de hacer una película sobre trastornos psicológicos retratados a través de la danza y performance. Está compuesta por 25 cuerpos diversos que buscan desbordar el género y el erotismo interior a través de una mirada y estética performática.



Imagen 3. *Compañía Amateur*
Fuente: @ciaamateur



Imagen 4. *Compañía Limo*
Fuente: @companialimo

La cuarta persona entrevistada pertenece a la compañía de danza “Limo”, la cual tiene 10 años de existencia y está compuesta por 12 personas. Se define como un laboratorio de investigación del movimiento con un enfoque multidisciplinario. Se caracteriza por intervenciones callejeras con mensajes explícitos que se condicen con una lucha antifascista desde estéticas que se desprenden de las normas de género hegemónicas. La quinta persona entrevistada forma parte del colectivo “La Xoxo y La Tuli”, la cual nace en el contexto pandémico del 2021 y está compuesta por 2 personas. Básicamente, el colectivo se basa en un ejercicio performático en el cual dos mujeres trans encarnan satíricamente la identidad de dos mujeres burguesas racistas, clasistas y homo/transfóbicas. Cabe rescatar que este colectivo se limita a un espectáculo virtual por el momento.



Imagen 5. La Xoxo y la Tuli
Fuente: @laxoxoylatuli

Las dos personas restantes han sido clasificadas como “autoconvocadas”, puesto que no pertenecen a ningún colectivo/compañía⁴. Sin embargo, es necesario mencionar que todas las entrevistas fueron enfocadas en sus experiencias individuales al bailar y/o performar en la calle, es decir, no hay preguntas sobre la colectividad a la que pertenecen. De todos modos, lxs performers hacen referencia a esta durante de sus relatos.

4.3 Identidad(es) y normatividad

Dentro de los relatos de lxs participantes se identificaron procesos con sus cuerpos inspirados en la aceptación, lo cual, a su vez, devela el rechazo que sintieron gran parte de su vida hacia este. A partir de esto, se establece que los estereotipos masificados por los medios de comunicación masivos fueron quienes despertaron este rechazo. Es importante considerar que estos cuerpos se sitúan en un contexto sociodemográfico latinoamericano, los cuales difieren de los estereotipos que fueron parte de la socialización de lxs participantes mediante su exposición a los medios de comunicación, basados en cuerpos blancos y delgados inscritos en una marcada dicotomía de género. A su vez, estos mandatos son impuestos y potenciados por la familia.

⁴ Por razones éticas, se decidió no poner fotos de las personas autoconvocadas.

Me pasaba que por las películas y los comerciales que mostraban siempre mujeres muy flacas, yo empecé a odiar mis piernas y mis caderas. No me gustaba que mi cuerpo fuera distinto al que mostraban las pantallas (RN-9).

En el cotidiano aún no me hago cargo de eso, de cómo habitar ese mandato familiar del varonismo... que me llamo distinto, que soy sexo masculino. Finalmente, igual se me sale lo cola, porque me identifico más con lo marica y eso me acomoda bastante (E1-C).

Por otro lado, se observaron las normas de género expuestas en sus relatos. En el caso de las bailarinas, fueron las siguientes: la obligación de depilarse, formas “adecuadas” de comportarse y la competitividad y envidia entre mujeres. Respecto a lxs performers, la norma de género es mencionada para demarcarse de lo binario. A partir de sus cuestionamientos hacia esta, lxs performers asumen el rol de víctimas y palpan la violencia que recae sobre ellxs. No obstante, la norma de género también se hace presente al observar que las mujeres trans/travestis utilizan la ropa -establecida- de mujer para reconfigurarse como mujeres socialmente, es decir, ser percibidas y legitimadas como tal.

Era lo que se denomina una persona transexual. Entonces yo, entiendo aquello, comencé a usar las prendas del “sexo contrario”, porque así las hemos entendido en espacios cotidianos (E5-C).

La mayoría de lxs performers menciona que se considera “humanx antes que hombre/mujer”, mostrando indiferencia ante la necesidad de encasillarse, pues, para ellxs esto es sinónimo de limitarse. Más bien, abrazan el carácter cambiante y performativo que propone Butler (2007) sobre el género, buscando entregarse a “las infinitas posibilidades del ser”. Se dejan guiar por el placer y la exploración, percibiendo lo identitario como un flujo, etapa y momento.

Creo que hay que dejar de binarizar la vida, dejar de decir “es súper femenino”, “esto es súper masculino”. No me interesa que vaya por ahí mi discurso (E4-C).

Se concluye que la necesidad de demarcarse de lo binario es, para algunos cuerpos, parte del proceso de aceptación, puesto que fue lo impuesto desde la norma binaria-cis lo que les dijo a lxs disidentes que “no calzaban” o que “no pertenecían”. Se buscan estéticas que escapen de las limitaciones del patriarcado, rechazando la censura de los cuerpos, orientaciones e

identidades, es decir, ejerciendo el carácter subversivo del género (Butler, 2007). Por otro lado, la colectividad artística en la que se adscriben es percibida como un espacio seguro para el autodescubrimiento identitario.

La mayor tensión a una norma social viene en el punto en que una la cuestiona, y yo creo que una también lo cuestiona con su performance y también cuando una decide renunciar a la norma binaria de género (E3-A).

Se puede observar desprendimiento de normas de género tanto en las bailarinas como en lxs performers, lo cual se vuelve visible a partir de las consecuencias que origina. En el caso de las bailarinas, las consecuencias se manifiestan en poder admirar aquello que antes significaba rechazo, gozar el cuerpo y el desacato de roles de género impuestos. En el caso de lxs performers, mencionan también las infinitas posibilidades de existir estética y/o identitariamente, la liberación, el hecho de no encasillarse y los sentimientos de –como lo denominan ellxs- “descolonización que dan paso a una nueva colonización”. Esto último puede ser entendido como una metáfora que responde a los procesos de apropiación y resignificación de su cuerpo.

A raíz de esto, se concluye que los procesos de aceptación del cuerpo se relacionan directamente con el desprendimiento de normas de género; lo cual se condice con que sólo al cuestionar el imaginario colectivo impuesto por los medios de comunicación, surge una nueva forma de percibir y vivir el cuerpo (Cáceres, 2008).

4.4 El componente político de la danza y performance callejera

Autores como Kasser (2009), Mondragón e Ysunza (2019), Guzmán (2019), entre otrxs, han evidenciado que la danza y performance callejera son prácticas inevitablemente políticas. Es por eso, que se buscó identificar cómo se manifiesta el componente político en la danza y performance que realizan lxs participantes, donde se develó que lo político está ligado fuertemente a lo colectivo. Si bien, estas prácticas contienen una dimensión colectiva en sí mismas por ser una acción social dirigida a unx otrx, se puso el foco en lo colectivo a partir de las relaciones intergrupales.

La colectividad responde a personas con fines en común, en este caso compañías, colectivas y comparsas, pero también está presente cuando no es visible en la escena, por ejemplo:

puede haber sólo una persona danzando o realizando performance, pero esta nunca estará realmente sola durante una intervención callejera, ya sea porque tras eso hay un trabajo colectivo o porque hay personas acompañando y llevando a cabo otras tareas.

En todo caso yo nunca estoy completamente sola, a lo mejor estoy sola como performer, pero nunca estoy sola, porque generalmente también voy asistida por mi amigo Cris, que me ayuda con maquillaje y montaje. Voy también con fotógrafes, camarógrafes... (E3-A).

Para las bailarinas la comparsa se traduce una experiencia colectiva, la cual es definida por ellas como una experiencia de vida, aprendizaje, sanación, un objetivo político colectivo y energía colectiva. Es decir, la comparsa es retratada a partir de percepciones positivas que dan cuenta de sentimientos y emociones que no habían experimentado previamente en sus vidas, dejando “marcas” de forma permanente y proyectando la experiencia hacia un objetivo político a largo plazo sustentado, principalmente, en lo antifascista⁵. Por otro lado, se devela que la importancia de bailar como bloque⁶ radica en que, al observar otros cuerpos danzando, las bailarinas se “inspiran” y se sienten capaces de tomar decisiones sobre sus cuerpos y sobreponerse a situaciones y emociones negativas. En otras palabras, su capacidad de agencia es potenciada a través de la colectividad.

Porque la danza real y finalmente es para mí, además de un autodescubrimiento, una revolución. La danza es sanación y es amor (RN-1).

Así, se evidencia el surgimiento de sentimientos de empatía hacia sí mismxs y lxs otrxs que bailan, incrementando el deseo de autocuidado y libertad de los cuerpos planteado por Mondragón e Ysunza (2019). Más allá de lo coreográfico y el trasfondo anticolonial de las danzas que practican, la principal enseñanza que les ha transmitido la comparsa es que todo nace desde el mensaje que se quiere entregar y no desde la técnica, pues, lo que importa es que “debe salir siempre desde el corazón”. Si bien, esto puede ser percibido como una romantización de la falta de técnica, es un hecho que la persona que deja una marca en lx

⁵ La Conga Comparsa La Kalle ha estado presente en las principales luchas que se han gestado en los últimos 10 años: por una educación gratuita y de calidad, por no más zonas de sacrificio, por la salud digna, en contra del racismo y la xenofobia, en la revuelta del 19 de octubre, entre otras.

⁶ Nombre que se le da a las partes que componen las comparsas. En este caso: bloque de músicxs, bloque de figurines y bloque de bailarinxs.

espectadorx no es quien realice mejor el *chassé*⁷, sino quien transmite con mayor convicción el mensaje y la emoción que inunda su cuerpo en ese momento.

En este espacio la danza no tenía que ser perfecta, si no que desde el corazón. Esta nueva forma de percibir mi danza, mi cuerpo y mis ritmos me ayudó a sanar muchas heridas de infancia, me permitió reconocermé y amarme (RN-10).

Por otro lado, para las bailarinas cobra especial relevancia el “Bebesúa”, una coreografía de gagá haitiano, es decir, una danza afro-haitiana al ritmo de las congas, bombos y claves sonando en vivo en la calle. Con movimientos a tierra⁸, gestos faciales que buscan despertar sorpresa en lxs espectadorxs y una atmósfera de goce, el “Bebesúa” transgrede en menos de 5 minutos aquello que fue prohibido: usurpar la calle bailando con poca ropa apretada, mostrando mucha piel y con un momento de *sobajeo* entre las mismas bailarinas⁹. Además, el “Bebesúa” es acompañado por una performance realizada por las figurinas¹⁰ de la comparsa, la cual busca evocar el placer e ironizar lo pagano bajo los ojos de la iglesia.

No hay nada como disfrutar un bebesúa con las compañeras en el carnaval o alentarlas mientras bailan (RN-5).

Las reprimidas hoy estamos en la calle siendo lo que queremos ser, liberando, bailando bebesúa. Y los demás, se pueden ir a la mierda como lo hicieron ustedes con nuestras madres y abuelas (RN-7).

De esta manera es también configurado como un ritual para las bailarinas, basado en el goce, lo pagano, lo vulgar y lo prohibido. Cuando comienza a sonar el “Bebesúa” en la calle lxs espectadores se sienten atraídos ante el sonido de las congas y la clave, en una segunda instancia sitúan su atención en el bloque de bailarinas, y cuando llega el momento de *sobajeo* es posible percibir que el sentimiento de goce que invade a las bailarinas invade también a

⁷ Salto con desplazamiento proveniente del ballet que metaforiza la caza, donde una pierna persigue a la otra. Este paso puede ejecutarse en todas las direcciones e incluso girando.

⁸ Movimientos que se efectúan con las rodillas flexionadas y el torso inclinado, evitando brincos y pisando fuerte. Es muy recurrente en el afro para despertar –metafóricamente- a lxs ancestorxs que duermen bajo tierra.

⁹ Para una mejor comprensión, se recomienda visitar el siguiente link:

<https://www.facebook.com/Congacomparsalakalle/videos/2438401389748314/>

¹⁰ Nombre que se le da a quienes cubren sus rostros y utilizan otro tipo de prótesis para realizar un ejercicio performático en silencio inspirado en lo teatral. Históricamente, lxs figures han sido el nexo entre lxs artistas y el público.

quien lo presencia. Sin embargo, lxs espectadores no poseen los códigos necesarios para comprender los simbolismos y el significado de esta danza, lo cual da cuenta de la discapacidad cultural que caracteriza a Occidente (Le Breton, 2007).

En este caso, dicha discapacidad cultural se debe a que los códigos culturales que predominan en la socialización de lxs sujetxs¹¹ censuran la existencia de aborígenes latinoamericanxs, es decir, culturas, tradiciones y legados. Por un lado, la discapacidad cultural impide que lxs espectadores puedan interpretar el “Bebesú” y, por otro lado, origina que la interacción se base no en los códigos que significan la danza, sino en las emociones, sentimientos y percepciones que traspasan a lxs espectadorxs, basados en provocar sorpresa, complicidad y, en otros casos, incomodidad y rechazo.

En el caso de lxs performers, la experiencia colectiva opera principalmente de manera implícita. Definen la performance como “un dispositivo para enrostrar grandes verdades” y como su principal método de resistencia, tanto individual como colectivo. Para las mujeres trans/travestis, es su manera de existir en lo cotidiano y también la manera de reencontrarse con esx niñx que fue profundamente dañadx por la transfobia. Lo colectivo es traducido en una red de personas que comparten el arte desde una posición disidente, configurando así un espacio de cobijo y lugar de existencia segura para aquellxs que han sido censuradx históricamente de la esfera pública.

Yo creo que una cuando hace performance y trabaja con una misma, también está trabajando con ese niñe, está doblendo a ese niñe que sufrió y que, en mi caso particular, le agradezco muchísimo por la fuerza que tuvo en esas instancias; haber tenido la fuerza de mantenerme viva, tal como yo ahora –ese niñe- le llevo en mi corazón y en mi mente todos los días (E3-A).

Al principio, yo pude considerar la performance realmente como parte de mi cotidianidad. (...) efectivamente comprendí que la performance en mí actuaba todo el tiempo, sobre todo cuando había asumido que no era una persona cis (E5-C).

¹¹ La familia, el colegio y los medios de comunicación masivos se configuran como instituciones claves de la socialización.

En esta misma línea de lo colectivo, la idea de comunidad resulta fundamental y se sustenta, principalmente, en que el arte se confecciona en red y en la importancia que se le otorga a las reflexiones colectivas, ya sea sobre la intervención callejera en sí o sobre la experiencia individual en el espacio público. Cada experiencia bailando y performando en la calle deja sensaciones, recuerdos y reflexiones que quedan marcadas en el cuerpo, lo cual se condicen con lo que expresa Kasser (2009): “estoy escribiendo con mi cuerpo, grabando en el espacio y en el tiempo una trayectoria, dejando unas huellas, efímeras, pero ciertas” (p.20). En conclusión, lo colectivo siempre está presente; ya sea de manera implícita, explícita e incluso cuando no es visible para lxs espectadores.

4.4.1 Dimensiones políticas

Se concluye que es posible observar lo político de la danza y performance a través de dos dimensiones: 1) Prácticas que originan revoluciones internas y particulares, las cuales responden a contextos y experiencias individuales; y 2) Intención de manifestar y comunicar un mensaje utilizando la danza o performance como canal comunicativo, ya sea de manera implícita o explícita. No obstante, como establece Kasser (2009), dejar hablar al cuerpo en el espacio público es una práctica política en sí misma.

Respecto a la primera dimensión, las bailarinas señalan que a través de la danza callejera se permiten sentir emociones y/o sentimientos ligados al placer propio, pudiendo valorar el cuerpo a partir de lógicas que escapan de lo patriarcal. En el caso de lxs performers, señalan que a través de la performance callejera les es posible enunciarse en la esfera pública a partir de estéticas que les fueron censuradas en su niñez/adolescencia, las cuales escapan principalmente de lo heteronormativo.

El arte, especialmente la danza, para mí es la forma más bella y real de luchar, porque el arte en este país siempre ha sido poco valorado, siempre ha sido un estorbo; porque es luchar desde la paz y desde el sentir; porque es visibilizar muchos hechos que se prefieren olvidar; es recordar; porque me ha permitido conocerme, y esto es para mí la mayor de mis luchas, la lucha interna. (RN-4).

Desmontada puedo hacer una performance sin una gota de maquillaje, pero claro, no sólo va en una intencionalidad, sino en las distinciones estéticas que una hace constantemente, donde una se siente deseada, odiada, amada (E3-A).

Respecto a la segunda dimensión, la intención de emitir un mensaje a través de la danza y performance está presente cada vez que habitan la calle, tanto en las bailarinas como en lxs performers. En el caso de estxs últimxs, es posible identificar que el mensaje que busca emitir la mayoría se enfoca en la existencia, visibilización y resistencia LGBTQ+.

De todas esas opciones que estabas acostumbradx, refiriéndome generalmente a la gente muy cis que está acostumbrada a muy poquitos conceptos, venir a manifestarle esto. La cuerpa en este caso viene a sentirse satisfecha, yo creo que esa es una sensación que queda después: ¿viste que se podía distinto?, ¿viste que se podía hacer otra cosa? Esa sensación de decir: al menos mostré un poquito. No voy a cambiar tu mentalidad, pero al menos vas a saber que existe algo más (E6-A).

Por otro lado, se genera comunicación y entrega intergrupala mediante el goce colectivo y la sensación de cobijo y *apañe* que genera el grupo. A partir de la danza y performance es posible dar y recibir al unísono, y como establece Le Breton (2005): descubrirse es también un compartirse al mismo tiempo. La mirada se traduce en conexión, tanto entre lxs artistas como entre estxs y el público expectante, canalizando lo negativo en una sonrisa que es reproducida por quienes observan, es más, señalan que en ocasiones es posible percibir las emociones/sensaciones de quienes están observando. Las consignas y posicionamientos que se buscan defender colectivamente es otra manera de conexión intergrupala.

4.4.2 El componente propulsor de la danza y performance callejera

A partir de cómo se manifiesta el componente político en la danza y performance, es que también se buscó identificar las principales razones –luchas– que impulsan las intervenciones callejeras de las bailarinas y performers porteñxs. En el caso de las bailarinas, manifiestan luchar, principalmente, contra el patriarcado, por la libertad, contra lo violento y lo impuesto; en otras palabras, en contra de la dominación masculina (Bourdieu, 2000). Por consiguiente, se puede establecer que el núcleo de su acción política consiste en luchas más personales que el objetivo político impulsado por la comparsa.

El baile y las expresiones artísticas que he vivido hasta ahora ya sea en espacios declarados feministas o no, han sido importantes para mi sanación, han logrado sanar partes dañadas de mí, ocasionadas por el sistema patriarcal, neoliberal, racista en el que vivimos (RN-6).

En el caso de lxs performers, también se priorizan las luchas que se disputan en el cuerpo antes que en el territorio. Se puede establecer que sus luchas se inspiran en la aparición en la escena pública, estando relacionadas, principalmente, con sus identidades de género y “pandemias personales” como el VIH. A diferencia de la comparsa, los colectivos/compañías en los que forman parte lxs participantes no tienen objetivos políticos concretos, sino que se auto-convocan según las luchas del contexto sociopolítico del momento.

Yo creo que una de las principales motivaciones para hacer performance es algo que viene ligado a un proceso personal que es decir: existo (E6-A).

A pesar de los contrastes que se pueden observar entre ambos casos, es posible establecer que el arte se configura como la mayor resistencia para lxs participates, porque, a pesar de ser reprimido, es imposible de matar. A su vez, la danza y performance se transforman en la manera de decir en el espacio público lo que otrxs ya no pueden decir, inspirándose en la provocación y hablando desde lo visual. De esta manera, se observa una fusión de cuerpo-espacio donde lxs artistas disponen sus sentidos a la sensibilidad (Guzmán, 2019), dando paso a procesos de territorialización con las calles de Valparaíso.

Para mí la funa, esa funa que proviene del mapudungun <<echar a perder>> y que se utilizó como un dispositivo en los años 90 para enrostrar y encarar a violadores de derechos humanos que corrían impunes en la vuelta a la supuesta democracia ...también incorporo esa funa en mi performance (E3-A).

Lucha por todo lo que es invisible a los ojos de los medios, por todo aquello que nos han negado, por todes aquellos que ya no están y no pueden seguir luchando (RN-4).

4.5 Descripción de la escena que enmarca la danza y performance callejera

4.5.1 Un escenario sin límites

La calle asume un rol protagónico dentro de esta investigación, puesto que representa lo público dentro de la dicotomía de lo público y lo privado, y porque es reconfigurada como escenario cada vez que es utilizada para un espectáculo de danza o performance callejera. Debido a esto, cobra relevancia la manera en que las bailarinas y performers la perciben, definiéndola como una solución ante la carencia de espacios para hacer arte, un tejido que otorga soporte, una escena expandida, adrenalina, constante improvisación y un espacio sin límites. Este particular escenario opera como un espacio para explorar la identidad y el cuerpo. Siempre hay emisor(es) y receptor(es), siendo identificable el primero e impredecible el segundo. Esto se condice con lo que establece Paredes (2015) y Taylor (2007) sobre la performance: produce y transmite sentido, y tienen un alcance cultural, político y colectivo.

Antes de que entrara a la escuela yo ya venía con ese antecedente de bailar en la calle, de hacer muchas cosas en la calle, porque no había espacios accesibles. La calle era “la vieja confiable”, ahí nadie nos va a decir nada... o nos va a decir de todo. Era como entrenarse (E1-C).

En la calle tenís’ una experiencia única de comunicar a alguien que no esperaba para nada recibir ese mensaje ese día (RN-3).

También, la calle es considerada escenario de la revuelta del 18 de octubre, evidenciando el carácter performativo que dilucidado Sandoval (2020) al analizar los repertorios desarrollados en los movimientos sociales surgidos desde el Movimiento Estudiantil del 2011. En esta misma línea, lxs performers definen la protesta como un dispositivo que opera como una performance también. Llevar a cabo cualquier tipo de acción política colectiva, ya sea pasacalles, protestas, marchas, danzas, performances, etc., se traduce en irrumpir en el espacio público, por ende, se puede establecer que la calle en sí misma -a través de la irrupción de esta- significa la acción colectiva.

Creo que hay un cambio entre cómo se ocupaba la calle antes del 2019 y después. Como que ahí hay un cambio de paradigma, por lo menos para mí y para la mayoría: un antes y después del Estallido (E4-C).

Por otro lado, a partir de los relatos de las bailarinas y performers se identificaron los siguientes factores externos al bailar y/o performar en la calle: masas de gente, acoso callejero, represión policial, público, perros, fotógrafxs, ruido y condición del suelo de las calles porteñas. Cabe destacar que la represión policial está presente sólo en la experiencia de lxs performers, planteándola como “una tensión constante con la policía”. Esto último probablemente se deba a que sus intervenciones callejeras -todas únicas y diversas entre sí- tienen como objetivo irrumpir generando un corte en la cotidianidad de las calles de Valparaíso, es decir, sus performances están dotadas de un carácter subversivo que es percibido por las fuerzas policiales como alteración del orden público.

Además de este escenario de tensión donde las fuerzas policiales “asumen” un rol antagónico, a lxs performers les gusta y atrae mucho la expresión de la gente, más aún si es de rechazo. No le otorgan una connotación negativa a los factores externos, sino que son percibidos como potenciales recursos dentro de la performance. Generalmente, el espacio físico -la calle- entrega códigos para entender su significado y/o mensaje. También, hay mucha consideración por el cuidado personal y colectivo mientras se está bailando o performando en la calle.

Me gusta disputar e irrumpir el espacio público, e incomodar y generar el shock, que a mi juicio genera muchas instancias de reflexión silenciosa en la gente que está sufriendo muchísimo viéndome y viéndonos en acción (E3-A).

Al contrario que en el caso de la represión policial, el acoso callejero sólo está presente en la experiencia de las bailarinas. Señalan que al bailar en colectivo -en comparsa- siempre es posible enfrentar estos factores. En el caso de lxs performers, se identifica mayor apropiación de la experiencia y control del cuerpo, lo cual se traduce en enfrentar los factores externos de manera óptima, ya sea en compañía o en solitario.

Verlas es inspiración para soltar todas las ataduras mentales con las que hemos crecido por el patriarcado. Porque cuando bailamos en la calle, el acoso es más fuerte, pero más fuerte es el apañe que recibo de mis compañeras (RN-11).

Viene siendo así como tipo un videojuego. Pasar el nivel es hacer la performance, que es tu objetivo clarísimo (...) y los obstáculos van a estar ahí, ya sea: el perro que

te viene a agarrar el vestido, el viejo que te está mirando feo, el tipo que te toca la bocina, los adoquines que se te enredan en los tacos... todas esas cosas como factores externos, como obstáculos, pero la meta está en proyectar eso para lo que trabajaste. Me pasa que al bailar sole, me aumenta más aún ese desafío (E6-A).

Lo que proclama a la calle como un novedoso escenario es que está dotada de adrenalina y constante improvisación, además de su dimensión pública que da paso a que puedan coexistir numerosos y diversos repertorios al mismo tiempo, pues, un espectáculo es capaz de atraer y/o convocar otros espectáculos en una misma escena. Todo lo proyectado en la calle resuena, porque no hay paredes que impidan que pueda llegar a múltiples receptorxs.

4.5.2 Cuerpo en la protesta: actor protagónico

Al considerar y hacer uso del cuerpo como un objeto político, cobra relevancia preguntarse cómo opera el cuerpo de las bailarinas y performers en la protesta. En primer lugar, es necesario mostrar cómo perciben su cuerpo lxs artistas, el cual fue retratado como un instrumento transmisor, una herramienta expresiva, un arma, un recurso inagotable y contenedor de infinitas posibilidades identitarias y estéticas. Además, tal y como las maneras de enunciarse en la calle son infinitas, el mensaje que se busca transmitir también lo es, yendo desde sentimientos y emociones hasta ideas y consignas; incluso paradojas, por ejemplo, placer por estar bailando y al unísono la consigna de “Nadie es ilegal”. La manera de transmitir el mensaje y el mensaje en sí mismo pueden variar a lo largo del espectáculo, pero el canal comunicativo siempre será el cuerpo.

El cuerpo es solo un canal que conecta el alma con la entrega: entrega a la danza, entrega al mensaje que se quiere transmitir, entrega al tambor, entregándote a ti mismo el regalo de sentir (RN-4).

En la protesta la danza y performance son percibidas por lxs artistas como “lugares habitables”, dando paso a que puedan -como denominan ellxs- “ser quienes siempre quisieron, pero antes nunca pudieron ser”. Esta sensación se origina en ambos casos y es identificada como nuevas maneras de habitar el género, sin embargo, estas “nuevas maneras” difieren a partir de la experiencia identitaria de lxs sujetxs. En el caso de las bailarinas, se relacionan con nuevas maneras de ser mujer, es decir, está relacionado a su expresión de

género, y en el de lxs performers con nuevas maneras de existir identitariamente, es decir, con su identidad de género.

También se evidenció que, al disponer del cuerpo como arma, tanto el cuerpo como lxs sujetxs portadores de este ejercen su capacidad de agencia y entran en un estado creativo que desdibuja los límites establecidos e interiorizados. En esta especie de trance, los roles de género pierden valor sobre los cuerpos de lxs artistas, pues el cuerpo opera fuera de la lógica cultural en la que fue inscrito: por y para el placer masculino. Por esta razón, podría decirse que los roles de género quedan “inactivos” sobre sus cuerpos al momento de bailar y performar en la calle. Así, en la medida que estas prácticas dan cabida y legitiman cuerpos diversos que se expresan de maneras diversas, se ejerce el carácter subversivo de la danza y performance callejera siendo el cuerpo el núcleo y lugar de la acción.

Desde lo que queremos transmitir, puedo entender también cómo mi cuerpo muta constantemente y que sus formas no son definitorias nunca de la complejidad de lo que soy como persona (RN-11).

Mediante una acción colectiva sustentada, principalmente, en la interpretación, lxs performers buscan pactar un acuerdo de verosimilitud con lxs espectadores, es decir, la performance busca ser percibida como algo real a pesar de ser evidentemente una ficción. Al pactar este acuerdo, el público abandona la racionalidad de lo cotidiano y se entrega a la emergente racionalidad que establece la performance, siendo esta un devenir constante e impredecible. De esta manera, lxs artistas comprenden el potencial de su cuerpo consagrándose como actorxs colectivxs capaces de movilizar masas, lo cual denota consciencia y autonomía corporal.

En tanto asumo yo mi cuerpo como violento, entiendo el potencial subversivo. Me siento como, no sé si un instrumento, pero como una potencial movilizadora también (E3-A).

Por último, es importante mencionar que las bailarinas y performers problematizan y rechazan la censura, tanto en las calles como en las redes, de los cuerpos desnudos –traducido a partes del cuerpo que puedan ligarse al consumo y placer de hombres hetero-cis. No obstante, esto sólo incentiva y potencia las ganas de llevar a cabo intervenciones colectivas

con cuerpos desnudos¹², lo cual no resulta sorprendente al recapitular las manifestaciones feministas llevadas a cabo en el espacio público en los últimos años, especialmente desde el 2018.

Hay un rollo que es muy cuático que va más allá de la calle: es la desnudez. Creo que se vuelve algo mucho más potente cuando aparece un cuerpo sin ropa en la calle y también en las redes. Youtube, Instagram y Facebook censuran. Hay caleta de censura cuando aparece un pezón. Es súper absurdas que tengamos ese nivel de, no sé cómo llamarlo... ¿cartuchismo? no sé qué es (E4-C).

4.5.3 Lo estético como recurso comunicativo

El cuerpo puede ser modificado mediante el uso de elementos externos y ajenos, los cuales, en esta investigación, son percibidos bajo la idea de prótesis planteada por Haraway (1995). Básicamente, cuando se habla de prótesis se hace alusión a cualquier objeto, dispositivo, intervención, etc. que modifique el cuerpo. A partir de las experiencias relatadas por las bailarinas y performers, se puede establecer que el uso de prótesis tiene como finalidad transmitir el mensaje visualmente y/o reforzar lo que se quiere representar, además de empoderarse y dar origen a “una nueva persona”. Esto se condice con lo que plantea la autora, ya que evidencia la capacidad comunicativa de la prótesis que culmina en poder. También, porque es creadora de significado(s) y nuevos cuerpos.

Me encontraba enamorada del maquillaje, de mi traje y de cómo eso daba origen a una nueva persona. Era hermoso cómo el arte podía transformar la imagen que una poseía, sumado a las actuaciones que debíamos representar (RN-11).

Cuando partí haciendo performance tenía como 12 años y disputaba a través de la prótesis. Prótesis entiéndase como cualquier tipo de modificación corporal, como lo es el maquillaje, el vestuario, ¿cachai? La prótesis no es sólo una cirugía estética, también puede ser algo concreto como una sombra, dos tacos, un vestuario, una peluca. Eso pa' mí también es prótesis (E3-A).

¹² Cómo olvidar la portada del libro “Mayo feminista. Rebelión contra el patriarcado”.

Cuando la tercera entrevistada estaba relatando sus inicios en la performance callejera, mencionó la prótesis para explicar que en cada intervención su cuerpo era modificado a través de esta. El hecho de que haya mencionado el concepto desde la perspectiva de Haraway, evidencia cómo la performance también opera como un dispositivo de transmisión teórica, en este caso feminista.

En el caso de las bailarinas, desarrollan su repertorio callejero modificando su cuerpo mediante trajes, maquillaje y peinados, siendo estas las prótesis identificadas en sus relatos. Sin embargo, llega un momento en que, al estar bailando en la calle, estas pasan a segundo plano. La mayoría manifiesta haber tenido que enfrentar sentimientos de inseguridad y miedo al rechazo al utilizar los trajes de la comparsa para bailar en la calle.

El maquillaje corrido, los trajes mojados, el peinado ya no existía y a nadie le importa (RN-2).

La semana siguiente fue mil tambores y tuvimos una situación con los trajes. Para mí fue tema, me sentí muy insegura de salir con un body de tela delgada y que no me acomodaba cómo me veía y me pasó que por error de cálculo me quedé sin falda, no quería salir (RN-5).

Las prótesis utilizadas por lxs performers para desarrollar su repertorio consisten en pintura, vestuario, zancos, tacos, maquillaje y peluca. Por medio de la transformación/modificación de su cuerpo, este opera como un envase. En el caso de las mujeres trans/travestis, manifiestan que a través de estas intervenciones pueden incluso transmitir contextos personales y que, en ocasiones, deben lidiar con la sensación de vacío al “desmontarse”. El vestuario en la cotidianidad resulta ser lo que establece nexos con el cuerpo para poder encontrarse, en particular en personas con orientaciones de género que se demarcan de lo binario-cis.

El cuerpo es el envase, pero también importa la ropa y todo lo que haga que puedas transformar ese envase para que puedas expresar lo que quieras mostrar (E2-A).

Cuando una se abre a utilizar prótesis, (...) no sé si hay un vacío cuando una se desmonta, pero sí te das cuenta de que tu cuerpo se siente y actúa distinto. Eso es un hecho, lo he vivido (E3-A).

Durante problemas que muchos hemos tenido ligados a la orientación sexual en su momento, algo que siempre lo he sentido como una compañía es el vestuario, y que también lo he podido ligar con la arquitectura; que es trabajar la figura del cuerpo, trabajar el cuerpo como una masa muy moldeable (E6-A).

Al modificar sus cuerpos mediante las prótesis mencionadas, las bailarinas y performers llevan a cabo nuevas maneras de habitar el género, observando contrastes a partir de las identidades de género de lxs artistas. Como parte de este “emanciparse” que resuena en sus relatos, está el hecho de rechazar un modelo único de estética y expresión de género según lógicas binarias y heteronormadas, dando paso a la validación de cuerpos diversos y así, quienes nunca se han encontrado/identificado pueden establecer nuevas corporalidades, estéticas y/o expresiones de género que sirven de inspiración para que otrxs puedan encontrarse también. En el caso de las bailarinas, las nuevas maneras de ser mujer se basan en vivir una femineidad “imperfecta”, mostrando el carácter subversivo del género (Butler, 2007). A partir de que todos los cuerpos son diferentes, se puede comprender que naturalmente los movimientos corporales serán diversos también.

Mi mamá me enseñó a ser mujer dentro de este mundo, pero mis amigas y la comparsa me enseñaron a ser la mujer que tengo en las tripas, la que no pueden obligar a esconderse (RN-7).

Todo puede llegar a ser desde la estética y el diseño; el cuerpo que quiero presentar y todo lo que conocemos como cuerpo, anatómicamente hablando, se puede volver a construir (E1-C).

Si yo tengo mucha personalidad y tengo muchas ganas de proyectar, que alguna gotita de eso sirva para quienes están todavía super apocadxs, pensando que oportunidad para nosotrxs no hay. Ojalá sientan: si esta puede, yo también. Qué bacán ver una de las mías arriba, que sientan “entonces yo también puedo” (E6-A).

4.6 Procesos de apropiación y resignificación del cuerpo

4.6.1 Sanación

Ahora bien, para poder emplear el cuerpo como un arma política fue necesario que lxs artistas pasaran por procesos que ayudaron a construir una relación y percepción positiva sobre sus cuerpos. La danza y performance han permitido que lxs artistas conozcan su cuerpo y, al unísono, se re-conozcan a sí mismxs. Al valorar el cuerpo por su potencial intelectual, motriz y emocional, surgen sentimientos de autocuidado y se le otorga capacidad de agencia al momento de tomar decisiones.

La danza me ha permitido valorar mi cuerpo por lo que es capaz de hacer y no por cómo se ve, como me enseñó este sistema patriarcal; porque me permite expresar todo aquello que he tenido reprimido (RN-4).

Yo todas mis decisiones las tomo con el cuerpo. Le decía el otro día a una persona en este ejercicio de bataclana: cuando alguien me habla y me plantea, ya sea que me va a visitar, o que le visite (...) yo le hago caso a mi cuerpo (E5-C).

En el caso de las bailarinas, su experiencia en la comparsa “La Kalle” ha sido fundamental, expresando que esta marcó un antes y un después en la relación con sus cuerpos, contribuyendo a procesos terapéuticos, cuestionamiento y desprendimiento de normas de género, prácticas de amor propio inspiradas en el autocuidado y el disfrute, autodescubrimiento, entre otras. Es necesario mencionar que la legitimación intergrupal de otros cuerpos que escapan de lo hegemónico ha sido clave para que las bailarinas puedan vivir sus cuerpos desprendidas de las lógicas basadas en la aprobación masculina.

Creo que, si no fuese por bailar en la calle, no viviría mi cuerpo como la vivo ahora. De verdad la siento tan mía, tan bonita, tan agradable y la comparto para comunicar todo lo que sea necesario, aunque no lo quieran escuchar (RN-3).

Después de mi primer pasacalle sentí la necesidad de sentirme bella con mi cuerpo (...). De a poco, sentí que mi cuerpo es hermoso, pero porque yo lo encuentro así, no por aprobación de los demás (RN-9).

Es la seguridad de que tu cuerpo también es amado, respetado y honrado por todxs esxs compas (RN-11).

En el caso de lxs performers, la colectividad no estuvo tan presente en sus procesos de sanación como en el caso de las bailarinas, llevando a cabo sus procesos principalmente de manera introspectiva. Para abandonar la percepción negativa sobre sus cuerpos, tuvieron que abandonar la idea de “encajar” -encontrarse, identificarse- dentro de los estereotipos de género impuestos. Por consiguiente, para observar los procesos de lxs artistas disidentes es necesario hacerlo situando el género de manera transversal, en específico, la dimensión identitaria. En el caso de las mujeres trans/travestis, actualmente disfrutan de su apariencia “ambigua” configurada principalmente por su rostro, siendo que en el pasado fue razón de dolor y sufrimiento. De esta manera, se lleva a cabo una subversión de la identidad por medio de la práctica repetida de la significación (Butler, 2007).

Una iba con su vestido, por supuesto cara descubierta, y evidentemente hay rasgos que a la gente le hacen entender que "una entonces no es una mujer", lo que entienden por mujer, y eso genera cortocircuito. A mí eso me parece maravilloso, admito que lo disfruto mucho (E5-C).

Es, literal, esa reconciliación con tu cuerpo que te dice: sí se podía po'. Eso que estuvo ahí, siempre fue un material disponible, sólo bastaba que tú te dieras cuenta de que ese material estaba disponible (E6-A).

Para las bailarinas, el cuerpo puede mutar infinitamente dentro de la danza, en cambio para lxs performers el cuerpo puede mutar infinitamente incluso dentro de su cotidianidad. Estxs últimxs se permiten una relación con sus cuerpos basada muchas veces en la incertidumbre, con la finalidad de conocerlo a través de sus camaleónicos momentos identitarios y/o estéticos. Declaran que los límites se desdibujan, “tanto fisiológica como metafóricamente”. En pocas palabras, se observa una mayor capacidad de agencia en el caso de lxs performers.

Ese mismo concepto del cuerpo lo he ido complejizando, porque dónde termina, dónde acabo, dónde puedo decir que hay una sensación física y cuándo comienza en mí una sensación que es de otro tipo (E5-C).

Miro mi cuerpo sin comparación a nada, sin ningún estereotipo y me encanta: me encanta su forma, me encanta lo que puedo crear, me encanta que sea grande, me encanta que sea más delgado de lo que se acepta; porque finalmente este es mi cuerpo, es lo único que yo puedo moldear y trabajar en todo el universo (E6-A).

Debido a los datos presentados recientemente, se establece que los procesos de sanación con el cuerpo son fundamentales para dar paso a los procesos de apropiación y resignificación feminista del cuerpo. A su vez, la necesidad de sanar que manifiestan lxs participantes da cuenta de que dentro de su socialización algo les dañó dejando secuelas profundas. En una primera instancia, lxs sujetxs se reconocen como dañadxs, es decir, como víctimas, y en una segunda instancia, cuestionan y reflexionan aquello que les dañó.

4.6.2 Apropiándose del cuerpo

Los apartados anteriores abordaron el contexto en el que se enmarcan los procesos de apropiación y resignificación de lxs artistas con sus cuerpos, visibilizando otros procesos que están contenidos en estos. A partir de los análisis, se puede concluir que la apropiación y resignificación del cuerpo despierta en lxs artistas sentimientos e ideas, como fortaleza, libertad, disputa de la esfera pública, emancipación de aprobación externa, conexión con el cuerpo y convicción de tener el control. En el caso de los procesos de apropiación, estos fueron analizados a través de las siguientes dimensiones: 1) Empoderamiento; 2) Enfrentamiento; 3) Control del cuerpo; y 4) Adueñarse de la experiencia.

Para facilitar el entendimiento de los resultados y poder establecer distinciones entre bailarinas y performers, se mencionará con qué frecuencia estuvo presente cada dimensión en ambos relatos. Respecto al empoderamiento, esta dimensión fue identificada con mayor frecuencia en las bailarinas, expresándose en sentirse poderosas por estar bailando en la calle y al manifestar la inspiración que sienten al percibir a otras mujeres empoderadas. En lxs performers se expresa en la certeza de saber quiénes son, lo cual les hace sentirse capaces de disputar espacios censurados desde estéticas e identidades que suelen generar tensión. También, está presente la idea de empoderarse para empoderar al resto.

Todas las preocupaciones desaparecieron. Pude soltar las cadenas que me habían acompañado desde hace mucho. Me sentí más empoderada que nunca (RN-2).

Antes no tenía el empoderamiento que tengo ahora, porque ahora sé que esta soy yo y esta es mi identidad. Aquí voy a hacer la wea que yo quiera, esto es lo que yo pienso y veo y lo voy a decir (E2-A).

La segunda dimensión, referida al enfrentamiento, permite identificar aquello a lo que se han enfrentado o enfrentan lxs artistas, entre lo que se observan sentires negativos previos, posteriores o al momento de danzar y/o realizar performance, la calle misma, rechazo externo, lo desconocido, incertidumbre, la heteronorma y represión policial. A diferencia de la primera dimensión, se observa mayor frecuencia de esta en lxs performers. Al percibir la calle como “un abismo” en el cual disfrutaban adentrarse -con independencia de los múltiples y diversos factores que coexisten en ella- se puede concluir que existe mayor apropiación del espacio público también. En el caso de las bailarinas, se puede establecer que han enfrentado o enfrentan principalmente sentires negativos que derivan de la inseguridad respecto de sí mismas y de sus cuerpos, manifestadas en el miedo al rechazo externo.

En la calle donde pueden suceder cosas que no están bajo tu control. Ese sentir de “voy a todas” es lo que más me gusta, es como “ya, me lanzo a la piscina, da lo mismo”. Hay que entender que puede pasar de todo, así que me lanzo a la experiencia. Es un abismo, un sentimiento que me encanta (E1-C).

Estos sentimientos han hecho que me cuestione el bailar y también la necesidad de buscarle un sentido más propio, lo cual sentía que tenía que modificar en mis pensamientos sobre la danza, sobre todo pensando en el dolor que significaba, por ejemplo, comparar mi cuerpo y habilidad con el de otras compañeras, valorar mi danza desde la mirada ajena y sobre todo ser perfecta (RN-11).

Es posible identificar contrastes a partir de sus identidades de género. Por un lado, las bailarinas han enfrentado o enfrentan las consecuencias de tensionar/contradecir/perturbar los estándares de aprobación masculina; mientras que, desde una posición disidente, lxs performers se encuentran permanentemente enfrentando la heteronormatividad binaria. Es decir, ambxs enfrentan el patriarcado de distintas maneras debido a sus distintas experiencias identitarias. Si bien, ambxs logran sobreponerse, lxs performers se enfrentan con mayor convicción que las bailarinas.

En la tercera dimensión, referida al control del cuerpo, se observa mayor frecuencia en las bailarinas. En su caso, el control del cuerpo se manifiesta en poder canalizar lo malo y entregar lo bueno al bailar en la calle. Señalan que para poder expresarse con convicción es necesario conocer el cuerpo. En consecuencia, se sienten libres, fuertes y conectadas con su cuerpo. En el caso de lxs performers, el control del cuerpo se manifiesta con el hecho de “descolonizar y colonizarse” para disponer de él libremente, tanto performática como estéticamente, pues tienen convicción de cómo y qué quieren mostrar con el cuerpo. En ambos casos se evidencia el sentido de pertenencia sobre sus cuerpos y lo conectadxs que se sienten con él.

Lo recalco: no es solo bailar, es conectar, sentirte a ti misma, saber quién eres, querer gritar las injusticias, expresarte con todo tu ser en todo instante (RN-6).

Pienso que desde que empecé a danzar en el colegio hasta hoy, el cambio que noté fue una nueva forma de descolonizarse y colonizarse (E1-C).

La cuarta y última dimensión se refiere a adueñarse tanto de la experiencia escénica como la artística¹³. Se observa una frecuencia bastante similar en ambos casos, siendo mayor por poco en lxs performers que en las bailarinas. A partir de los relatos de estas últimas, se puede establecer que se relaciona con atreverse, ser constante en su formación artística, ser conscientes de su capacidad de agencia, ignorar factores externos, abrirse a percibir estímulos, proyectarse y poner el foco en transmitir el mensaje. Lxs performers coinciden con los cuatro últimos, pero también se relaciona con la sensación de tener el control de la escena -destacando lo estético- y un sentimiento de convicción al estar realizando la performance.



Desde ese día he vivido procesos artísticos de conexión conmigo misma muy profundos, de aceptación con mi cuerpo, del manejo de la frustración, del amor propio, sororidad, empatía, feminismo, otras formas de organización, etc. (RN-6).

¹³ Es decir, todos los momentos y situaciones que envuelven la experiencia artística, no sólo al momento del espectáculo.

Yo performo lo que se me ocurra, dependiendo del contexto. No siempre soy el mismo ser y eso me agrada mucho. A veces ni siquiera se trata de cómo vestir... como dijo un ser por ahí: a veces hay mucho de estética y poco de ética (E5-C).

A continuación, en la siguiente tabla se exponen los principales hitos que forman parte del proceso de apropiación de lxs participantes con su cuerpo, buscando visibilizar contrastes a partir de sus identidades de género.

Tabla 4. Hitos de la apropiación del cuerpo

 <p>Mujeres cis-género (Bailarinas de "Conga Comparsa la Kalle")</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Atracción por la danza y música desde niñas. 2. Malas experiencias previas a la comparsa en academias y/o lugares con enfoques más elitistas. 3. Salir de la zona de confort para presentarse a la convocatoria de la comparsa. 4. La Comparsa marcó un “antes y un después” en sus vidas, trayendo consigo, principalmente, amistad entre mujeres y feminismo. 5. Resignificación de la danza como un arma política. 6. Cuestionamiento de normas coloniales y de género. 7. Desprendimiento de normas coloniales y de género. 8. Nuevas maneras de habitar el género. 9. Apropiación del cuerpo. 10. Apropiación de la calle. 	 <p>Disidentes de género (Performers porteñxs)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Atracción por el arte en general desde niñxs/adolescentes. 2. Búsqueda de sí mismxs en imágenes/estéticas establecidas por los M.C.M (estereotipos binarios). 3. Salir de la zona de confort para expresarse con autenticidad en lo cotidiano. 4. La danza/performance como solución ante la urgencia de manifestar(se). 5. Cuestionamiento de normas coloniales y de género. 6. Desprendimiento de normas coloniales y de género. 7. Nuevas maneras de habitar lo identitario –movible, sin encasillar. 8. Resignificación de la danza/performance como arma política. 9. Apropiación del cuerpo. 10. Apropiación de la calle.
--	--

A pesar de que se pueden observar momentos similares dentro de ambas trayectorias, se evidencia nuevamente que el factor identitario ha sido determinante dentro de sus experiencias. Mientras que las bailarinas lidiaban con ambientes elitistas, exigentes y

gordofóbicos en academias y/o escuelas de danza durante su niñez y adolescencia, lxs performers lidiaban con las frustraciones de no poderse identificar con cuerpos, imágenes y estéticas inspiradas en lógicas heteronormativas y binarias impuestas por los medios de comunicación de masas. Es importante mencionar que la variable tiempo opera de manera diferente en ambos casos, es decir, el paso de un hito a otro y el tiempo en el que lxs artistas transitan en estos varía según su experiencia identitaria.

4.6.3 Resignificando el cuerpo

A partir de los relatos de lxs artistas, es posible relacionar la resignificación de sus cuerpos con las siguientes sensaciones y percepciones: mutar, un proceso, algo permanente o momentáneo, viaje y reinventarse. En otras palabras, dejar de ser lo que “debo” ser para ser quien “quiero” ser, lo cual se condice con la metáfora de descolonizarse para colonizarse mencionada en apartados anteriores. La diferencia sustancial radica en que, si bien, en ambos casos son procesos intencionados, las bailarinas lo perciben como algo que puede ser impredecible, en cambio lxs performers lo perciben como algo que ellxs mismxs impulsan.

Se presenta la consigna: mi cuerpo es un territorio que quiero colonizar y defender. Siguiendo con la metáfora, en el proceso de descolonización es posible sentir el cuerpo a partir de su manifestación física, es decir, por medio de sensaciones como el cansancio, la excitación, la sudoración, etc. En el proceso de colonización, las bailarinas sienten que por primera vez la calle es su lugar, que pueden habitarla, y lxs performers se perciben como agentes movilizadorxs. Al entregarse por completo a los deseos del cuerpo, se entregan a las infinitas posibilidades de ser.

Pienso que desde que empecé a bailar en el colegio hasta hoy, el cambio que noté fue una nueva forma de descolonizarse y colonizarse (E1-C).

Por consiguiente, la resignificación del cuerpo también consiste en un proceso extenso e irregular que se genera incluso cuando no es intencionado. Si bien, lxs performers resignifican intencionadamente sus cuerpos como un ente capaz de manifestarse, decidir y reinventarse, las bailarinas también lo resignifican, aunque no lo expresen explícitamente. Sus cuerpos se emancipan de las lógicas patriarcales, lo cual da paso a una significación inspirada en su capacidad de agencia, en especial al momento de usurpar la calle.

4.7 Discusiones a partir de la Sociología del cuerpo

Le Breton (2005) problematiza en torno a la célebre frase de Descartes “pienso, luego existo” y establece que en realidad sentimos y luego existimos, pues antes de pensar está sentir. Pero ¿cuál es el lugar que ocupa el cuerpo en todo esto? El cuerpo está inscrito en el mundo y mezclado con este, por lo cual, es a través del cuerpo que comprendemos el mundo; no obstante, los datos han evidenciado que también es posible comprenderse a sí mismx. En algún momento de su infancia o adolescencia, lxs artistas comprendiendo el mundo a través de la violencia que azotaba sus cuerpos, es decir, a través del dolor. Ser mujer cis-género, una persona no binaria, trans o travesti se traduce a existencias particularmente diferentes entre sí, sin embargo, todas tienen en común que han sido censuradas de la esfera pública.

Al ser objeto de representaciones e imaginarios (Le Breton, 2002), se evidencia la carga simbólica del cuerpo y la importancia de quien lo percibe, siendo el contexto sociocultural quien otorga los códigos necesarios para entender. Sin embargo, la danza y performance rompe con esta lógica al operar bajo códigos que muchas veces no son conocidos ni comprendidos por quienes presencian el espectáculo. Así, se evidencia que son prácticas de interacción que van más allá de códigos en común; se sostienen a partir de la mirada principalmente. El arte en general despierta emociones en la gente, pero la danza y performance son capaces de despertar movimientos corporales prácticamente involuntarios. Por esto y otras cosas es que el cuerpo se configura como una materia inagotable de prácticas sociales (Le Breton, 2005).

La percepción que tienen las bailarinas y performers sobre sus cuerpos se condice con la concepción surgida en la modernidad de que el cuerpo es una cosa, por ende, lo perciben como algo externo a ellxs¹⁴. Al ser una cosa, puede ser utilizado, sin embargo, es necesario visibilizar que no todos los cuerpos son utilizados de la misma manera ni por lxs mismxs sujetxs. Un análisis en clave feminista permite evidenciar que históricamente se ha normalizado que el cuerpo de mujeres cis-género, trans y travestis sea utilizado por hombres hetero-cis en busca de su placer. Sin embargo, la danza y performance permiten que las sujetas se emancipen y puedan así ser quienes utilicen su cuerpo, dándole un uso instrumental

¹⁴ Se puede comprender mejor a través de la frase: el cuerpo no soy yo.

político. De esta manera, las bailarinas y performers se transforman en artesanxs de sí mismxs (Le Breton, 2005).

Vivir el cuerpo al servicio del placer masculino se traduce en cerrarse a la experiencia del placer propio, debido a esto no es casualidad que el placer y el goce sean sentimientos transitados constantemente al llevar a cabo procesos de apropiación y resignificación feminista del cuerpo. Sólo al apropiarse del cuerpo es posible enunciarse en la esfera pública a partir de lo que se quiere transmitir y no desde una estética cosificada por la norma social, lo cual no imposibilita que lo estético también se dispute por medio de la utilización de prótesis.

La danza y performance callejera hacen posible la experiencia sensible del mundo (Le Breton, 2005), en la cual el cuerpo funciona como receptor de estímulos emanados por la calle y la colectividad, el canal que permite conectar a la persona con el mundo, y emisor de sensaciones y emociones originadas en lo profundo del ser. El cuerpo posee su propia inteligencia, por eso es capaz de almacenar memorias, sentimientos, consignas, luchas, movimientos, experiencias, etc., también normas sociales, en especial lo relacionado con la moralidad. Estas son inscritas en el cuerpo y quedan marcadas inevitablemente, sin embargo, la danza y performance contienen una dimensión transgresiva (Le Breton, 2005). Esto explica por qué lxs artistas sienten que las normas sociales “quedan inactivas” durante la intervención callejera.

4.8 Dolor, separatismo y erotismo

A través de la danza y performance se erotiza, de alguna u otra manera, el dolor. Sin embargo, este erotismo se demarca de prácticas sexoafectivas. Le Breton (1999) lo define como un impulso vital percibido por el cuerpo que se relaciona con el placer y el goce. Así, en la danza y performance, el dolor y el placer coexisten en la misma esfera. A pesar de que el dolor pueda ser percibido como algo negativo y muchas veces ligado al sufrimiento, el sociólogo francés establece que en particular este dolor puede y debe ser escogido. En este caso, el dolor escogido de lxs participantes es el deseo de progresar en la disciplina, entendiendo que la danza y performance callejera son prácticas que demandan alta resistencia física y, por ende, extensas horas de ensayo y entrenamiento.

De esta manera, el dolor escogido se convierte en un canal o camino para las bailarinas y performers para ser conscientes de su presencia en el mundo, nuevamente situando al cuerpo como núcleo, pues, la condición humana es corporal en sí misma (Le Breton, 2005). No obstante, Le Breton deja de lado los dolores emocionales, los cuales cobraron gran protagonismo en los relatos de lxs participantes. Por ejemplo, el hecho de que las mujeres trans/travestis expresen “el vacío generado al desmontarse” puede ser identificado como el dolor escogido por ellas y el que les ayuda a ser conscientes de una presencia disidente en el mundo, específicamente en un contexto latinoamericano, en Valparaíso.

Por otro lado, los espacios separatistas también están fuertemente ligados al erotismo, dando paso al erotismo como derecho de fuga (Montero, 2020). La academia suele hablar de separatismo excluyendo pasivamente a disidencias de género, por lo cual, trayendo a la discusión lo mencionado en el capítulo II, es necesario destacar que esta investigación busca mostrar que, más que ser espacios exclusivos de mujeres cis-género, los espacios separatistas se configuran a partir de la exclusión de hombres cis-género. Los datos permitieron observar cómo opera el separatismo en un espacio separatista conformado por mujeres cis-género, como el de las bailarinas¹⁵, y también espacios separatistas conformados por disidencias de género, como los de lxs performers.

De esta forma, los espacios separatistas son configurados a partir de personas que comparten alguna imbricación -además de ser mujeres o disidencias-, en este caso la danza y performance callejera. No basta con etiquetar los espacios de separatistas, sino que es necesario situar a lxs sujetxs que conforman dichos espacios. Esto se evidencia al observar que las experiencias de las bailarinas y lxs performers son contrastadas, entre otras cosas, a partir de sus experiencias identitarias de género. Los vínculos desarrollados en estos espacios, los afectos que transitan y las maneras no convencionales de hacer política ponen en jaque al patriarcado (Montero, 2020).

A partir de su dimensión transgresiva, la danza y performance son percibidas como prácticas salvajes e infinitamente libres, donde nadie compite contra nadie; por el contrario, la

¹⁵ Si bien, la comparsa no es una agrupación separatista, el bloque de bailarinas sí lo es. Por otro lado, además de hacerse asambleas generales con todxs lxs miembrxs de la comparsa, se llevan a cabo asambleas separatistas donde asisten no tan sólo el bloque de bailarinas, sino todas las mujeres de la comparsa.

colectividad es fuente de inspiración, empoderamiento, cobijo y, en especial, sensación de “apañe” incondicional. Por medio de estas prácticas, es posible apropiarse progresivamente del cuerpo y desmoralizarlo. Lo curioso de la danza y la performance es que lxs artistas desaparecen de sí mismxs, pero a la vez están intensamente presentes en la escena. A través de este paradójico ejercicio, es posible liberarse de aquello que aqueja la existencia (Le Breton, 1999).

CONCLUSIONES

En 2018, la sociedad chilena quedó cubierta bajo un paraguas de violencia de género del cual fue imposible demarcarse, lo cual se intensificó con la revuelta del 18 de octubre. A través de la metáfora del paraguas, es posible entender como todo lo relacionado con violencia de género se instaló en variados ámbitos de la vida social, desde espacios académicos hasta los espacios más cotidianos. Así, la incesante lucha del movimiento feminista y la comunidad LGBTIQ+ fueron articulando un escenario que hizo posible que cuerpos marginados de la esfera privada pudieran enunciarse en la calle, desde consignas feministas que tenían como objetivo central revelarse y denunciar la violencia de género. Estar insertxs en un contexto de denuncia y visibilización, explica el hecho de que los relatos de lxs participantes estén marcados e impregnados inevitablemente de estas.

La apropiación y resignificación feminista del cuerpo pueden ser percibidas como procesos introspectivos e individuales, sin embargo, son en realidad procesos necesariamente sociales. Lo que se percibe y vive como un empoderamiento individual -especialmente en el caso de las bailarinas- responde en realidad a un contexto sociopolítico que permite mostrar(se). Pensar que, por ejemplo, la sanación solo responde a procesos introspectivos e individuales es una ilusión neoliberal que puede ser comparada con en “el sueño americano” del hombre hecho a sí mismo.

Las metáforas y narraciones fueron parte del análisis transversal de los datos, con el objetivo de captar el sentido de lo social en los relatos, es decir, cómo se vive, cómo se cuenta, etc. Así, se pudo dilucidar que los procesos de apropiación del cuerpo se ven muy enlazados a la experiencia de las heridas, en especial en el caso de las bailarinas. Por tal razón, se concluye que subestiman su potencial político al priorizar la danza como proceso sanador antes que una forma de incidir en el espacio público, que por cierto tiene un componente sanador. Efectivamente hay un momento de dolor en la experiencia feminista, pero fetichizar la herida puede dificultar que tomen conciencia del carácter creativo que tiene su práctica política.

El propósito de bailar y performar en la calle no es sanar, básicamente porque se realiza en el contexto político de la protesta social, por lo tanto, es necesario que lxs artistas se auto proclamen como agentes colectivxs para así producir un mayor efecto subversivo en la esfera pública. La manera en que las bailarinas relatan su experiencia en la danza puede ser

asemejada a un grupo de autoayuda más que de acción política, mientras que lxs performers habitan la calle sabiendo que son agentes colectivxs capaces de articular masas. Esto último también explicaría por qué sólo su experiencia está marcada de represión policial, pues, las bailarinas no logran el mismo efecto subversivo en las calles de Valparaíso.

Puedo entender esto por mi experiencia biográfica participando en la “Conga Comparsa La Kalle”. Mi rol de socióloga me ha permitido a observar con distancia crítica mis propios procesos de apropiación y resignificación feminista del cuerpo. He podido comprender cómo he sanado a través de la danza y performance callejera en las calles de Valparaíso, desdibujando los límites de mi cuerpo para poder entregarme a las infinitas maneras existir mediante la expresión corporal artística. A pesar de ser conscientes del profundo sentido político que articula nuestra danza callejera, entre compañeras debemos recordarnos constantemente que lo importante es que “salga del corazón” para no entramparnos en la técnica coreográfica, lo cual, considero, que nos distancia aún más de auto-consagrarnos como agentes colectivas.

La metáfora de la reconciliación aparece constantemente dentro de los relatos de lxs participantes, lo cual evidencia que sus cuerpos no habían sido apropiados por ellxs. Reconciliarse da cuenta de una enemistad, de que en algún momento algo se quebró, lo cual nos lleva a reflexionar en torno a qué fue lo que nos distanció de nuestro propio cuerpo, siendo la hipótesis principal los códigos de socialización que nacen desde un sistema patriarcal. En esta misma línea, sería reflexionar en torno a la metáfora de sanar preguntándonos si acaso el patriarcado nos enferma y cómo.

La teoría de Judith Butler fue fundamental para realizar un análisis con “género” como categoría central, siendo evidenciado el carácter subversivo de este. A partir de este análisis, fue posible establecer que lo subversivo del género no debe ponerse en una especie de escala, sino que debe ser complementado situando en un contexto a lxs sujetxs estudiadxs. De no ser así, no hubiese sido posible establecer las distinciones entre bailarinas y performers a partir de sus identidades de género. Subvertir la norma de género en un comienzo puede ser una experiencia dolorosa, por el rechazo que pueden manifestar lxs espectadores o la gente en general, sin embargo, algo sucede con este rechazo que en algún momento pasa a ser disfrutado y razón de placer para lxs artistas.

Por un lado, Le Breton y la sociología del cuerpo fueron claves para dilucidar el componente erótico dentro de la danza y performance, por otro lado, Montero (2020) y las escrituras feministas de la revuelta fueron claves para dilucidar el componente erótico dentro de los espacios separatistas. Esto cobra sentido al volver a repensar los datos y percatarse de que las experiencias de lxs participantes danzando y performando en la calle, dentro de colectividades separatistas, están dotadas de placer y goce. Mediante la organización feminista-separatista, se desmitifica que estas emociones son exclusivas de prácticas sexoafectivas y nos ayuda a comprender que nuestra socialización nos priva de sentir las. Por tal razón, la apropiación y resignificación del cuerpo nos permite apropiarnos también de lo erótico y situarlo de manera transversal en nuestras prácticas políticas.

Los espacios separatistas contienen un componente erótico y otro afectivo, operando bajo el desafío de articular dicotomías como lo público-lo privado y razón-emoción (Montero, 2020). A través de la danza y performance callejera es posible articular la primera dicotomía, debido a que en la calle lo privado (el cuerpo y los afectos), se mezcla con lo público (la calle). La dicotomía razón-emoción se articula en el cuerpo mismo, siendo este quien percibe la existencia del mundo (razón) gracias a que el cuerpo se dispone a estar receptivo con los estímulos (emoción), ya sean materiales o abstractos.

Para finalizar, se abordará la pregunta de investigación: ¿De qué manera la danza y/o performance callejera realizada en manifestaciones públicas en Valparaíso contribuye al proceso de apropiación y resignificación feminista del cuerpo? Danzar y hacer performance despierta en lxs artistas sentimientos de emancipación y liberación que se propagan al interior del cuerpo colectivo. Esto da paso a las cuatro dimensiones observadas en los procesos de apropiación: control del cuerpo, empoderamiento, adueñarse de la experiencia y enfrentamiento. En paralelo -especialmente en los contextos intergrupales- surgen nuevas interrogantes, cuestionamientos y procesos de sanación que van configurando una nueva significación del cuerpo, esta vez desligada de los deseos patriarcales. Sin embargo, el hecho de que sea en la calle y en un contexto de protesta va formando y fortaleciendo la identidad colectiva y configura a lxs artistas como actorxs colectivxs, siendo posible usurpar la esfera pública.

En conclusión, el núcleo de los cambios no está en los paradigmas, sino en los procesos. La apropiación del cuerpo nos permite ser partícipes del mundo de manera protagónica - apropiándonos también de nuestra existencia- y poder codificar lo captado por nuestros sentidos en clave feminista. De esta manera, al apropiarnos de nuestro cuerpo a través de la danza y performance callejera, el cuerpo es resignificado como un ente potencialmente político, subversivo y autosuficiente en lo respectivo al placer y el goce. La danza y performance nos permiten canalizar lo que aqueja nuestra existencia, proyectar un mensaje y consagrarnos como agentes políticos que, al apropiarse de sus cuerpos, pueden apropiarse del espacio público también.

LÍMITES Y PROYECCIONES

La limitación más significativa en esta investigación fue el contexto de pandemia sanitaria que aún estamos atravesando, puesto que esto conllevó a que la metodología fuese adaptada descartando la observación participante, que ciertamente le hubiese otorgado mayor profundidad respecto a Valparaíso en sí mismo y sus calles. También se tradujo en adaptar la esfera doméstica como espacio de trabajo, lo cual dificultaba la búsqueda de inspiración para desarrollar la investigación. Por último, el hecho de no haber aplicado entrevistas a las bailarinas conllevó a que algunos temas no fuesen trabajados dentro de sus relatos, a diferencia del caso de lxs performers donde todos los temas fueron abordados.

Algo necesario, pero que no fue posible llevar a cabo debido al tiempo, es relacionar los datos con teoría ligada a las emociones desde una perspectiva feminista, con esto me refiero a Sara Ahmed, Audre Lorde y Helena López. Respecto a las proyecciones, sería interesante incluir en próximas investigaciones material visual, como fotografías y videos, para que quienes lean los estudios puedan tener una idea más certera de lo que se está hablando. A su vez, es necesario que en estudios a futuro se ponga el foco en la dimensión geográfica, en este caso Valparaíso.

BIBLIOGRAFÍA

- Abela, J. A. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Acevedo, C. y Elgueta, E. (2009). El discurso homofóbico en la prensa izquierdista durante la Unidad Popular. *Revista Izquierdas*, 2, pp.1-12. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360133443001>
- Ardila, E. y Rueda, J. (2013). La saturación teórica en la teoría fundamentada: su delimitación en el análisis de trayectorias de vida de víctimas del desplazamiento forzado en Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 36, pp.93-114.
- Arteaga, N. y Arzuaga, J. (2016). Del neofuncionalismo a la conciencia icónica: ensayo crítico para pensar la sociología cultural de Jeffrey Alexander. *Sociológica*, 31, pp. 9-41. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3050/305043762001/html/index.html#fn30>
- Ballester, I. (2017). Cuerpos disidentes: cuerpos en resistencia desde el arte y el feminismo. *Revista Rupturas*, 7, pp.145-161
- Barboza, P. (2017) Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. *Revista Rupturas*, 7(1), pp. 51-74.
- Barreto, J. (2002). La apropiación del cuerpo, estrategia de guerra. *En otras palabras*, 9, pp.86-100.
- Barrientos, J. (2011). Discriminación y victimización: marcha del orgullo LGBT en Chile. *Debate Feminista*, 43, pp.113-130. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2011.43.848>
- Berrío, A. (2006). La perspectiva de los nuevos movimientos sociales en las obras de Sydney Tarrow, Alain Touraine y Alberto Melucci. *Estudios Políticos*, 26, pp.218-236.
- Blanco, M. (2011). Investigación Narrativa: una forma de generación de conocimientos. *Nueva Época*, 67, pp.135-156.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Bravo, V. (2017). *Piedras, Barricadas y Cacerolas: Las jornadas nacionales de protesta Chile 1983-1986*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Butler, J. y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, pp.7-29.
- Butler, J (2007) *El género en disputa*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Butler, J (2017) *Cuerpos aliados y lucha política*. Colombia: Editorial Paidós.
- Cáceres, M. (2008). El cuerpo deseado y el cuerpo vivido. La apropiación de los discursos mediáticos y la identidad de género. *Cuadernos de Información y Comunicaciones*, 13, pp.195-212.
- Carvajal, F. y De la Fuente, A. (2018). *Yeguas del Apocalipsis*. www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/
- Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. Trans. *Revista Transcultural de Música*, 13, pp.1-13.
- Coffey, A., & Atkinson, P. (1996). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Corbin, A., Courtine, J. y Vigarello, G. (2005). *Historia del cuerpo*. España: Taurus.
- Cruz, M.A. Memorias en movimiento: poner el cuerpo en las manifestaciones y marchas de Valparaíso (2016-2020). En Salomone Alicia (ed.) *Memorias culturales y urgencias del presente Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia* (en prensa).
- Cruz, M.A., Badilla, M., Aguirre, F., Reyes, M.J., Jeanneret, F., Euguren, P. y Ortiz, S. Gramáticas del 8M post Estallido Social en Valparaíso: consignas, imágenes y memorias (inédito).
- Cubillos, J. (2015). La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. *Oxímora*, 7, pp.119-137.

- Cuello, S. (2016). *Cuerpo y filosofía. Apropiación del cuerpo de la mujer en occidente* (tesis de posgrado). Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Disponible en <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/180>.
- De Armas, T. (2018). *Memorias del movimiento de mujeres y feministas. Voces desde el territorio. 1973-2010*. Universidad de Playa Ancha. ISBN: 978-956-393-781-7.
- De la garza, R. (2011). Las teorías de los movimientos sociales y el enfoque multidimensional. *Estudios políticos (México)*, 22, pp.107-138.
- Delgadillo, L. y Mercado, A. (2009). La apropiación del cuerpo en la mujer, un criterio de equidad. *Revista de Psicología*, 2, pp.60-74.
- Denzin, N. (2017). Autoetnografía interpretativa. *Investigación cualitativa*, 2, pp.81-90.
- Douglas, M. (1979). *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. Londres: Routledge.
- Downing, A. (2020). Mes del Orgullo LGTB+: «Chile aún es homofóbico, aún existe discriminación». *El Regionalista*. <https://www.elperiodico.com/es/>
- Elias, N. (1939). *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Feliu, V. (2009). ¿Es el Chile de la post-dictadura feminista? *Estudios Feministas*, 17, pp.701-715.
- Figari, C. (2009). *El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas*. En *Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario*(pp.225-240). Argentina: Nueva Trilce.
- Fina, D. y Figueroa, F. (2019). Nuevos “campos de acción política” feminista: Una mirada a las recientes movilizaciones en Chile. *Revista Punto Género*, 11, pp.51-72
- Follegati, L. (2018). El Feminismo Se Ha Vuelto Una Necesidad: Movimiento Estudiantil y Organización Feminista. *Revista Anales*, 14, pp.261-291.
- Foucault, M. (1979). *Poder-Cuerpo*. En *Microfísica del poder*(pp.103-111). España: La Piqueta.

- Forstenzer, N. (2019). Feminismos en el Chile Post-Dictadura: Hegemonías y marginalidades. *Revista Punto Género*, 11, pp.34-50.
- Furtado, V. (2013). El lenguaje inclusivo como política lingüística del género. *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*, 5, pp. 48-70. Disponible en: <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/247>.
- Galán, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*, 33, pp.167-204.
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Mujeres en Red: El periódico feminista*, pp.1-8.
- Gargallo, F. (2007). Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12, pp.17-34.
- Garrido, J. y Barrientos, C. (2018). Identidades en transición: Prensa, activismo y disidencia sexual en Chile, 1990-2010. *Psicoperspectivas*, 17, pp.1-11.
- Goffman, E (2001) Actuaciones. En *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. pp. 29-47. Buenos Aires: Amorrortu Editorial.
- González, M (2017) El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del palacio de Bellas Artes. *Andamios*, (14), pp. 113-133.
- Grumann, A (2008) Performance: ¿Disciplina o concepto umbral? La puesta en escena para una categoría de los estudios teatrales. *Apuntes* (130), p. 126-139
- Guzmán, V. (2019). Territorio, cuerpo y danzón. Apropiación lúdica de la Plaza de Tlalpan. *Anuario de Espacios Urbanos, Historia, Cultura y Diseño*, 26, pp.145-175.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación. Sexta edición*. México: McGraw-Hill.

- Kasser, S. (2009). El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer. *Estudis de la Diferència Sexual*, 36, pp.19-39.
- Labarca, A. (1947). Alrededor del sufragio. En *Feminismo contemporáneo* (pp.131-164). Chile: Zig-Zag.
- Lagarde, M. (1994). Perspectiva de género. *Diakonia*, 74, pp.23-29.
- Lagneaux, M. (2017). El lenguaje inclusivo y la escritura académica en la universidad. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 3, pp.1-7.
- Lamadrid, S. y Benitt, A. (2019). Cronología del movimiento feminista en Chile 2006-2016. *Scielo*, 27, pp.1-15.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. Estados Unidos: Routledge: Taylor and Francis Group.
- Le Breton, D. (1990) El cuerpo y la naturaleza en la edad media y el renacimiento. En *Antropología del cuerpo y modernidad*. pp.29-34. Argentina: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. España: Seix Barral.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Argentina: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2005). *Cuerpo sensible*. Chile: Metales Pesados.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Argentina: Nueva Visión.
- Longa, F. (2010). *Trayectorias e historias de vida: perspectivas metodológicas para el estudio de las biografías militantes*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, Argentina.
- López, K. y Berrío, A. (2018). *Sistematización de la experiencia de teatro coreográfico y pedagógico en la ENSMA: Cartografía de un cuerpo colectivo* (tesis de magister). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.

- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo: El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 22, pp.111-127.
- Martínez, A. (2004) La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers* 73, pp.127-152.
- Martínez, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. *Ciencia y Saúde Coletiva*, 17, pp.613-619.
- Martínez, L., Biglia, B., Luxán, M., Bessa, C., Carballo, J. y Martí, J. (2014). Experiencias de investigación feminista: Propuestas y reflexiones metodológicas. *Athenea Digital*, 14, pp.3-16.
- Melucci, A. (1999). *Identidad y movilización en los movimientos sociales*. En Acción colectiva, vida cotidiana y democracia (pp.55-68). México: El Colegio de México.
- Menoyo, S (2016) Indagaciones sobre Cuerpo, Performance, Género y Política a partir de la Intervención pública performática Artística “Escrito Con Fuego”. 4º Congreso Género y Sociedad. Universidad Nacional de Colombia.
- Meo, A. (2010). Consentimiento informado, anonimato y confidencialidad en investigación social. La experiencia internacional y el caso de la sociología en Argentina. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 44, pp.1-30.
- Merino, M.E. (2000). El relato natural en las ciencias sociales y en el discurso científico. *Redalyc*, 12, pp.1-16.
- Meza, J. y Castellar, N. (2012). La resignificación y redignificación del cuerpo en la escuela. *Revista Actividad Física y Desarrollo Humano, s.n*, pp.8-12.
- Mondragón, D. y Ysunza, V. (2019). Germinando en el asfalto, del encierro a la libertad del cuerpo, una propuesta a través de la danza. *Revista Index*, 8, pp.176-183.
- Montero, P. (2020). Espacios separatistas en la revuelta popular de Chile: resistiendo desde lo erótico a través de los afectos. En *Escrituras feministas de la revuelta* (pp.141-150). Santiago de Chile: LOM

- Museo de la Memoria. (2020). *Colectiva Ayuquélén: Desmitificando el Lesbianismo en Dictadura*. Recuperado de: <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informato/colectiva-ayuquelen-desmitificando-el-lesbianismo-en-dictadura/>
- Ñeüman, M. (2008). Construcción de la categoría “Apropiación Social”. *Quórum*, 5, pp.67-98.
- Obreque, P. (2019). Ethos colectivo en la movilización estudiantil feminista en Chile o “Mayo Feminista” (2018): del fastidio a la lucha contra la violencia estructural patriarcal”. *Entornos*, 32, pp.20-31.
- Paredes, J (2015) La educación chilena no se vende, ¡Se defiende! La política de significación de la movilización por la educación pública en Chile, 2011-2013 [Tesis de Postgrado] Universidad de Chile.
- Paredes, J., Ortiz, N & Araya, C (2018) Conflicto social y subjetivación política: performance, militancia y memoria en la movilización estudiantil post-2011. *Persona y Sociedad*, 32, pp. 122-149.
- Peirano, Y. (2019). *Movimiento LGBT en la comuna de Valparaíso, cuerpo y políticas públicas*. [Título profesional, Universidad de Valparaíso]. Repositorio Académico de la Universidad de Valparaíso. <http://repositoriobibliotecas.uv.cl/handle/uvsc1/966>
- Planella, J. (2006). Corpografías: dar la palabra al cuerpo. *Artnodes*, 6, pp.13-24.
- Quintero, B. (2010). Pensando el cuerpo. *Beatriz Quintero*. <https://artis.files.wordpress.com/2010/05/el-cuerpo-en-el-renacimiento-tis2.pdf>
- Revilla, M (1996) El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido. *Última Década*, (5), pp. 1-18.
- Rodó, F. (2020). “Me permito ser visible desde la materialidad que supone mi cuerpo, esa es mi acción política”. Un análisis desde las imágenes y protagonistas del 8m en Santiago de Chile y Valparaíso. *Revista de estudios de mujeres*, 8, pp.84-110.
- Rodríguez, M. (2008). Cuerpos femeninos afroargentinos: raza y poder en la danza de las comparsas de candombe. *Revista de investigación folclórica*, 23, pp.72-89.

- Rojas, D (2020) "Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa" Cuerpo, performance y feminismo en las protestas sociales en Chile [Tesis de pregrado]. Universidad de Valparaíso.
- Rorty, R. (1993). *Feminismo y pragmatismo*. Conferencia, Universidad de Michigan, EE.UU.
- Rosales, O. (2016). El cuerpo joven. Rituales y resignificación de la cultura. Una lectura con Bourdieu, Bajtín, Jodelet y Foucault. *Segunda etapa*, 20, pp.130-150.
- Ruggio, G. (2011). El cuerpo: la afirmación a lo largo de la historia como formador de la identidad. *EfDeportes*, 160, pp.s/n.
- Sánchez-Prieto, J (2013) Los desafíos del "Giro performativo": el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. En Oncina., Faustino & Cantarino (Coords.) Giros narrativos e historias del saber. pp. 77 - 110. Madrid: Plaza y Valdés.
- Sandoval, J. (2020). El repertorio de acción política en el ciclo de movilizaciones estudiantiles chilenas. *Revista de Estudios Sociales*, 7. Doi: [10.7440/res72.2020.07](https://doi.org/10.7440/res72.2020.07).
- Shilling, C. (1993). *El cuerpo y la Teoría social*. Inglaterra: Sage.
- Silva, P. (2004). *El género en la sociedad*. En Perspectiva de género(pp.13-22). México: Entsunam.
- Sossa, A. (2013). Una aproximación desde la sociología del cuerpo a los movimientos sociales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 5, pp.9-20.
- Sotelo, L. (2020). *La Acción Colectiva de La Marcha Del Hambre, Una Reconstrucción Histórica De La Movilización De Los Maestros de Santa Marta*. [Título profesional, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Académico de la Universidad Pedagógica Nacional. http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12399/la_accion_colectiva_de_la_marcha_del_hambre.pdf?sequence=7&isAllowed=y
- Svampa, M. (2006). Movimientos sociales y nuevo escenario regional: las inflexiones del paradigma neoliberal en América Latina. *Sociohistórica*, 19, pp.141-155.

- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1987). Introducción. Ir hacia la gente. En *Introducción a los métodos cualitativo de investigación* (pp.11-30). Argentina: Paidós.
- Taylor, D. (2007). *Hacia una definición de performance*. Performancelogía. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Tristán, F. (1844). *Union Ouvrière*. Francia: Troisième édition.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Urzúa, S. (2015). ¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura? Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo. *Última Década*, 42, pp.39-64.
- Valdés, T. (2001). *El índice de compromiso cumplido – ICC Una estrategia para el control ciudadano de la equidad de género*. Chile: FLACSO-Chile.
- Valenzuela, M. (1993). *Las mujeres en la transición democrática*. En *El difícil camino a la democracia en Chile 1982-1990*. Disponible en: <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1993/libro/000593.pdf>
- Valles, J. (2000) La acción colectiva: (1) los grupos de interés y los movimientos sociales. En *Ciencia política: una introducción* (pp.329-344). España: Editorial Ariel.
- Vidal, T. y Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36, pp.281-297.
- Zambrini, L. (2007). *Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: El caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-024/164>
- Zerán, F. (2018). *Mayo Feminista. La Rebelión Contra el Patriarcado*. Chile: LOM.

ANEXOS

Anexo 1. Operacionalización

Variable/Concepto	Dimensiones	Indicadores
Género	Identidad	Percepción de su identidad de género a través del tiempo
	Expresión de género	Uso de prótesis (Haraway)
		Forma en la que se perpetúa o modifica la norma de género
Cuerpo	Autopercepción	Configuración de su cuerpo en relación a su identidad de género
		Sentimientos hacia su cuerpo
	Objeto político	Representación del cuerpo durante la protesta
		Forma en la que se ocupa el cuerpo durante la protesta
Danza y/o Performance	Espacio público	Emociones asociadas a factores externos: autos, micros, espectadores, agentes represores, etc.
		Ocupación de la calle como escenario.

	Práctica individual o colectiva	Percepción de danzar/performar individualmente
		Percepción de danzar/performar colectivamente
		Diálogo no verbal con quienes presencian la danza/performance.
	Sentido político	Intención política al danzar/realizar una performance
		Cuestionamiento de las normas de género
	Apropiación	Autonomía
Enfrentar miedos, prejuicios, inseguridades, etc.		
Posesión del cuerpo		Control del cuerpo al danzar/realizar una performance
		Adueñarse de la experiencia
Resignificación	Práctica reflexiva	Reconfigurar intencionalmente el cuerpo al danzar/realizar una performance
		Generar nuevas estéticas

	Normatividad	Juicios acerca de la norma de género
		Desprendimiento de lo normativo al danzar/realizar una performance

Anexo 2. Consentimiento informado

**MODELO CONSENTIMIENTO INFORMADO
COMITÉ BIOÉTICA FACULTAD CS. SOCIALES
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO**

INFORMACION

Investigador(a) Responsable: Sihomara Ortiz Vásquez. (sihomaraortiz@gmail.com)

Profesor(a) Guía de la Investigación: María Angélica Cruz.

Unidad Académica: Sociología.

Valparaíso, _ de junio de 2021

Declaro que he sido invitado/a a participar en la investigación que lleva por título: “Apropiación y resignificación feminista del cuerpo: Reivindicando nuestra existencia a través de la danza y performance callejera en Valparaíso”.

Y cuyo objetivo general corresponde a:

Comprender cómo se vincula la apropiación y resignificación feminista del cuerpo con la danza y performance callejera en el contexto de las manifestaciones sociales desarrolladas en Valparaíso.

Se me ha explicado que mi participación consiste en responder una entrevista en la cual se me preguntará sobre mi experiencia respecto a mi trayectoria en la danza/performance callejera.

Este procedimiento consta de 14 preguntas y se estima puede durar un mínimo de 40 minutos.

Estoy de acuerdo con que la entrevista sea grabada en formato audio para su posterior transcripción y análisis.

Además, se me ha asegurado que la información generada será confidencial y estará protegida por el anonimato, para lo cual mis respuestas serán identificadas solamente con un número de código y mi nombre no será escrito en la entrevista. La información será discutida en privado y no será conocida por personas ajenas a la investigación.

Esta investigación pretende aportar al desarrollo del conocimiento científico y por lo tanto mi participación es de valiosa contribución.

Se me han proporcionado los datos del equipo de investigación lo que me permite contactarlo directamente mediante un número de teléfono.

He tenido la oportunidad de hacer todas mis preguntas o dudas respecto a los procedimientos que se llevarán a cabo y se me han entregado todas las respuestas a plena conformidad.

Se me ha explicado que tengo el derecho a abandonar el estudio sin necesidad de dar ningún tipo de explicación y sin que ello signifique ningún perjuicio personal.

Además, tengo el derecho a no responder preguntas si así lo estima conveniente.

La investigadora responsable del estudio es Sihomara Ortiz Vásquez. Rut: 19.615.070-6.

Se me ha informado que para resolver mayores dudas o preguntas respecto de mis derechos como participante puedo contactarme con el Comité de Ética de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso, a través del correo electrónico: comitedeetica.facso@uv.cl

Declaro que he leído el presente documento, se me ha explicado en que consiste el estudio y mi participación en el mismo, he tenido la posibilidad de aclarar mis dudas y tomo voluntaria y libremente la decisión de participar en el estudio. Además, se me ha dado entrega de un duplicado firmado de este documento.

Autorizo que mi intervención sea registrada en formatos de audio para su transcripción posterior.

SI _____ NO _____

Deseo recibir información sobre los principales resultados, conclusiones y discusión de este estudio

SI _____ NO _____

Nombre del participante: _____

Correo electrónico del participante: _____

Firma del participante: _____

Anexo 3. Pauta de Entrevista

Instrumento/s de levantamientos de datos diseñado/s

Cabe destacar que, apegándose al dinamismo que confiere la entrevista semiestructurada, el “¿por qué?” fue contemplado en todas las preguntas, sólo que fue omitido en los casos donde lxs entrevistadxs entregaron toda la información de corrido.

Para contextualizar.

1. Cuéntame cómo empezaste a bailar/realizar performance en la calle.

Género.

2. ¿Qué dirías sobre tu identidad de género? ¿Suele variar o dirías que es estática?

3. ¿Cómo se relaciona esto con tu cuerpo?

4. ¿Por medio de qué prácticas expresas tu género?

Cuerpo.

5. ¿Cómo te sientes respecto a tu cuerpo? ¿cambiarías algo? no es necesario que digas qué.

6. ¿Qué haces durante las manifestaciones sociales?

Danza/Performance.

7. ¿Cómo te sientes bailando/realizando una performance en la calle? ten en consideración factores externos como: personas, autos, ruidos, etcétera.

8. ¿Qué sientes cuando bailas/realizas performance junto a otras personas? ¿y cuando lo haces solx?

9. ¿Qué ideas políticas transmites cuando bailas/realizas performance en la protesta?

Apropiación

10. ¿Qué ha pasado en la relación con tu cuerpo desde que empezaste bailar/hacer performance?

11. ¿Cómo sientes tu cuerpo mientras estás bailando/haciendo una performance?

Resignificación.

12. En comparación a tu vida cotidiana, ¿sientes que cambia la forma en la que percibes tu cuerpo cuando bailas/realizas performance? ¿en qué aspecto?

13. Teniendo en cuenta las normas sociales que operan sobre nuestros cuerpos cotidianamente, ¿cómo crees que eso cambia mientras bailas/haces una performance en la protesta?

Para concluir.

14. ¿Quisieras referirte/agregar/destacar algo?

Anexo 4. Matriz de codificación

Categoría	Subcategoría	Indicador	Código
Género	Identidad		GI
	Expresión de género	Uso de prótesis	GE-P
		Normas de género	GE-NG
Cuerpo	Autopercepción	Identidad de género	CA-IG
		Sentimientos hacia el cuerpo	CA-S

	Objeto político	Representación en protesta	CO-RP
		Ocupación en la protesta	CO-OP
Danza y performance	Espacio público	Factores externos	DP-FE
		Calle como escenario	DP-CE
	Práctica individual o colectiva	Percepción individual	DP-PI
		Percepción colectiva	DP-PC
		Interacción no verbal	DP-INV
	Sentido político	Intención política	DP-SPIP
		Cuestiona norma de género	DP-SPNG
Apropiación	Autonomía	Empoderamiento	A-AEM
		Enfrentamiento	A-AEN
	Posesión del cuerpo	Control del cuerpo	A-PCC
		Adueñarse de la experiencia	A-PCAE
Resignificación	Práctica reflexiva	Reconfigurar intencionadamente	R-PRR
		Generar nuevas estéticas	R-PRE
	Normatividad	Juicios sobre norma social/género	R-NJNG
		Desprendimiento norma social/género	R-NDNG