



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**CUERPAS EN REVUELTA: DANZANDO PARA NARRARNOS  
Aproximaciones feministas en torno a la protesta social en Chile**

**Tesis para optar al grado de Magister en Psicología, mención psicología comunitaria**

**FABIOLA VERÓNICA ESPINOZA VELOSO**

**Directora:  
Caterine Galaz Valderrama**

**Santiago de Chile, año 2022**

**Nombre del autore:** Fabiola Verónica Espinoza Veloso.

**Profesor Guía:** Caterine Galaz Valderrama.

**Título de la Tesis:** “CUERPAS EN REVUELTA: DANZANDO PARA NARRARNOS”. Aproximaciones feministas en torno a la protesta social en Chile.

## **RESUMEN**

El presente estudio constituye una invitación a sumergirse en la complejidad de la práctica política desde la potencia del cuerpo en movimiento a través de las reflexiones y sentires de las integrantes de la Colectiva feminista “Baila Capucha Baila”.

Tomando como excusa el abordaje del último registro de protesta social en Chile- más conocido como “estallido social”- desarrollo una propuesta que reivindica el plano material, afectivo y estético de la política desde la práctica de la danza en clave feminista. Los objetivos que me movilizan pretenden indagar en los posibles significados de la agencia y resistencia feminista y los sentidos comunitarios que emergen y se posibilitan mediante su práctica.

Para movilizar las reflexiones utilicé una epistemología, una retórica y una metodología feministas que permitieron crear una obra en la que participan varios afectos y cuerpos que piensan y sienten la protesta y la danza. En lo que refiere estricticamente al método, utilicé las Producciones Narrativas (PN) para construir una narrativa coral de las voces de las protagonistas de la Colectiva Baila Capucha Baila, a fin de problematizar en torno al ser individual y ser colectivo mediante el habitar y el movilizar un cuerpo común.

Es así como esta investigación se presenta como una posibilidad de sentipensar las creaciones, las autorías, la danza, el activismo y la práctica política.

**Palabras clave:** práctica política, movimiento, movilización, danza, cuerpo común, resistencia, agencia, epistemología feminista, retorica feminista.

**Correo electrónico:** [fabiola22@ug.uchile.cl](mailto:fabiola22@ug.uchile.cl).

## DEDICATORIA

Estas palabras agitadas de mar por las que he transitado para relatar las memorias de las calles del Santiago “en revuelta” están dedicadas a todos los afectos, sueños e imaginarios que posibilitaron el acuerpamiento del 18 de octubre 2019.

A esos cuerpos juveniles que resisten a la inmovilidad cómoda y al conformismo practicante.

A esos cuerpos rebeldes que se tomaron las calles para coreografiarse en una danza colectiva.

A esos cuerpos ausentes que por resistir a la precarización de la vida pagaron con su vida los anhelos de una política distinta.

A esos cuerpos mutilados por la violencia estatal que hoy continúan luchando por la autonomía de todos los cuerpos, territorios y tierras.

A esos cuerpos que se atreven al contagio de los sentires y pensares de otros. A esos cuerpos que sanan juntos.

A esos cuerpos que hacen de la Dignidad una práctica constante, una ética posible.

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre y compañera de caminos Magdalena por nutrirme de afectos, saberes, dolores y risas. Gracias por parirme libre e intensa.

A mi abuela y guía Luz por su generosidad y sabiduría sin límites. Gracias por heredarme la rebeldía y la lucha.

A mi tía y escuchadora Rosario por darme la mar y la quietud para el sentipensar y la escritura. Gracias por tu complicidad.

A mis hermanes Gabriela y Manuel por leerme, escucharme, verme y sostenerme en todas mis luchas. Gracias por ser sangre.

A mi maestra Caterine Galaz Valderrama por ser generosa, dedicada y paciente en su enseñanza. Gracias por acompañarme en este tropezado caminar investigativo.

A mis queridas “ACAB LOVE” por hacer del acuerpamiento una realidad en estos años de estudio y descubrimientos. Gracias por ser comunidad amorosa.

A Cath, Chakana, Fela, Caro, Valen, Native y Andrea integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila, por su danza valiente y rebelde. Gracias por atreverse a crear conmigo política feminista.

A Felipe Marín Araya, Katia Guaquiante Blaskovic y a Carol Kalfu por su generosidad y compromiso. Gracias por querer participar con su arte y trabajo en esta creación investigativa.

A mis maestras de danza Camila Guerrero Escobar, Gabriela Minda Almeida y Celeste Sepúlveda López. Gracias por inspirar estas escrituras.

A Consuelo Cerda Monje por sus recomendaciones y tráficos de lectura para comprender la danza.

A la Colectiva de Mujeres Tumberas V Región por la posibilidad de ser cuerpo común en nuestra danza. Gracias por regalarme la lucha resistente y antirracista.

A la filosofía por no abandonarme.

A la danza por acogerme y emanciparme.

A las calles por devolverme la fuerza y la utopía.

A la mar por ser mi cobijo y mi esperanza.

## INDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>1.1</b>	<b>OBJETIVOS</b>	<b>5</b>
1.1.1	OBJETIVO GENERAL	5
1.1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	5
1.1.3	SUPUESTOS	6
<b>1.2</b>	<b>ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>EPISTEMOLOGÍA</b>	<b>10</b>
<b>3</b>	<b>ANTECEDENTES</b>	<b>14</b>
<b>3.1</b>	<b>¿CHILE DESPERTÓ? REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN ONÍRICA DE LA VIGILIA CHILENA.</b>	<b>14</b>
<b>3.2</b>	<b>“SOMOS MALAS, PODEMOS SER PEORES” CARACTERIZANDO LA MOVILIZACIÓN DESDE LA CORPORALIDAD FEMINISTA.</b>	<b>22</b>
<b>4</b>	<b>HERRAMIENTAS TEÓRICAS:</b>	<b>30</b>
<b>4.1</b>	<b>PONGÁMONOS SERIES: LA POLÍTICA, LA FORMALIDAD Y LA ALEGRÍA ¿ACTUALIDAD, DEVENIR O PROYECTO?</b>	<b>30</b>
<b>4.2</b>	<b>“HASTA QUE LA DIGNIDAD SE HAGA COSTUMBRE”: LA PERFORMATIVIDAD COLECTIVA COMO POLÍTICA ENCARNADA.</b>	<b>33</b>
<b>4.3</b>	<b>LA PUESTA EN ESCENA DE LO POLÍTICO: CARACTERIZANDO LA PRÁCTICA POLÍTICA DESDE EL ARTE.</b>	<b>36</b>
<b>4.4</b>	<b>PONER EL CUERPO EN LAS CALLES: RADICALIDAD, LÍMITES Y ALCANCES DEL ACTO ESTÉTICO/POLÍTICO.</b>	<b>49</b>
<b>4.5</b>	<b>DANZANDO POLÍTICA: APROXIMACIONES A UNA POLÍTICA DESDE EL CUERPO EN MOVIMIENTO.</b>	<b>57</b>
<b>4.6</b>	<b>ENTRE PAÑUELOS, MÁSCARAS Y DIABLADAS: CUERPOS DANZANTES EN EL CHILE MOVILIZADO.</b>	<b>65</b>
<b>4.7</b>	<b>HACIENDO COMÚN: LA MOVILIZACIÓN COLECTIVA COMO AGENCIA Y RESISTENCIA FEMINISTA.</b>	<b>74</b>
<b>5</b>	<b>METODOLOGIA</b>	<b>84</b>
<b>5.1</b>	<b>BREVE PRESENTACIÓN DE LAS PRODUCCIONES NARRATIVAS (PN).</b>	<b>84</b>
5.1.1	PARTICIPANTES Y DISEÑO MUESTRAL.	85
5.1.2	TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE LA INFORMACIÓN.	86
5.1.3	ASPECTOS ÉTICOS	88
<b>6</b>	<b>ANÁLISIS</b>	<b>89</b>
<b>6.1</b>	<b>NARRATIVA DE LA COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA.</b>	<b>89</b>
6.1.1	PRESENTACIÓN.	89
6.1.2	PRODUCCIÓN NARRATIVA (PN)	90

<b>6.2 METANARRATIVA</b>	<b>103</b>
6.2.1 CUESTIONANDO LAS AUTORÍAS: ¿Y SI PENSAMOS EN COLECTIVO?	103
6.2.2 NOS COSTÓ TANTO ENCONTRARNOS: NO NOS SOLTEMOS”: LA MANIFESTACIÓN COMO PUESTA EN ESCENA Y ENCARNACIÓN POLÍTICA.	104
6.2.3 RESISTIR EN UN CHILE EN REVUELTA: EL “ESTALLIDO DESDE LA CORPORALIDAD FEMINISTA”.	110
6.2.4 UNA DANZA QUE SE MOVILIZA: SUJECIÓN, LIMITE Y POTENCIA DE LAS CORPORALIDADES DANZANTES DESDE LA PRÁCTICA FEMINISTA.	122
6.2.5 DANZANDO UN CUERPO COMÚN: DESDE LA COREOGRAFÍA DEL NOSOTRES A LA SANACIÓN COLECTIVA COMO PRÁCTICA FEMINISTA.	132
<b>7 A MODO DE CIERRE:</b>	<b>144</b>
<b>7.1 EN RELACIÓN CON LA COREOGRAFÍA: OBJETIVOS</b>	<b>144</b>
<b>7.2 EN RELACIÓN CON LA IMPROVISACIÓN: EPISTEMOLOGÍA, METODOLOGÍA Y CUERPO MEDIADO.</b>	<b>146</b>
7.2.1 EPISTEMOLOGÍA	146
7.2.2 METODOLOGÍA	148
<b>7.3 EN RELACIÓN CON EL MOVIMIENTO: EMERGENTES Y AUSENTES.</b>	<b>153</b>
<b>8 REFLEXIONES FINALES</b>	<b>157</b>
<b>9 REFERENCIAS</b>	<b>159</b>

## INDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1: "EL PRIMER GRITO DE LAS CAPUCHAS ROJAS". ARTISTA: KATIA GUAQUIANTE BLASKOVIC .....	1
IMAGEN 2: "8M". ARTISTA: CAROL KALFU (ILUSTRACIÓN Y FOTOGRAFÍA) .....	13
IMAGEN 3: "8M". ARTISTA: CAROL KALFU. (ILUSTRACIÓN Y FOTOGRAFÍA) .....	29
IMAGEN 4: "NOUS SOMMES ROCKERS SUDAMERICAN" ARTISTA: FAB CIRAULO (FOTOGRAFÍA TOMADA EN CENTRO CULTURAL GAM DURANTE LOS DÍAS DE LA PROTESTA SOCIAL) .....	48
IMAGEN 5: "8M" ARTISTA: CAROL KALFU (ILUSTRACIÓN Y FOTOGRAFÍA) .....	56
IMAGEN 6: "AMOR, UNIÓN Y REVOLUCIÓN" (FOTOGRAFÍA TOMADA EN CENTRO CULTURAL GAM DURANTE LA PROTESTA SOCIAL) .....	<del>8382</del>
IMAGEN 7: " EL RITUAL. COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA" ARTISTA: FELIPE MARÍN ARAYA. (PLAZA DE LA DIGNIDAD. DICIEMBRE 2020) .....	<del>9089</del>
IMAGEN 8: "COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA" ARTISTA: FELIPE MARÍN ARAYA. (MALL COSTANERA CENTER. DICIEMBRE 2019).....	<del>9294</del>
IMAGEN 9: "EL RITUAL. COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA". ARTISTA: FELIPE MARÍN ARAYA (PLAZA DE LA DIGNIDAD. DICIEMBRE 2020) .....	<del>9594</del>
IMAGEN 10: " COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA". ARTISTA: FELIPE MARÍN ARAYA (FEBRERO 2020) .....	<del>9796</del>
IMAGEN 11: "COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA". ARTISTA: FELIPE MARÍN ARAYA (PLAZA DE LA DIGNIDAD) .....	<del>10099</del>
IMAGEN 12: "CONMEMORACIÓN UN AÑO DEL FEMICIDIO DE SILVANA GARRIDO URDILES. COLECTIVA BAILA CAPUCHA BAILA". ARTISTA: FELIPE MARÍN ARAYA (ENERO 2020) .....	<del>102401</del>
IMAGEN 13: FOTOGRAFÍA TOMADA EN LOS ALREDEDORES DE PLAZA DIGNIDAD DURANTE LA PROTESTA .....	<del>121420</del>
IMAGEN 14: ARTISTA: LOLO GÓNGORA ACUÑA. FOTOGRAFÍA TOMADA EN LOS ALREDEDORES DE PLAZA DIGNIDAD DURANTE LA PROTESTA. ....	<del>143142</del>

Imagen 1: "El primer grito de las capuchas rojas". Artista: Katia Guaquiante Blaskovic





# 1 INTRODUCCIÓN

*“Compañera, amiga  
Tú, de la primera fila  
Embestida en rebeldía  
Eres fuerza que nos guía  
Que el mundo entero sepa  
Te dispararon sin tregua  
“Por la paz”, ellos dijeron  
Torturando a nuestro pueblo”.*

Ana Tijoux, MC Millaray, “Rebelión de Octubre”.

Romantizar la calle desde la fecundidad del sentir político no es un hecho aislado. Alguna valoración extrínseca se le otorga al callejear colectivo, objetivando su ser en el encuentro muchas veces idealizado de cuerpos<sup>1</sup>. La democracia y por ende el conflicto permean a sus congregantes, en la esperanza que el diálogo transforme las diferencias en acuerdos para así encontrar la cadencia propia de la política.

La publicidad del asfalto cívico se ha definido desde la teoría filosófica política- más específicamente desde la mirada arendtiana- como el territorio mismo de la acción política. El espacio de visibilidad en donde la otredad nos otorga el regalo de la existencia. El ser individual y el múltiple entran en juego para posibilitar la actualidad de la política. Siguiendo a Arendt (2016) caemos en la cuenta acerca de la imposibilidad de pensarnos pre-políticos<sup>2</sup>, o lo que sería su equivalente, sostener un a priori para la existencia de la política. El carácter teatral de la esfera pública devendrá en una

---

<sup>1</sup> En relación con el uso de los términos “cuerpo” y “cuerpa” en el presente estudio debo aclarar que para fines prácticos he asumido el sustantivo masculino para referir a la entramado orgánico y vital que nos posibilita en tanto materialidad. De esta forma el término cuerpo será utilizado indistintamente para referir a todas las formas de encarnar la sexualidad y el género y así facilitar la lectura. En relación con el término “cuerpa” este será utilizado exclusivamente para referir al concepto utilizado por las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila y participantes de este estudio, a fin de dar cuenta de las formas de apropiación y resignificación del lenguaje y de las significaciones políticas de subvertir los discursos y normas establecidos.

<sup>2</sup> Con la finalidad de romper con la hegemonía de un masculino totalizante en el lenguaje voy a utilizar la terminación “es” para referir a un grupo diverso de personas más allá de un binarismo de género. De esta forma cuando utilice la letra “o” o la terminación “os” será solamente para referirme a un masculino y cuando haga lo correspondiente con la letra “a” o la terminación “as” para un femenino, las personas que se posicionen fuera de ese paradigma deben de considerarse también parte del conjunto nombrado con “e”. De igual forma entendiendo que me posiciono como una persona no binaria, para autoreferirme utilizaré indistintamente las letras “e” y “a” con las cuales me identifico. En lo que respecta al abordaje feminista utilizaré la terminación “e” pero su uso debe entenderse en consideración sólo de mujeres y disidencias sexuales. Cuando la cita se refiera textualmente al pensamiento de una autora la pondré entre comillas a fin de dar a entender cómo este hace referencia a un yo masculino como protagonista.

actuación, en la que sus intérpretes se harán eco de esa felicidad pública que trae el ejercicio de la libertad – pública- al implicarse en el poder político.

Sin embargo, como escenario y soporte privilegiado para la política, la calle no sólo otorga esa fugacidad intensa de la expresión colectiva, sino que también es el espacio en donde se disputan discursos, afectos y representaciones. Así tal como refiere Butler (2017) en su crítica al pensamiento de Arendt, la acción plural si bien instituye la localización y el espacio político, necesita apoyo material para su actuación. Es la dimensión corporal de este estar, persistir y movilizar lo que detenta el poder y el impacto de la posibilidad de la política. Los cuerpos congregados, al hacer visibles sus demandas, están exponiendo sus necesidades, pero también su potencia. Aquello que les hace vulnerables y/o precarios en su cotidianidad y en ese mismo instante al enfrentarse al antagonismo de fuerzas de opresión.

Sumándome a las “quejas feministas<sup>3</sup>”, sostengo que cuando la fútil línea que separaría los mundos de la intimidad y la publicidad se derrumba, se deja en evidencia las restricciones o normativas que regulan la aparición política ¿Qué cuerpos son a los que les está permitido la visibilidad y la existencia? ¿Bajo qué formas o discursos es posible aparecer? ¿Si la vulnerabilidad ontológica pasa de sugerir una interdependencia a denotar una sintomatología estructural en donde el riesgo de aparecer conlleva sanciones y consecuencias mayores para esos cuerpos antes no vistos o cubiertos, qué es lo que se está actuando en esos momentos?

Asumir el desafío de situar estas interrogantes en el contexto postdictatorial de protesta social chileno implica reflexionar acerca de las causas que han impulsado las movilizaciones, las expresiones, sectores y cuerpos que han disputado la publicidad y las significaciones que han otorgado a la acción política.

Atendiendo al último registro de movilización social, la insurrección popular del octubre chileno conocida mediáticamente como “estallido social” ha significado un hito en lo que respecta a la historia de movilizaciones sociales en este rincón austral, debido a las características de su desarrollo y el impacto político del despliegue performativo de sus actantes. Concediéndole incluso características epifánicas, el así llamado “despertar de Chile” ha suscitado álgidas discusiones acerca de las consecuencias del sistema económico y social neoliberal en la sociedad chilena, pero también acerca de los discursos y representaciones que lo sustentaron desde la esfera política y el accionar

---

<sup>3</sup> Referencia a la “pedagogía feminista de la queja” propuesta por Sara Ahmed.

estatal. Así mismo la *performance* colectiva congregada en el vasto territorio nacional ha movilitado algo más que un cuestionamiento a la política representacional del Chile neoliberal, posibilitando una reflexión acerca de los alcances y límites de la acción política.

Es desde este posicionamiento crítico a las comprensiones hegemónicas de la política en donde me posiciono como investigadore para desarrollar esta investigación, respondiendo corporalmente a la urgencia de crear y/o posibilitar otros lenguajes y disputar otros espacios para el accionar político y la investigación académica.

Mi intención es proporcionar otras miradas, dialogar con otros afectos y reflexionar comunitariamente acerca de los significados atribuidos a la política, y así a través de este encuentro poder imaginar otros escenarios y horizontes que desafíen precisamente las causales que nos llevaron masivamente a las calles.

Tomando como eje la posibilidad de imaginar y crear que otorga el arte a la experiencia política, el desarrollo de la siguiente investigación condensa mi interés en tanto filósofa feminista, activista y cuerpo danzante en otorgar espacio a las convicciones, afectos e intereses que han guiado mi desempeño profesional y académico, y las inagotables búsquedas y derroteros por los que he transitado en compañía de tantes en el quehacer comunitario.

Para este cometido me acompaño de las voces de una colectiva feminista cuyo natalicio se encuentra fechado en medio de la revuelta social durante la “avanzada feminista” de noviembre 2019 que inició el grito “Un violador en tu camino”.

La Colectiva Baila Capucha Baila (BCB) está compuesta por mujeres y disidencias sexuales que hacen carne el feminismo mediante la práctica política de la danza. Poseedores de una estética característica y valiéndose de diversos dispositivos performativos la Colectiva ha desarrollado diversas “intervenciones” al ritmo de melodías y canticos feministas y de denuncia social provenientes de géneros como el hip-hop, el trap y el reggaetón, tradicionalmente ligados discursiva y simbólicamente a una masculinidad hegemónica y patriarcal. Es así como el accionar de la Colectiva Baila Capucha Baila junto con exponer una expresión corporal de confrontación y denuncia en concordancia con las demandas populares, otorga además la posibilidad de examinar dos de los supuestos del feminismo desde una vertiente crítica: la capacidad de agencia y el sentido de comunidad.

A través de la movilización y el movimiento que otorga una práctica investigativa, esta investigación busca precisamente valerse de los claroscuros que componen la movilización feminista en la revuelta social chilena para así reflexionar acerca de este derecho plural y performativo a la aparición, a la encarnación de lo político mediante la danza en tanto práctica situada, colectiva, expresiva y significativa, y así problematizar acerca de los discursos estéticos, éticos y políticos hegemónicos que demarcan los presupuestos en torno a la representación y a la exclusión de cuerpos y afectos en las manifestaciones sociales en Chile.

La danza escribe en tiempo y espacio, es efímera y análoga. Nuestro cuerpo e historia es la que se interpreta, pero cuando se realiza colectivamente en la protesta social convergen diversos “elementos” como: las encarnaciones de quienes se movilizan por una causa, los movimientos que se están narrando en esos momentos, los cuerpos frente a quienes se están oponiendo y los lugares dónde lo están haciendo. De esta forma el danzar constituye un movilizar colectivo de afectos encarnados en nuestras historias y en la Historia que se actualiza políticamente en la protesta social.

Ahora bien, ¿Qué sentido otorga todas estas reflexiones en torno a la articulación danza y política en el contexto del “estallido social chileno”? ¿Qué podría aportar como categoría analítica la danza a la reflexión en torno al modo de hacer protesta en Chile?

A partir de las interrogantes anteriores, surge la pregunta de investigación que guiará el presente proyecto de estudio: ¿Cómo la danza constituye una práctica de resistencia contrahegemónica en sectores feministas en el contexto del “estallido social” chileno?

## 1.1 Objetivos

### 1.1.1 Objetivo General

Comprender la danza como una práctica de resistencia contrahegemónica y agencia colectiva en comunidades feministas en el contexto de protesta social chileno.

### 1.1.2 Objetivos Específicos

1. Analizar los sentidos y comprensiones que las integrantes de la Colectiva “Baila Capucha Baila” le otorgan a la danza como accionar político de resistencia y agencia colectiva.
2. Identificar el sentido de “comunidad” que las integrantes de la Colectiva “Baila capucha Baila” construyen en función de esta práctica política.

3. Analizar la conjunción arte y política en una práctica situada de un colectivo feminista en el contexto de protesta social chileno.

### 1.1.3 Supuestos

1. Dentro del accionar feminista en protesta, la danza se encontraría en un lugar de subalternidad debido a la prevalencia de discursos hegemónicos que dificultan su apropiación y accesibilidad. Es decir, son las representaciones y mandatos sexo-genéricos y culturales que se desprenden de la matriz hetero normada, colonial y productiva en la que se inserta su práctica, los que inciden en su valoración, promoción y adhesión.

2. El sentido de comunidad presente en los colectivos artísticos feministas se presentaría como uno de los principales elementos subversivos de la danza como práctica feminista, ya que, al entrar en confrontación con el orden de dominación productivo y representacional del arte, instala la dimensión afectiva como eje de la práctica política.

## 1.2 Estructura de la investigación

La presente investigación se encuentra estructurada en cinco capítulos a los que se suman un apartado introductorio y dos de conclusiones, que a su vez se dividen en otros sub-apartados o capítulos específicos. En la presente introducción presento el tema de investigación y a mí en tanto investigador, situando el contexto social y político en el que se origina, las preguntas y objetivos que la guían, así como algunas consideraciones metodológicas que servirán de base para su comprensión.

En el segundo capítulo de esta investigación “Epistemología” explicito la posición epistemológica desde la cual realizo este estudio, caracterizado por la objetividad situada propuesta por Haraway (1991) y la retórica feminista por medio de la cual intento tensionar los lenguajes academicistas de escritura, proponiendo una investigación corporizada en tanto posicionamiento político y posibilidad creativa.

El capítulo siguiente “Antecedentes” aborda el contexto histórico y discursivo en el que se inscriben las acciones de protesta en el Chile neoliberal postdictadura. Atendiendo a las determinantes del análisis a desarrollar en la investigación, el marco en el que se desarrolla la problematización sugiere dos momentos. El primero de ellos titulado “¿Chile despertó? Reflexiones en torno a la representación onírica de la vigilia chilena” dedica una panorámica a las causales económicas,

sociales y políticas que propiciaron la movilización de la insurrección popular de octubre 2019<sup>4</sup>, y reflexiona acerca de cómo las tensiones, asimetrías y omisiones del sistema neoliberal chileno se encarnaron en los cuerpos hasta articular un descontento y malestar que dio paso a una serie de movilizaciones sociales a partir de la entrada al nuevo milenio. En el segundo “Somos malas, podemos ser peores” Caracterizando la movilización desde la corporalidad feminista” otorga una visión acerca de la movilización feminista como antesala a la revuelta de octubre 2019. Antecedente necesario para comprender el análisis posterior en relación con el arte feminista como propuesta estética/política de ser en comunidad.

El capítulo cuarto “Herramientas teóricas” se centra en la discusión de los principales conceptos abordados en el estudio a fin de comprender los dispositivos y mecanismos estético-políticos de la acción política y los límites discursivos impuestos por su contexto de emergencia. En los dos primeros apartados titulados: “Pongámonos series: La política, la formalidad y la alegría ¿actualidad, devenir o proyecto?” y “Hasta que la dignidad se haga costumbre” la performatividad colectiva como política encarnada” relevo los principales alcances de la teoría política de la Hanna Arendt y su correspondiente crítica por parte del posestructuralismo queer de Judith Butler a fin de presentar los conceptos de acción política, precariedad y performatividad. En los apartados siguientes “La puesta en escena de lo político: caracterizando la protesta desde el arte”, “Poner el cuerpo en las calles: radicalidad, límites y alcances del acto estético/político” y “Danzando política: Aproximaciones a una política desde el cuerpo en movimiento” abordo la relación entre cuerpo y acción política desde la especificidad de la práctica artística en tanto posibilidad estética de la política a fin de tensionar la categorización arte político y política desde el arte, para esto realizo una revisión de los conceptos “estética” y “performance”. Posteriormente avanzo en la propuesta de la danza como marco analítico para comprender la movilización social. Es así como en la sección titulada “Danzando política: aproximaciones a una política desde el cuerpo en movimiento” reviso algunas de las teorías que amplían el marco coreográfico a la teoría social y también algunas nociones que permiten comprender la danza en forma específica de práctica social. La sección siguiente “Entre pañuelos, máscaras y diabladas: cuerpos danzantes en el Chile movilizad” sitúa las reflexiones en algunos de los registros dancísticos de la protesta chilena de los últimos 30 años

---

<sup>4</sup> A fin de aclarar la utilización reiterada de las frases “octubre chileno” y “octubre 2019” como analogías para la movilización social, refiero que estas obedecen netamente a fines estilísticos, pues entiendo que tanto para mí como para muchas personas la movilización es un acontecimiento aún en curso y que el horizonte de desarrollo puede aún extenderse hacia otros espacios de acción.

citando algunos estudios e investigaciones previas. Finalizando el capítulo de herramientas teóricas, en la sección titulada “Haciendo común: la movilización colectiva como agencia y resistencia feminista” reviso los conceptos de agencia, resistencia y comunidad que posteriormente serán aplicados a la práctica dancística.

En el capítulo metodológico, desarrollo una breve presentación de la propuesta metodológica y epistémica de las Producciones Narrativas (PN) y la descripción del proceso de producción de conocimiento de esta investigación colaborativa (diseño, participantes, diseño muestral, técnicas de producción de datos análisis y aspectos éticos a considerar) atendiendo además al contexto social y sanitario de emergencia tras la pandemia del SARS.COVID-2.

Posteriormente en el capítulo seis me introduzco en los caminos que profundizan la problematización de esta investigación, intentando mediante un análisis que considera las voces teóricas, las de las participantes de la Colectiva y la propia, dar una posible respuesta a las preguntas y objetivos que guían esta investigación. Como primer paso, presento la narrativa realizada junto a las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (BCB). Posteriormente presento los otros cuatro apartados que conforman mi narrativa haciendo eco de las voces teóricas, de la Colectiva y la mía propia en este capítulo: “Nos costó tanto encontrarnos: No nos soltemos: La manifestación como puesta en escena y encarnación política”, “Resistir en un Chile en revuelta: el estallido desde la corporalidad feminista”, “Una danza que se moviliza: sujeción, límite y potencia de las corporalidades danzantes desde la práctica feminista” y “Danzando un cuerpo común: Desde la coreografía del nosotros a la sanación colectiva como práctica feminista”. Desde su escritura profundizo en los conceptos de práctica política, espacio público, arte, cuerpo, agencia, resistencia y comunidad desde algunas de las aproximaciones de los feminismos y la filosofía política que plantean las participantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (BCB) en concordancia con lo anteriormente desarrollado en el apartado teórico. Este análisis además intenta una breve y personal narración de los acontecimientos relativos al “estallido social” además de describir el despliegue artístico feminista (mujeres y disidencias sexo/genéricas). En relación con este último punto es necesario advertir que por razones de acceso a la información- aún escasa acerca de la protesta social de octubre 2019- y por el contexto en el cual se centra esta investigación, mi atención está puesta en la descripción de algunas de las expresiones y prácticas visuales y performances y particularmente en la práctica de la danza en la ciudad de Santiago.

Finalmente, presento un intento de cierre, presentando las reflexiones surgidas durante el proceso de investigación, examinando el logro de los objetivos propuestos en la investigación, proponiendo algunas interrogantes e inquietudes acerca de este abordaje de la danza en tanto práctica política y las limitaciones y posibilidades de la investigación feminista propuesta por las PN y las relativas a la adaptación de esta en contextos de virtualidad y redes sociales, entre otras.



## 2 EPISTEMOLOGÍA

*“Sonámbula, mudada en lo que odia,  
sigue danzando sin saberse ajena  
sus muecas aventando y recogiendo  
jadeadora de nuestro jadeo,  
cortando el aire que no la refresca  
única y torbellino, vil y pura”*

**Gabriela Mistral. “La Bailarina”.**

Una aproximación a la danza como categoría analítica para comprender la acción política supone una metodología que sustente la especificidad de su práctica, relevando el cuerpo como territorio, potencia y posibilidad. De este requerimiento se desprenden cuestiones importantes para la práctica investigativa, entendiendo que ésta encierra aspectos ontológicos, éticos y políticos. ¿Cómo es posible reconstruir y traducir en palabras las acciones desvanecidas de los cuerpos? ¿Cómo está implicado el cuerpo que investiga / escribe en la investigación? (Foster, 2003).

Desde mis reflexiones, interrogarse por el espacio y tiempo que el cuerpo ocupa - o más bien disputa en una investigación- no es sólo seleccionarlo como problema, sino más bien requiere de un posicionamiento, un disentir y resistir corporal a las lógicas androcéntricas y coloniales de la academia. Lo anterior es manifiesto en todo el proceso – elegir conceptos e hipótesis, diseño de la investigación, recolección de datos y su análisis (Del Moral, 2012)- pero además es necesario plasmarlo en la misma escritura, a través de una retórica feminista<sup>5</sup>. En definitiva, poner el cuerpo en la investigación.

Haciendo una analogía con la danza, la práctica investigativa también conlleva una movilización, posee ritmos y movimientos, demanda la ejecución de una técnica, una recursividad y entrenamiento, pero también otorga la posibilidad de agencia. Es un proceso reflexivo que desafía la linealidad del tiempo, se abre al encuentro de otros cuerpos, a la expresión de otros pensamientos y afectos, cuestionando y transformando los espacios en donde se actúa. El proceso de investigar

---

<sup>5</sup> Con este término hago alusión a la búsqueda y expresión de la voz propia, encarnada y permeada por la biografía, motivaciones, afectos y reflexiones de la persona que enuncia, crea y comunica. A modo de antecedentes cito la obra de Luce Irigaray, Gabriela Mistral y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras. Como posicionamiento político, ético y estético la retórica feminista que se plasma en la escritura de carácter investigativo busca hacer visible el cuerpo de la investigadora en todo el proceso de investigación, evidenciado los límites, dificultades y contradicciones de este. En consecuencia, como acción política la retórica feminista posee un carácter performativo que se sustenta en una resistencia hacia los supuestos positivistas de la investigación académica.

tal como el de bailar no es un accionar individual, es colectivo. Una práctica performativa en la que se actúa la política.

Considerando lo anterior, la presente investigación se inserta dentro del diseño cualitativo pues este marco presenta un proceso de desafío y construcción permanente, donde la totalidad de las decisiones y opciones metodológicas se van definiendo y redefiniendo en el propio curso de la investigación, enriqueciendo el modelo teórico (Herrera, Guevara & Münster, 2015).

Por otra parte, el posicionamiento epistemológico que guía este desarrollo adscriben al feminismo crítico<sup>6</sup>, cuyos planteamientos precisamente problematizan la neutralidad u objetividad del conocimiento, sus funciones- o su posible instrumentalización- y su afán totalizante, pues tal como señala Montañés (2007) “si los datos son producidos tendremos que preguntar el para qué y el para quién de la producción de conocimiento (Citado en Del Moral, 2012) A esta interpelación agrego el cómo, ya que las metodologías y la misma escritura, tal como señalé anteriormente, constituyen resistencias de potencial subversivo. De esta manera adhiero al planteamiento que, al cuestionar la objetivación del acto cognitivo, se sitúa fuera del dualismo conocimiento/sujeto epistemológico, sosteniendo un continuum entre ambos y transformando al objeto en sujeto de su propio conocimiento, en un “actor material-semiótico” (Haraway, 1995 p, 200).

Desde este “conocimiento situado” (Haraway, 2004) me enuncio como investigadore, en la complejidad de posiciones, identidades, puntos de vista y afectos que atraviesan mi práctica humana, artística y académica, atendiendo a las relaciones de poder y motivaciones personales que impulsan el abordaje de la danza feminista en protesta. Más aun complejizando mi posicionamiento como investigadore/activista y las vinculaciones que me unen a la Colectiva Baila Capucha Baila, empatizo con el enfoque “borderline” de Biglia & Zavos (2005) que da cuenta de cómo en el desarrollo de la investigación se habitan espacios propios del activismo desde el rol de la investigación académica, situándose paralelamente entre ambos.

Junto con un enfoque feminista crítico considero una perspectiva decolonial (Spivak, 1998; Suárez & Hernández, 2008; Mezzadra, 2008), pues mi interés es posicionar a las integrantes de la Colectiva “Baila Capucha Baila” como sujetas políticas, autónomas y creativas en relación con los relatos que construyen sobre sí mismas y su accionar colectivo. Más aún, en consideración con las

---

<sup>6</sup> Entiendo como feminismo crítico a aquel que problematiza al sujeto Mujer como sujeto del feminismo. Como aproximaciones que abordan críticamente esta categoría menciono las teorías queer, los llamados feminismos de color y el feminismo de-post colonial.

aproximaciones investigativas que han abordado el accionar colectivo en protesta en Chile postdictadura, esta posición permitirá precisamente visibilizar saberes y prácticas subalternas, así como los cuerpos hegemónicos que las encarnan y posibilitan.

A través de este enfoque dialogante y situado pongo en releve un proceso epistemológico emancipador, no hegemónico, colectivo y construido a través de saberes compartidos (Schöngut & Pujal 2014) cuyo abordaje permitirá los objetivos propuestos para la investigación. Asumiendo desafíos que, si bien pudiesen complejizar el mismo proceso epistémico, se corresponden con aquellas motivaciones, creencias y afectos que desde siempre han “movilizado” mis reflexiones.

Finalmente, el acto de escribir, de escribirse, es un acto radicalmente político en donde los encuentros con otros hacen del momento creativo un espacio/tiempo de una potencia transformadora. El conocimiento, así como los modos y formas por los cuales se construye, corresponden precisamente a los ritmos y pulsiones que posibilitan nuestra coreografía social, nuestra danza comunitaria.

Imagen 2: "8M". Artista: Carol Kalfu (Ilustración y fotografía)



### 3 Antecedentes

#### 3.1 ¿Chile despertó? Reflexiones en torno a la representación onírica de la vigilia chilena.

*“Llego el tiempo de quitarse el velo  
Nuestro motor no puede ser el miedo  
Hay que escarbarse, mirar lo que hay pa adentro  
Hay que quemar las máscaras y los disfraces  
No acomodarnos a ningún traje  
soltar el peso de este incomodo equipaje”*

**Catártica Animal, “Resisto”.**

Muchas páginas se han escrito para dar cuenta del alcance y radicalidad del shock neoliberal ocurrido en dictadura. Desde la intensidad de una transformación cuyo horizonte era la refundación completa de la sociedad chilena (Contreras, 2007) se estableció bajo el terror del fusil, la tortura, desaparición y el exilio, un control Estatal y un disciplinamiento – o más bien atomización- social. Terreno fértil para que tecnócratas y gurús neoliberales ensayaran el milagro chileno.

Hediendo a Chicago<sup>7</sup> bajaron los postulados del progreso para aplicarse en los sectores claves de la reproducción social. Mercantizaron la vida, privatizaron el patrimonio. Libertad por neoliberalismo, comunidad por individualización, desarrollo por acumulación, parecieran haber sido la síntesis de sus consignas (Moulian 1997, 1998).

Recojo la mirada de Klein (2007) hacia este Chile laboratorio del neoliberalismo bajo la doctrina del terror de Estado. Una tabula rasa para la enunciación y escritura de un discurso perenne, sólo reformado. Así, tras 17 años de dictadura Chile saludaba a la última década del milenio pasado volviendo a los caminos democráticos. En su avanzada llevaba impresa una promesa de felicidad<sup>8</sup> depositando anhelos y sueños en aquel conglomerado de partidos políticos concertacionistas cuya cúpula de poder tenía el sello demócrata cristiano. Sin embargo, en esta nueva democracia de acuerdos y consensos, “La Concertación” rendiría culto a la gobernabilidad, paz y unidad nacional (Gaudichaud, 2016) postergando así la tan anhelada alegría popular.

---

<sup>7</sup> Referencia a los “Chicago Boys” denominación utilizada para aludir a un grupo de economistas chilenos cuya formación mayoritaria se desarrolló en la Universidad de Chicago tras el alero teórico de Milton Friedman y Arnold Harberg, influyendo profundamente en las políticas neoliberales implantadas durante la dictadura de Augusto Pinochet.

<sup>8</sup> Referencia al slogan de la campaña del “NO” realizada por la oposición a la dictadura en el plebiscito desarrollado en octubre de 1988, para decidir si Augusto Pinochet continuaba en el poder hasta el 11 de marzo de 1997.

En una tierra fructífera en metáforas, el tránsito desde la imagen de un “Jaguar latinoamericano”<sup>9</sup> a un “Oasis paradisiaco”<sup>10</sup> parecen entonces retratar fielmente la ilusión en un desarrollo económico progresivo y suficiente, y la estabilidad del régimen democrático y el sistema neoliberal. Acumulación para unos pocos, precarización para la mayoría (Ahumada & Solimano, 2019), destrucción y hostigamiento para los cuerpos invisibles. Aquellas vidas que, viviendo en la precarización económica y social, estaban destinadas a mantener el *status quo* de un Estado que se decía en la lucha contra la desigualdad. Si sumamos a este análisis las consecuencias de la centralización y concentración del desarrollo económico en Santiago y las referidas a la explotación y comercialización de recursos naturales ¿Se hace adecuada la persistencia en el discurso de un crecimiento sostenible posible?.

Más aún, el enclave autoritario de la dictadura presente en el legado de la constitución nos habla de una representación país que normaba a su vez la posibilidad de “ser en Chile”; vale decir, las identidades y cuerpos de quienes habitan esta larga y delgada franja de tierra. Es así como instalo estas reflexiones: ¿Se han cuestionado aquellos supuestos en torno a la representación de la raza y el género en la actual Constitución? (Catrileo, 2020) ¿Cómo han influido estas representaciones en los discursos que aún permean los espacios urbanos, académicos, laborales, familiares, entre otros? ¿Y cómo esta imagería hegemónica se encarna en las leyes y las políticas públicas y, sobre todo, en quienes las discuten y aprueban? ¿La Institucionalidad creada a que principios responde? ¿Qué produce, o más bien reproduce? Finalmente, considerando los últimos cambios en la legislación vigente, sobre todo los relativos a los derechos de las personas sexo/genero disidentes y de las mujeres y personas de pueblos indígenas ¿Quiénes son esos nuevos Otros hegemónicos? ¿Otros, Otras? ¿Otres? ¿blanqueados y con capital también? ¿chilenos? ¿productores o productivos?

No obstante, los cuerpos y voces de la revuelta de octubre encarnaron la expresión pública de las contradicciones de la sobrevivencia en Chile post dictadura.<sup>11</sup> Aquellas historias que en diversos

---

<sup>9</sup> Para una crítica en relación con la metáfora del diario El Mercurio que buscaba asimilar a Chile con los cuatro tigres asiáticos (Hong Kong, Singapur, Corea del Sur y Taiwán) durante la mima década de los noventa véase. [https://elpais.com/diario/1998/03/23/internacional/890607627\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/03/23/internacional/890607627_850215.html).

<sup>10</sup> Frase referida a las afirmaciones de Sebastián Piñera previas al estallido social. <https://www.latercera.com/politica/noticia/pinera-asegura-medio-esta-america-latina-convulsionada-chile-verdadero-oasis-una-democracia-estable/851913/>.

<sup>11</sup> Para una discusión acerca de las memorias y los cuerpos en las manifestaciones sociales véase la columna de Isabel Piper: <https://memoriasocial.cl/columna-isabel-piper-conmemorar-el-11-de-septiembre-en-un-chile-rebelde/>.

territorios disputaban las sentencias de un prístino modelo económico y social. Aunque se afirmara desde las altas esferas de la política que “no lo vieron venir”<sup>12</sup>.

Truismo conocido el achacar al neoliberalismo y sus embistes la adaptación total al modelo y la ausencia de resistencias individuales y colectivas. Aquellas tesis sociopolíticas que sostenían una conformidad y sumisión gratuita sin posibilidades de emancipación (Moulian 1997, 1998). Esos postulados que, sustentándose en la creencia de una integración vía consumo, una bancarización de la vida y la presencia de una subjetividad que hacía indistinguible las posiciones de clase (Castillo, 2020), planteaban la futilidad de las luchas por los derechos y la justicia, haciendo impensable una revuelta. Agudizando la crítica sostengo que, en último término, estas “tesis” parecieran haber referido unívocamente a las formas hegemónicas en las cuales se ha pensado el “ejercicio” de la política.

Profundizando en el tema, podemos observar cómo la desidia y abulia popular – preferentemente asida a los sentidos y carga simbólicas de las juventudes postdictadura (Duarte, 2013)-se argumentaba desde la fecunda terminología sociológica que, mediante los conceptos de desafección (Torcal y Montero, 2006) y alienación (Paramio, 1999), intentó dar respuesta a la abrumadora abstención que caracterizó cada acto eleccionario desde el retorno a la democracia, valiéndose de los datos proporcionados por las encuestas que median el termostato político nacional (Mardones, 2014). Especial interés presentaron cuestiones como la desacreditación de los partidos políticos, la pérdida de legitimidad de las instituciones, la desconfianza y desilusión hacia la clase política y la ausencia de debate político en la cotidianidad.

Fue así como las campañas y estrategias para incentivar la participación ciudadana en los espacios políticos se dirigieron casi exclusivamente a lograr un crecimiento en el padrón electoral y atraer la intención de voto hacia las coaliciones imperantes. Y es que el carácter representacional de la política y sus lógicas ciudadanizantes parecieran haber sido la única aspiración de las élites, quizás también porque para este selecto y hermético grupo la “recuperación de la democracia” era un tesoro para conservar debido a los fructíferos dividendos que les reportaba. Ignorantes o resistentes a las demandas e incluso a la propia visibilización de las movilizaciones y subversiones. Tal como refiere Muñoz (2011) la propia política se vaciaba de conflictos y de miradas globales, predominando

---

<sup>12</sup> Cito las declaraciones de Karla Rubilar ministra vocera de gobierno de Sebastián Piñera. <https://www.24horas.cl/programas/estadonacional/karla-rubilar-no-vimos-venir-que-la-rabia-era-acumulada-y-que-tenia-sustento-3701028>.

un discurso y una práctica que pretendieron desconectar a la política de la sociedad (p 119). Lo anterior es manifiesto si se piensa en el cuasi esencialismo que, durante la década de los noventa, caracterizó este posicionamiento de lo político- y también de lo social- por parte de ciertos sectores que ostentaban el poder. Es así como la complejidad de los grandes temas “políticos”—las relaciones entre Estado, mercado y sociedad— se separaba de lo supuestamente más simple, concreto, efectivo y palpable (Muñoz, 2011). El léxico instrumental de la clase política <sup>13</sup>se nutrió entonces de los epítetos «hacer cosas para la gente» y preocuparse de «los reales problemas de la gente».

El distanciamiento entre las elites políticas y el cotidiano popular sirvió de suplementación estratégica para alimentar cada vez más las críticas, rebeldías y resistencias al modelo. El descontento y el agotamiento fue creciendo, y con ello la magnitud y el despliegue contestario. Que no queden dudas, Chile protestaba<sup>14</sup>. Muy a pesar de él “No estoy ni ahí” (Muñoz, 2011; Duarte, 2013) como fundamento de la indiferencia marcada por las generaciones postdictadura y la supuesta simbiosis con el desarrollo económico y la consolidación de la democracia, algo realmente estaba oliendo a podrido en Chile. ¿Dónde estaba entonces ocurriendo, haciéndose también la política?

Veinte años después de la crítica al futuro prometido en esos doce juegos <sup>15</sup> las encarnaciones de las desigualdades de la supervivencia en el Chile neoliberal parecieron encontrar ímpetu en la agitación de “pingüines” que sacudió las calles, colegios y liceos del país durante el año 2006.

---

<sup>13</sup> Entre el prolifero repertorio político destaco: “Siempre se puede levantar más temprano para ahorrar unos pesos”, “hacer un bingo para arreglar el techo de los colegios públicos”, “sustituir el hilo delantal por hilo de coser”, o “ir al consultorio a hacer vida social.” Para un detalle de estas citas y otras frases referidas por la clase política véase: <https://www.latercera.com/politica/noticia/gobierno-pinera-frases-polemicas/852188/>; <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2018/07/25/el-contexto-del-patron-lo-realmente-peligroso-detras-de-la-frase-del-ministro-varela/>.

<sup>14</sup> Una aproximación que aporta a la discusión acerca de la protesta como otra “táctica política” y su caracterización desde el periodo postdictatorial es el realizado por Somma y Bargsted (2015). Sosteniendo la tesis de un proceso de autonomización de la protesta en Chile, los autores refieren una creciente desconexión entre los movimientos sociales y la institucionalidad política formal-particularmente la de centro izquierda- durante los últimos decenios. Este supuesto divorcio se explicaría porque la supervivencia política de los partidos políticos pertenecientes a las dos grandes coaliciones y la de los movimientos sociales ya no se vinculaba con la mutua relación de dependencia entre ambos que caracterizó su existencia antes del periodo de transición democrática.

<sup>15</sup> Referencia a la canción “El baile de los que sobran” perteneciente al álbum Pateando piedras (1986) de la banda nacional Los Prisioneros. Emblemática pieza del repertorio musical de protesta de las manifestaciones estudiantiles y del estallido social. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=uPJrZFBiy-A&ab\\_channel=EmiMusicChile/](https://www.youtube.com/watch?v=uPJrZFBiy-A&ab_channel=EmiMusicChile/).



Teniendo como antecedente el mochilazo<sup>16</sup>, el estudiantado secundario inició la movilización más grande desde la “vuelta a la democracia”, evidenciando los problemas estructurales del Chile neoliberal y, lo que confiere una importancia mayor, gozando de un extendido apoyo de la opinión pública a sus demandas. Tres años después, se promulgó la nueva Ley General de Educación (LGE), aunque la reforma educativa no se encontraba presente en la agenda política original de la presidencia de Bachelet (Donoso,2013).

El movimiento estudiantil volvió con fuerza durante el segundo año de gobierno de Sebastián Piñera. Año que además estuvo marcado tanto por el aumento significativo de los procesos de movilización social como por la incapacidad del gobierno y de la institucionalidad del sistema político para responder a las demandas y enfrentar los nuevos desafíos de la expresión colectiva ciudadana (Segovia & Gamboa, 2012; Fernández, 2013).

Tomando la calle como escenario privilegiado para la expresión de las demandas, durante el año 2011 el despliegue y alcance de la movilización se desarrolló en torno al citado conflicto estudiantil para incluir además el socioambiental <sup>17</sup>y el mapuche y las movilizaciones locales de Magallanes y Calama. Estas últimas buscan resolver problemáticas derivadas de las políticas de centralismo que no consideraban los contextos propios de las zonas extremas y la escasez de recursos e inversión en el desarrollo regional<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Referencia a la movilización secundaria del año 2001 relativa a la vigencia de la tarifa escolar del sistema de transporte público. Se destaca la adhesión masiva de estudiantes en los colegios de Santiago, el desarrollo de marchas y paros y la influencia y liderazgo de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES), formada el año anterior tras la división de la Federación de Estudiantes Secundarios de Santiago (FESES), controlada por las Juventudes Comunistas de Chile.

<sup>17</sup>Las desarrolladas durante los meses de mayo y junio referidas a la aprobación del megaproyecto Hidroaysén adquirieron gran relevancia, detonando una serie de marchas y actos públicos en varias ciudades del país. La defensa del proyecto por parte del gobierno- para el cual éste había sido aprobado en conformidad con los canales institucionales de la toma de decisión- generó mayor malestar en los grupos de oposición y en la opinión pública.

<sup>18</sup> El conflicto de Magallanes que inició las movilizaciones masivas durante enero 2011 se desarrolló en respuesta al alza del precio del petróleo de hasta un 16, 8% que terminaría además con los subsidios regionales para los habitantes de la región. Las manifestaciones que incluyeron la toma del aeropuerto de Punta Arenas, protestas y marchas, y el cierre de los accesos de Punta Arenas y los pasos fronterizos, buscaban revertir esta decisión ya que, considerando las condiciones climáticas, el gas es el principal y permanente medio de calefacción de los hogares. El mal manejo del gobierno en relación con este conflicto significó el primer cambio de gabinete del año y una reducción en la aprobación presidencial de 6 puntos porcentuales (Encuesta ADIMARK enero 2011) llegando primera vez en su gobierno en que se produjo un rechazo mayoritario. El proyecto de ley sobre Tarificación de Gas para la Región de Magallanes fue enviado al Congreso

Volviendo al tema estudiantil, es necesario advertir el contenido de los planteamientos estudiantiles del movimiento liderado por la Confederación de Estudiantes de Chile (CONFECH). De esta forma - tal como había sucedido en las movilizaciones secundarias anteriores – las voces estudiantiles dirigieron sus dardos a la crisis fundacional del modelo educacional chileno<sup>19</sup>. Sacando lecciones de lo aprendido en los años de la revolución pingüina, les estudiantes demandaron protagonismo e incidencia en los procesos y discusión, recibiendo una fuerte adherencia y amplio apoyo a sus demandas. El manejo gubernamental del conflicto, por su parte, estuvo caracterizado por el rechazo a las demandas estudiantiles, la criminalización de la protesta, las propuestas de inyección de recursos sin modificar la cuestionada estructura del sistema y la rotación de ministros de la cartera educativa (Mayol et al., 2011; Segovia & Gamboa, 2012).

En lo que respecta a este estudio, considero de interés en la movilización estudiantil del 2011 su amplio despliegue contestario que se tradujo en la recuperación del espacio público -cooptado desde la dictadura- estableciendo de esta forma una nueva estrategia para su uso y apropiación (Urzúa, 2015). La revisión de las experiencias, testimonios, registros visuales y testimonios nos permite comprender cómo el accionar de la protesta estuvo marcado por la irrupción del cuerpo y la creatividad, vinculándose con expresiones artísticas y culturales en nuevos espacios de circulación a través de performances, bailes, carnavales, batucadas y obras de teatro (Miranda, 2016) Así mismo, la estrategia performativa de los estudiantes se acompañó de las formas tradicionales de movilización, tomas prolongadas de los establecimientos educacionales, paros, marchas, huelgas de hambre y llamados a protestas masivas a través de “cacerolazos” .

---

Nacional durante septiembre del mismo año. Para mayores antecedentes acerca de esta “deuda histórica” con la región de Magallanes véase: <https://www.ciperchile.cl/2011/01/15/magallanes-y-los-subsidios-un-documento-de-1877-para-leer-el-conflicto-del-gas/>

En relación con las protestas en Calama, estas giraron en torno a la exigencia de autonomía del 5% de las utilidades generadas por el cobre y la nacionalización de los recursos. Para un análisis detallado del movimiento véase el estudio realizado por Francesco Emmanuel Penaglia Vásquez y Esteban Valenzuela Van Treek, Esteban (2014). Rebeldía en Calama: desafío al orden centralista chileno en un contexto de boom minero. Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, 59(222), 161-186.

<sup>19</sup> Rastreado los orígenes del conflicto estudiantil se destaca los problemas relativos a la gestión en los procedimientos habituales de los organismos gubernamentales respecto a los beneficios estudiantiles (becas y ayuda de la Junaeb y TNE) y la tensión referida a las dificultades de relación entre el bien público educación y el carácter privado de la propiedad institucional de las universidades, manifiesto en la problemática de la Universidad Central de financiación privada (Mayol, Azócar & Brega, 2011).

Junto con las movilizaciones estudiantiles, los conflictos socioambientales<sup>20</sup> consecuencia del patrón extractivista de las exportaciones y la sobreexplotación de la tierra en el capitalismo chileno (Ahumada & Solimano, 2019; Nahuelpan, 2016) comenzaron ya desde finales del cambio de milenio<sup>21</sup> a suscitar visibilidad y adhesión colectiva, incorporando sus demandas al repertorio de protesta social.

Fundamentalmente asociados a proyectos mineros, hidroeléctricos o termoeléctricos, forestales y agroindustriales (Fernández, 2012) el impacto ambiental se ha traducido en el deterioro de las comunidades – campesinas, indígenas, entre otras- y su entorno, transformando los territorios en los que habitan en espacios de “sacrificio” (Svampa, Sola- Álvarez & Bottaro, 2009). En este sentido, los conflictos socioambientales no sólo deben ser achacables a los problemas o deficiencias de la gobernanza ambiental (Barria, 2019)- sino más bien han dejado en manifiesto un hacer y decir del estado hacia los pueblos originarios. Conflicto que se sostiene en problemas históricos derivados de la colonización, la exclusión, discriminación y marginación que aún persiste en la actualidad (Calfio, Coñuepan, & Figueroa Huencho, 2019).

En respuesta a las consecuencias de la producción minera en el norte, la hidroeléctrica y forestal en el sur, los conflictos han suscitado la articulación de resistencias comunitarias, nuevas estrategias transnacionales y la irrupción de identidades políticas (Carrasco & Fernández, 2009; Cuadra, 2014; Romero Toledo, Videla & Gutiérrez, 2017) que desafían las formas regulatorias estatales y del capital hacia las poblaciones indígenas (Nahuelpan, 2016) Asimismo, a pesar de “los avances” relativos a incrementar el reconocimiento y la participación de los pueblos originarios y la creación de una institucionalidad que diera respuesta a la legislación y a los compromisos internacionales asumidos

---

<sup>20</sup> Como definición de conflictos socioambientales recojo la propuesta por el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) en su Mapa de conflictos socioambientales en Chile : “Disputas entre diversos actores - personas naturales, organizaciones, empresas privadas y/o el Estado-, manifestadas públicamente y que expresan divergencias de opiniones, posiciones, intereses y planteamientos de demandas por la afectación (o potencial afectación) de derechos humanos, derivada del acceso y uso de los recursos naturales, así como por los impactos ambientales de las actividades económicas” (p, 5) disponible en: <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/478/mapa-conflictos.pdf?sequence=4>.

Para una problematización acerca de este concepto véase Morales, B., Aliste, E., Neira, C., & Urquiza, A. (2019). La compleja definición del problema socioambiental: racionalidades y controversias. *Revista Mad*, (40), 43–51. doi:10.5354/0718-0527.2019.54834

<sup>21</sup> Entre los conflictos socioambientales más mediáticos y de mayor durante la década de los 90 se encuentra el de la Central Hidroeléctrica Ralco. Ejemplos de los principales conflictos socioambientales de los últimos 14 años se encuentran Pascualama, Mehuin (2006), Celco (2008) Caimanes, Punta de Choros, termoeléctrica Castilla, Isla Riesco (2010) HidroAysén (2011) Freirina y Punta Alcalde (2012), Tocopilla, Rio Cuervo (2013), Octopus (2016) Til til (2017) Quintero y Puchuncavi, Alto Maipo (2018).

por el estado chileno postdictadura<sup>22</sup>, los conflictos con los pueblos originarios han ido acrecentando una desconfianza que se cristalizó en el conflicto mapuche.<sup>23</sup>

Más allá de las características y el desarrollo particular de los conflictos socioambientales y el conflicto mapuche, mi interés es destacar cómo estos han trascendido el ámbito local y han articulado nuevos actores en el juego político, generado resistencias y agencias colectivas y diferentes expresiones de visibilización y acción política.

En lo que respecta a los socioambientales, su incidencia ha modificado proyectos de inversión públicos y privados, generando procesos de politización en la pauta histórica del país (Delamaza, Maillet, & Martínez Neira, 2017) Así mismo, el despliegue de una estrategia comunicacional, el involucramiento de ONGS Ambientales en los conflictos de mayor impacto y el uso de las redes sociales han permitido ampliar la denuncia y generar más grupos de oposición (Hernández & Sazo, 2015).

En lo relativo al conflicto mapuche, sólo referir que las diversas expresiones que ha adquirido su accionar político – toma u “ocupación de territorios”, marchas, huelgas de hambre entre otras- han situado al cuerpo como territorio político para la lucha de sus también territorios ancestrales.

---

<sup>22</sup> Entre ellos se destaca el acuerdo de Nueva Imperial, realizado durante la campaña presidencial para las de 1989, donde el candidato Patricio Aylwin se comprometía a abordar demandas relativas a las tierras ancestrales a cambio de que los mapuches limitaran las tomas de tierras. Posteriormente, durante su mandato presidencial, se creó el Fondo de Aguas y Tierras y la Corporación Nacional para el Desarrollo Indígena (CONADI), la Ley N° 19.253- Ley Indígena, la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato del 2003, o la ratificación del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en el 2008. La Comisión Asesora Presidencial de Bachelet en el 2016 o el Acuerdo Nacional por el Desarrollo y la Paz en La Araucanía de Piñera en el año 2018 Para un desarrollo en relación con los Proyectos de ley que buscan otorgar reconocimiento constitucional para los pueblos originarios en Chile y el proceso constituyente propuesto bajo la presidencia de Michelle Bachelet en 2015 véase el estudio realizado por Salvador Millaleo Hernández (2017).

<sup>23</sup> Debido a la falta de respuesta por parte de la institucionalidad chilena hacia las demandas de las comunidades mapuche y a la existencia de políticas que perpetuarían el colonialismo imperante (Mariman et al., 2006 ; Calfio et al., 2019 Coñuepan, & Figueroa Huencho, 2019), el movimiento mapuche ha cambiado de eje, pasando de la reivindicación de sus demandas dirigida a las autoridades chilenas, a la politización de sus organizaciones, haciendo eco de un reclamo por la autonomía, autodeterminación y liberación nacional (Fortin & Pairican, 2010). En este contexto de escalada del conflicto (Pairicán, 2014 Calfio, et al., 2019; Figueroa Huencho, 2019; INDH, 2019) es necesario advertir un enfoque estatal centrado en la “seguridad”, en el que convergen tanto los discursos punitivos y criminalizadores, como las lógicas de control institucional (ley de seguridad interior del Estado, ley antiterrorista, militarización) que el estado chileno ha sostenido e implementado hacia la acción y los territorios mapuche. Las consecuencias de este accionar estatal se han traducido en una fuente permanente de vulneraciones a derechos fundamentales y una constante observación de los sistemas de protección internacional de los derechos humanos (Calfio, et al., 2019).

Llegando a la antesala feminista, última parada de este pequeño recorrido acerca de las movilizaciones previas a la insurrección popular de octubre 2019, me permito anticipar parte de los objetivos de la presente investigación a fin de justificar la profundización de su desarrollo en los párrafos siguientes. El espacio/tiempo del cuerpo en la acción política y la irreductibilidad analítica que supondría un abordaje alejado del feminismo.

### 3.2 “Somos malas, podemos ser peores” Caracterizando la movilización desde la corporalidad feminista.

*“Como nosotras vemos la violencia de género  
Vivimo’ y vemo’ lo que la generó  
En un género gigante rayamos las consignas  
Bordamos los dibujos que nos hacen ser más dignas”*

**AlegriiALe. “Piedra del alma”.**

En su texto “El feminismo se ha vuelto una necesidad”, escrito al calor de la oleada feminista del año 2018, Follegati (2018) otorga una de las claves de lectura para entender la movilización feminista en Chile. De acuerdo con sus palabras, para entender las contradicciones, ambigüedades, resistencias, subversiones y desplazamientos que pueden surgir de la práctica feminista en el Chile neoliberal, se hace necesario considerar al feminismo como un espacio dialógico de politización. El accionar feminista entonces debe vincularse tanto con la diversidad de movilizaciones políticas y sociales como con la realidad histórica, política y económica del país (p.264).

Es así como una pequeña retrospectiva crítica acerca de las transformaciones que han experimentado los feminismos debe iniciar advirtiendo los cambios que se experimentaron tras el término de la dictadura (Ríos, Godoy & Guerrero, 2003). De esta forma podemos observar como la movilización feminista se suscribió a los procesos anteriormente citados de desafección política vinculadas a las políticas estatales en los años de “transición democrática. En este sentido, como lo menciona Schild (2016) a la par con lo que sucedía en la región se planteó en Chile un “feminismo de lo posible”, una política de mujeres pragmática y liberal en concordancia con ese sentir de democracia cautelosa que operaba dentro de los límites permitidos por el capitalismo y los vínculos internacionales.

Ahora bien, tal como señala Feliu (2009) este proceso de transformación refiere también a la desmovilización social de actives dirigentes sociales, en tanto reacción y fatiga tras años de activismo político y, además, debido a su marginación de los círculos de acción y poder institucional.

Por otra parte, la vehiculización de las demandas de los movimientos sociales se tradujo en una desarticulación que también afectó la práctica feminista, de tal forma que una vez desaparecido el horizonte común que antaño unía a este conjunto diverso de mujeres (Richard, 2001) se dio paso a dos bandos que marcaron un escenario no exento de discusiones, enfrentamientos y distanciamientos.

Al calor del debate entre autonomía e institucionalidad <sup>24</sup>la década de los 90 supuso un quiebre en esa coordinación unificada y en esa utopía de la igualdad en el movimiento de mujeres latinoamericano y chileno. Invisibilizado en la esfera pública como actor colectivo, el movimiento comenzó a desplegarse en espacios y estrategias que buscaban reflexivamente un autoanálisis (Ríos, Godoy & Guerrero, 2003). Haciendo urgente la necesidad de insertar un proyecto ampliado en el escenario país (Follegati, 2018).

Ya convertido en otro pie forzado para el criticado diagnóstico de la abulia social postdictadura, este periodo introspectivo ha sido catalogado recurrentemente como un nuevo “silencio feminista”. Sin embargo, como sugiere Fortenzer (2019) el callar no implica una ausencia de la escena política. De acuerdo con su análisis la romantización de la movilización de la década precedente y la polarización entre autonomía e institucionalización han impedido dar cuenta de las trayectorias y desplazamientos del mismo movimiento en el que se situaría un nuevo sector: el vinculado a la movilización social. Siguiendo esta aproximación es posible observar como el movimiento feminista chileno habría encontrado en los albores del segundo milenio nuevos ímpetus y espacios, acompañado por el devenir constante de la agitación social y por los cambios en la dirección política del país.

---

<sup>24</sup> Por un lado, se advierte como un grupo de sus actoras fue poco a poco sumándose a la gestión gubernamental y las nuevas fundaciones y ONGS para hacerse parte de su “agenda de género”, produciéndose una suerte de profesionalización o “tecnocracia de género” presente también en la academia. (Toro, 2007) Las llamadas “autónomas”, por su parte defendían la necesidad de un feminismo que se situara fuera de las instituciones, pues éstas poseían un orden y un discurso patriarcal que cooptaba el mismo discurso emancipador del movimiento.

Lo anterior llevado a la movilización feminista es importante si se considera tanto la connotación simbólica de las presidencias de Michelle Bachelet y Sebastián Pinera,<sup>25</sup> como las expectativas “feministas” que podría esperarse en relación con sus gestiones y en consiguiente, las estrategias que desde los diversos sectores feministas se desplegarían para hacer patentes sus críticas y demandar transformaciones a los discursos y las políticas públicas insertas en las agendas gubernamentales, y de paso, realizar un cuestionamiento al interior del mismo movimiento en tanto sujeto de enunciación y acción política.

En este sentido es necesario advertir que como ocurrió con otros países de la región, las luchas feministas chilenas se han hecho eco de las conmemoraciones de fechas y demandas internacionales y latinoamericanas que han buscado visibilizar las consecuencias del patriarcado e incidir en las agendas políticas de los gobiernos en temas como los derechos sexuales y reproductivos y la violencia de género. Ejemplos de lo anterior son la marcha masiva del año 2008 en respuesta a la oposición a la distribución de la píldora del día después, la movilización en relación con la despenalización del aborto, la campaña ¡Cuidado el machismo mata! del año 2007 que contribuyó a la promulgación de la Ley de Femicidio el año 2010 y las movilizaciones “Ni una menos” durante el año 2015 vinculadas a los casos de violencia de género a nivel latinoamericano<sup>26</sup>.

Otros de los aspectos relevantes de la trayectoria del movimiento chileno de las últimas décadas son la fragmentación del sujeto del feminismo<sup>27</sup> (Follegati, 2018; Rivas, 2011; Díaz, 2005) y además

---

<sup>25</sup> Primer gobierno de dirección femenina en la historia chilena y el primer gobierno de derecha electo democráticamente postdictadura. Así mismo, hay que señalar que más allá de las diferencias que se podrían observar entre ambos gobiernos en lo referente a su posicionamiento político/ético -y su consecuente “parrilla programática”- el accionar estatal continuó perpetuando muchos de los discursos “conservaduristas” en relación con la sexualidad, la familia y los roles de género. (Lamadrid; Follegati, 2018).

<sup>26</sup> Entre los hitos feministas anuales se destacan el “8 de Marzo” “El día de la despenalización del aborto” (28 de septiembre) las movilizaciones por un “Aborto Libre, Seguro y Gratuito (25 de julio) y el “Día Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres (28 mayo) el 25 de Noviembre destacando las campañas “Miso pa’ todas” del año 2016, la Línea aborto Libre y “No bastan tres causales” a raíz de la aprobación del aborto en el año 2017 en las causales riesgo de la vida de la madre, inviabilidad fetal o violación. Uno de los hitos de estas movilizaciones corresponde a la “toma de la Catedral de Santiago” en la marcha del 25 de Julio del año 2013 efectuada por feministas autónomas y de disidencia sexual.

<sup>27</sup> De acuerdo con Feliu (2005) en alusión a la década de los 80, sería más adecuado referir la existencia de un “movimiento de mujeres” más que un feminismo, un accionar identitario que constituyó a las mujeres en sujetos sociales visibles públicamente, sujetos políticos. Como categoría esencialista “las mujeres” habría logrado reunir bajo su alero a diversas sujetas de trayectorias, biografías, orígenes y tendencias múltiples, las que no necesariamente se identificaban como “feministas”. Este carácter totalizante se habría extendido en la década siguiente mediante la primacía de un sector o agenda feminista que excluyó a otros sectores y posiciones disidentes. En este sentido la norma de género habría omitido o descuidado los análisis de clase y de raza entre otros.

su imbricación con las movilizaciones estudiantiles que abriría los espacios para el “mayo feminista” del 2018. La revuelta feminista que, al trastocar los órdenes y sentidos patriarcales (Castillo, 2018) de las universidades chilenas pondría al movimiento feminista como actor político sin precedentes en la cotidianidad y el debate público.

En lo que respecta a la ampliación del sujeto feminista, destaco en primer término la irrupción de la disidencia sexual en la universidad y en los liceos, mediante colectivos y organizaciones <sup>28</sup> que buscaban desactivar la visión tradicional del feminismo mediante prácticas y críticas estético-políticas. Asimismo, el Lesbofeminismo ha logrado poco a poco ampliar su repertorio político en el movimiento feminista mediante la visibilización de la salud sexual, la violencia y discriminación, y la lucha por los Derechos Filiativos. Por otra parte, el posicionamiento feminista antirracista ha logrado configurarse como uno de los desafíos tras casos de violencia y discriminación como el de la Machi Francisca Linconao y Joane Florvil<sup>29</sup>, entre otros.

En lo que respecta a los feminismos y su imbricación con los movimientos estudiantiles es importante referir cómo a través del posicionamiento de diversos discursos se han ido articulando críticas al contenido ideológico que la educación de mercado ha desarrollado en relación con la sexualidad (Follegati, 2019; Zerán, 2019). Lo anterior se ha visto reflejado en las demandas estudiantiles por una educación no sexista, las luchas en contra del acoso y abuso sexual al interior de los espacios educativos y las denuncias de una “masculinización o hipermasculinización de la política”. Todos términos utilizados para referir a las lógicas reproductoras del sexismo al interior del entramado estudiantil (Follegati, 2018; Cifuentes, 2019; Huenulef & Vargas, 2020).

De esta forma los feminismos se plantearían como una potencia contestaria a los embistes de la mercantilización de la vida en una sociedad cimentada en una masculinidad hegemónica y patriarcal y así problematizar sus encarnaciones en las distintas corporalidades en Chile. Si consideramos el movimiento estudiantil, se hace patente que la visibilización de los mecanismos y formas de opresión por parte de los estudiantes en relación con el control de los cuerpos, la restricción y normatividad de las sexualidades en los espacios formales y académicos, y también en el interior

---

<sup>28</sup> Entre ellos, La Coordinadora Universitaria por la Diversidad Sexual (CUDS, 2001), el Colectivo Lemebel (2012) Las putas Babilónicas (2013) y el Colectivo anarquista La Alzada (2012), por citar algunos de sus referentes.

<sup>29</sup> <https://www.mapuexpress.org/2018/04/30/montaje-persecucion-y-racismo-el-caso-de-la-machi-francisca-linconao/>. <https://www.latercera.com/noticia/los-30-dias-calvario-joane-florvil/>.

Entre las organizaciones destaco el Colectivo de Mujeres Afroidecentdentes Luanda en Arica, la Brigada migrante feminista en Valparaíso y el Colectivo Negrócentricas.



mismo de la movilización estudiantil (Cifuentes, 2019) son todas posibilidades también de subvertir ese orden y plantear otras formas de vinculación colectivas, comunitarias.

Entrando ya en materia descriptiva podemos ver cómo desde inicios de la primera década del nuevo milenio comenzaron a surgir multiplicidad de espacios y articulaciones que buscaban revertir las prácticas machistas arraigadas en los espacios académicos como universidades y liceos. Mediante foros, jornadas de autoformación y discusión les estudiantes permitieron posicionar al feminismo estudiantil y establecer prácticas contrahegemónicas que subvertían el sistema educacional chileno (Huenulef & Vargas, 2020). Entre estas acciones destaco las Vocalías y Secretarías de Sexualidades y Géneros (SESEGEN), los Congresos de Educación no sexista los primeros reglamentos o protocolos contra el acoso, la violencia y la discriminación (Follegati, 2018; Huenulef & Vargas, 2020).

Fue así como tras la realización del Primer Congreso de Educación no sexista durante el año 2014, las demandas por una educación no sexista comenzaron rápidamente a transformarse en una clave al interior de los espacios educativos, incorporando sus consignas en las marchas estudiantiles. La visibilización de este posicionamiento permitió que sus actores y actrices pudieran hacer patente una crítica transversal a todo el sistema educativo chileno, reconociendo prácticas sexistas en diversas expresiones que trascendían el acoso sexual. Una crítica a la estructura patriarcal y proyectiva en relación con “la educación que queremos” (Follegati, 2018).

Comenzó a gestarse entonces una “conciencia feminista”, que también dirigiría sus dardos críticos a las formas que había adoptado orgánicamente el movimiento estudiantil. Tal como se señala en los testimonios de estudiantes universitarias implicadas en las movilizaciones del 2018 recogidos por Huenulef & Vargas (2020) y Cifuentes (2019). Muchas de ellas recordando su etapa como secundarias en las movilizaciones estudiantiles – especialmente la del 2011- manifestaron la primacía de los discursos y prácticas hipermasculinas en los contextos de interacción política o de participación colectiva- liderazgos, acceso a la palabra, hacer callar, denostar, etc.- haciendo patentes las dificultades de “llamarse feministas”. De acuerdo con sus palabras, diversas colectivas de feministas habrían estado incluso en constante disenso con las organizaciones de izquierda que participaban de las Federaciones de Estudiantes (Huenulef & Vargas, 2020).

En este contexto de movilización estudiantil y luchas en relación con los derechos sexuales y reproductivos y la violencia sexual se desarrollaría el movimiento feminista del invierno del 2018. Una movilización que renovarían con nuevos bríos la crítica a la herencia dictatorial desde una performatividad política que situó al cuerpo como su misma posibilidad.

La primera “toma feminista” se gestaría en octubre 2017 en respuesta a las reiteradas denuncias de estudiantes en relación con el acoso sexual y el abuso de poder en la Universidad de Chile. El aumento de las denuncias en otras instituciones académicas gatilló que el 17 de abril de 2018 la Facultad de Humanidades de la Universidad Austral en Valdivia fuera ocupada por las estudiantes, una acción que fue rápidamente replicada en otras facultades y campus de la misma institución y en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile en Santiago. Sus demandas incluían la destitución de los docentes culpables de acoso sexual y la creación de protocolos específicos de acción para abordar temáticas de abuso sexual en los espacios universitarios.

A partir de ese momento la movilización se extendió a otras instituciones de educación superior tanto públicas como privadas hasta abarcar un total de 18 universidades ocupadas a fines de mayo de 2018. La exigencia era clara: una educación no sexista y la eliminación del sistema patriarcal del modelo educativo en Chile.

Es importante advertir que el impacto de la movilización y su amplia cobertura mediática supuso un re-posicionamiento del feminismo en los espacios académicos, pero también su visibilización por parte de una sociedad otrora “ignorante” del discurso feminista.

Como punto culmine de los cuestionamientos que ya se estaban desarrollando a la educación de mercado y a las diversas formas de encarnación de las desigualdades y violencias en el Chile neoliberal, la revuelta feminista se caracterizó por otorgar un espacio para disputar los significantes políticos y subvertir los códigos patriarcales de protesta.

En un primer término, la ocupación del espacio patriarcal por las diversas corporalidades estudiantiles constituyó un acto de territorialización que disputó las lógicas androcéntricas de la racionalidad de las instituciones educativas y también de los espacios donde se produjeron las marchas y congregaciones. La exposición de la corporalidad desnuda en pechos descubiertos y a su vez cubierta por capuchas irrumpió en la simbología de la acción contestaria en clave feminista para así reclamar al cuerpo como significación política, en confrontación a su objetivación sexual por parte del hegemónico masculino. Como señala Grau (2018) “las estudiantes alteraron el cotidiano institucional, la de la calle, el lenguaje, la dirección de las miradas, los significantes, los símbolos monumentales, con gestos nuevos donde los cuerpos han sido un sustento político de rebeldía” (p. 92).

Para concluir, citar otro de los referentes a considerar en la movilización feminista: las formas de articulación política de les estudiantes. En una crítica a la ya citada masculinización política podemos advertir la creación y promoción de espacios y mecanismos de resolución de problemas y mediación para afrontar los conflictos internos, planteados desde la horizontalidad y cruzados por afectos y un sentir comunitario (Cifuentes, 2019, p. 17). En consecuencia con estas máximas afectivas, las Asambleas feministas se posicionaron como espacios no sólo resolutivos acerca de la movilización, sino más bien de encuentro, diálogo y reconocimiento de las individualidades desde las experiencias vividas. Una instancia de construcción identitaria de la colectividad.

Esta puesta en común de les estudiantes se desarrolló en la totalidad de las acciones ejercidas en las jornadas de movilización y además significó una continua revisión y evaluación del accionar individual y colectivo del movimiento. De esta forma junto con otorgar un sustento emancipador, el reconocimiento generó una autoafirmación feminista, la posibilidad de subvertir las prácticas políticas hegemónicas mediante la misma acción política. Un ejercicio performativo de carácter colectivo.

Imagen 3: "8M". Artista: Carol Kalfu. (Ilustración y fotografía)



## 4 HERRAMIENTAS TEÓRICAS:

### 4.1 Pongámonos series: La política, la formalidad y la alegría ¿actualidad, devenir o proyecto?

*“Lo que han impuesto nos ha dañado  
Cuido mi puesto y el del lao  
Nos protegemos somos un enjambre  
Reconocemos, y hoy somos parte  
Somos de toos laos”.*

**AlmenDra DelPilar. “De toos lados”**

Confieso: la forma actual y ordinaria de concebir la política tiene eso, es aburrida. Insípida. Quizás para quienes están ahí en el lugar de los representantes, en el escenario institucional, la política adquiere los matices y sabores del drama y porque no decirlo de la comedia. Para quienes nos ubicamos desde la posición del electorado en cambio- esto desde el paradigma ciudadanizante de la democracia- la política nos llega como un mensaje codificado, una representación. Tomamos platea, palco y galería para recibir algo de la performance de la clase política. Si deviene la catarsis será entonces por la intensidad de las interpretaciones y los conflictos que allí emergen, o parecieran emerger. Atribuimos valor, enjuiciando estética y moralmente al elenco y a la trama. La desacreditación de la élite política y de las instituciones no sólo en Chile dan cuenta de este malestar. Lo que sea en que se haya convertido la política representativa para las audiencias, ha interpelado el sentir colectivo y empujado la movilización social.

Interesante invitado para esta reflexión acerca de los alcances y límites de la representación política es el pensamiento de la teórica y filósofa de la natalidad política Hannah Arendt, quien en sus escritos presenta la actuación política como aquella luminosidad pública que otorga sentido y vitalidad a nuestro ser en el mundo. De acuerdo con su pensamiento la política es un hacer, una práctica jamás individual, siempre colectiva. En consecuencia, la felicidad pública, en tanto aspiración de nuestra existencia, se manifiesta en la posibilidad de la actuación colectiva. No se es feliz públicamente en la soledad, se necesita de otros<sup>30</sup> para actuar la política. De cierta manera el ser con otros es demandado en la medida en que estamos en las turbulentas aguas de la publicidad.

---

<sup>30</sup> Utilizo el término otros puesto que para Arendt la política tiene el sello masculino tradicional del pensamiento político occidental. Sin embargo, en sus textos la teórica igual habla de los “advenedizos o nuevos aparecidos” en ese sentido se podría inferir que mujeres, disidencias, infancias, niñeces y jóvenes podrían de alguna forma participar de la práctica política.

Arendt se sitúa en una retrospectiva inspiradora de la *polis* griega, en la que los ciudadanos hacían uso del ágora para actuar su significado político. El ágora en tanto espacio público adquiriría valor político en esta acción colectiva transformando su ubicación en experiencia, la asamblea. Podríamos actualizar este concepto y decir coloquialmente que la asamblea- ahora la calle o inclusive los hilos de Twitter, el muro de Facebook o el post de Instagram- es el lugar para ser vistos, ver y vernos. Ahí es donde las miradas de los otros nos encuentran y nos aprueban -o desaprueban-, en donde al sentirnos vistos caímos en la cuenta de nuestra visibilidad. En definitiva, si no estás en la calle simplemente no existes, políticamente hablando en jerga arendtiana.

Así mismo, es a partir de la singularidad de la existencia política colectiva que surge el espacio público, que desaparece una vez los hombres (si, hombres) dejan de actuar. Marchart (2013) en su análisis del texto “La condición humana” nos habla de esta teatralidad que posibilita el espacio de la apariencia. La actuación política no es estable ni produce estabilidad, el escenario público por tanto se caracteriza por su fugacidad y precariedad. El trabajo de actuación, por su parte, se debe a su desempeño y no a un producto u obra en particular. La actualidad de la política nos dirá Arendt es un “fin en sí mismo” que se sostiene en las habilidades con las que actuamos concertadamente y comenzamos algo nuevo. La revolución concluirá Marchart sería el escenario político – pletórico de felicidad para sus actuantes – por antonomasia ya que en él actualizaríamos esta capacidad natal de comenzar algo.

Pensar la política desde el desempeño y la creación colectiva si bien es muy inspirador, guarda sus serias complicaciones. En primer lugar, no considerar o atribuirle menor importancia a las causas o los objetivos que movilizan a quienes interpretan la política es desechar su misma posibilidad de existencia. Más aún si la experimentación de la felicidad es inherente a la actuación política y a su posibilidad de creación, aunque sean efímeros esos momentos de goce colectivo se deben precisamente a las condiciones de posibilidad que aglutinaron a sus actuantes. Trasladando esta reflexión hacia la revolución o insurrección del octubre chileno, sería muy despectivo afirmar que las razones y afectos presentes en su jerarquía se ubican en un lugar inferior al acontecimiento político. La potencia misma de la revuelta se sustenta en su motivación y fin, de tal modo que, sin todos los “constituyentes” de la actuación, no es viable llegar al momento de la imaginación y menos al de la creación política. Oponerse, resistir y agenciar demandan razones y emociones para así llegar a la gesta y alumbramiento de nuevas formas de hacer política.

Otra observación al planteamiento de Arendt es la referida a la dicotomía público-privado y el otorgar a la publicidad el soporte de la política. Lugar común de la crítica feminista, los dardos apuntan al contrato social y la resultante ciudadanía, que desde el feminismo ha suscitado la exclusión de quienes no han sido convocados al acuerdo – y también al desacuerdo- pero que sin embargo son puntal de esa vida pública. Vivir en la obscuridad de lo privado entonces es asunto marginal pero sólo entre comillas. Junto con ser necesarias para el sistema político, quienes son excluides siempre están asechando con “aparecer” ahí donde no se les invitó, y cuando lo hacen será precisamente para enunciarlo: “Aquí estamos pese a todo, existimos” que en palabras de Judith Butler (2006) se traduciría en algo como: “estamos aquí apareciendo, en y desde nuestra precariedad”.

Esta crítica posiciona directamente al cuerpo como condición sine qua non de la política y su actualidad, y arriesgándome a una acusación de excesivo lirismo e incluso animismo refiero la corporalidad no sólo a algo digámoslo humano- con todo lo que ello implica-, sino también al cuerpo de la ciudad, que desde la aproximación arendtiana es el espacio político.

Desde una mirada menos metafórica a la problematización, Butler plantea su argumento contra la postura de Arendt atribuyendo a una performatividad corporizada y plural el ensamblaje político. Discurriendo reflexiones en torno al concepto “el pueblo” su reflexión otorga una invitación a cuestionar las acciones corporeizadas y sus múltiples significados. Los significantes políticos de ellas, nos dirá Butler son puestos en un juego que va más allá del discurso oral o escrito. Si los cuerpos están congregados están significando también algo antes y a parte de las reclamaciones que plantean. Hay cuerpos a los cuales la aparición corporeizada no les está permitida y otros que de igual forma participan virtualmente de ella, todos ellos entonces son los que conforman la definición pueblo, que se ha definido desde la aparición. ¿Quiénes tienen derecho a acceder a la esfera pública y por tanto a la aparición en cualquiera de sus plataformas? Interroga su pensamiento.

La aparición entonces adquiere sentidos distintos que se vinculan con esta modalidad de performatividad colectiva. Butler sostiene que es mediante la acción coordinada donde se reconfigura la agencia plural y las prácticas sociales de resistencia. Como derecho plural y performativo, los cuerpos que aparecen reclaman para sí mismos condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más vivible. Digna.

## 4.2 “Hasta que la dignidad se haga costumbre”: la performatividad colectiva como política encarnada.

*“Escucha hermana la canción de rebeldía  
El canto fuerte de las que esperan justicia  
Ven marcha, sigue luchando  
Fuerte gritando ante el horror  
Y que los pueblos condenen a los tiranos”*

**“Canción de rebeldía”. Performance realizada el 10/12 2019  
por el día internacional de los DDHH  
en Santiago de Chile.**

Para introducir la reflexión acerca de la performatividad y su aplicación a la teoría política propuesta por Butler, me permitiré un desplazamiento hacia los significantes locales de protesta, para así tensionar las formas de actuar y crear política en estos lados del hemisferio sur.

La frase entre comillas que titula este apartado (“hasta que la dignidad se haga costumbre”) adquirió proporciones insospechadas, logrando encarnar la movilización, acción y fin último de la insurrección colectiva chilena. Es bastante decidida el sopesar que esta palabra “dignidad” adquiriera tal relevancia en el contexto de la revuelta, llegando incluso a convertirse en el nombre popular de la llamada “zona cero” y ser proyectada al mundo en la intervención lumínica que el popular colectivo Delight Lab plasmó en la torre telefónica en octubre 2019.

Una primera y fugaz mirada a este “texto” nos muestra claramente la presencia de dos sustantivos complejos – dignidad y costumbre -, un verbo transitivo de importancia radical – hacer-, y una preposición – hasta- que indica el límite de una acción. Llevado al contexto de la protesta en las calles, el grito pareciera entonces significar: “no pararemos de hacer lo que estamos haciendo – cualquier cosa que estemos haciendo- hasta lograr o alcanzar la dignidad”. Pero este superficial análisis no permite cuestionar el segundo y muy político sustantivo: costumbre.

Volvamos a Butler y su análisis de la performatividad. En su obra “El género en disputa” el pensamiento postestructuralista e icono de la teoría queer nos presenta un acabado estudio crítico acerca de la formación del género y su correlato en la sexualidad y el deseo. Valiéndose del análisis proveniente del giro lingüístico propuesto por J. L. Austin y posteriormente perfeccionado por Derrida, Bourdieu y Sedgwick entre otros, Butler nos dice que la performatividad hace referencia a “unos enunciados que, en el momento de ser pronunciados, crean una realidad o hacen que exista algo por el simple hecho de haberlo expresado” (Butler, 2017. p. 34).



Problematizando el acto lingüístico, Butler desplaza el concepto de performatividad a los actos corporales para así abordar su reflexión acerca del género. Es aquí cuando aparece el posestructuralismo para hablarnos de las lógicas de poder y las normas de control psicosocial que nos imponen y que van poco a poco abriéndose paso en nuestro íntimo. Las inscripciones e interpelaciones del género van acompañadas de expectativas y fantasías a las que debemos responder, animando y estructurando nuestras propias formas de responsabilidad. En esa dinámica de asimilación, rechazo, subversión y aceptación vamos dando forma a modos de vida corporeizados a lo largo de nuestro caminar. La conclusión de Butler (2007) es categórica: normalizar el género por adelantado constituye un error, su aparición no es una verdad interna o inherente. El género es performativo, puesta en acto. Una clase determinada de práctica.

El desarrollo teórico posterior de Butler amplía la noción de performatividad a la corporeidad colectiva para otorgar una aproximación a la acción política. Es aquí donde nos encontramos con su reflexión acerca de la precariedad y vulnerabilidad de los cuerpos en protesta. Preguntándose acerca del significado de aparecer en la política contemporánea Butler (2017) cuestiona las condiciones de la actuación colectiva.

Desde su planteamiento nadie actúa sin que se den las condiciones para la actuación, aunque eso conlleve que la actuación misma se realice para instaurar y preservar esas mismas condiciones. El desarrollo de esta tesis se sustenta en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, Butler otorga importancia a las condiciones materiales en las que se actúa. Si la aparición es restrictiva a unos pocos, para aquellos que son excluidos o descartados hay algo más que se está jugando en el momento de la acción. Así mismo aun cuando nos parezca cotidiano, no debemos dar por sentado el libre transitar en la calle o el acceso a ciertos lugares. El acoso, el hostigamiento y la posibilidad de ser víctimas de violencia está ahí latente en el mismo ejercicio performativo de la movilidad. Poder aparecer y movilizarse es un derecho que denota también una confrontación y un peligro. Asumiendo el riesgo de permanecer e insistir en la publicidad, el nosotros corporeizado está demandando las condiciones de su posibilidad y existencia en ese espacio hostil y de visibilidad. Tal como advierte Butler (2017), la exposición de los cuerpos congregados no es siempre un bien público, ni tampoco debe ser considerada como la estrategia garante del éxito de un movimiento emancipador. De igual forma la concentración puede que no ocurra en las calles o las plazas, precisamente porque no se cuenta con esos espacios o porque estos no forman parte del centro simbólico de una determinada acción política. En síntesis, la vulnerabilidad de los cuerpos reunidos

junto con configurar redes de resistencia requiere a su vez de apoyo. De esta manera la agencia colectiva se entrama en la misma precariedad de los cuerpos, resignificando las prácticas sociales.

Por otra parte, Butler (2017) insiste en que tanto las condiciones materiales como también la práctica social reconfiguran la materialidad del espacio público, produciendo o reproduciendo, el carácter público de ese entorno material. Los cuerpos que transitan en las calles, plazas están desplazando los significados de su íntimo para reclamar ese espacio público, apropiarlo y reconfigurarlo. El sentido público es parte de esta práctica performativa que desafía las restricciones de exclusión. Así entendido, el espacio público se configura en la acción colectiva, es además su apoyo y el sustento material y discursivo de la misma.

Finalizada la breve exposición acerca del carácter performativo de la “asamblea” y antes de entrar en el abordaje del arte del movimiento como acción política, quisiera retomar las reflexiones acerca del hacer dignidad en la revuelta social chilena.

Siguiendo el hilo de la discusión en torno a la acción colectiva y su performatividad, podríamos entonces aplicar sus preceptos a nuestro emblema de revuelta: “hasta que la dignidad se haga costumbre”. Para esto es preciso recordar que aún quedaba pendiente el análisis de la última palabra de la frase.

La costumbre ha sido entendida como un hábito o una tendencia que se adquiere por la práctica frecuente de una acción (Aristóteles, 1985). La dignidad entonces debe ser puesta en acto individual y colectivamente y ser práctica permanente.

Por otra parte, siguiendo a Butler podríamos afirmar que los cuerpos ahí congregados están reivindicando la necesidad de dignidad, pero también de alguna forma están asumiendo una capacidad de agencia al decir: “Nosotros no pararemos de luchar hasta hacer dignidad”. Más aún puede que lo que estén haciendo en esos momentos colectivamente sea precisamente eso, hacer dignidad.

Ya sea que atribuyamos el significado aristotélico/moral o el fenomenológico/explicativo a las costumbres, lo cierto es que aquí está actuando un nosotros, un cuerpo social que de alguna forma no sólo demanda, sino que acciona en y para la dignidad. La dignidad entonces dejará de ser vista como un mero atributo o adjetivo para convertirse en una forma de acción política.

### 4.3 La puesta en escena de lo político: caracterizando la práctica política desde el arte.

*“Esta marea trae los vientos de la primavera  
Llena de rebeldía renovar la manera  
Mira lo que veías ayer  
Somos la semilla a punto de florecer”.*

**Alicantoh, MarieV, Dania Neko, Masta Quba, La Deyabu. “Esta marea”**

Recapitulando lo recorrido hasta ahora acerca de la problematización de la actuación política tenemos presente los siguientes elementos: la colectividad (uno/múltiple), la felicidad, la creación, las restricciones de la actuación política, la tensión existente entre las esferas pública y privada, el carácter corporeizado y performativo de la acción colectiva y las condiciones materiales y discursivas que la posibilitan sustentan y resignifican.

Hemos insistido en que el carácter público del espacio no debe nunca darse por sentado. Los cuerpos luchan por ese bien, por el espacio de aparición, y lo hacen de muchas formas. Las dimensiones corporales de la acción política como señala Butler (2017) nos remiten a las necesidades y potencialidades de los cuerpos reunidos. En consecuencia, la performatividad deja de ser algo meramente discursivo para dar cuenta de la expresión corporal de las reivindicaciones. La disputa adquiere entonces las tonalidades de la confrontación y subversión.

Asimismo, diversos son los afectos que se expresan en los cuerpos congregados, por mucho que las alianzas como indica Butler señalen razones y fines compartidos o incluso acordados. Esas condiciones injustas, esa precariedad aglutinante se distribuye desigualmente en el cuerpo colectivo y encuentra en su misma encarnación la posibilidad de subvertir el síntoma, la norma de su exhibición. El riesgo inherente a la confrontación y a la aparición también es diferente en las manifestaciones y congregaciones colectivas. Las consecuencias de ser detenido o de recibir castigo por parte de las “fuerzas de orden público” tampoco es el mismo para todos los cuerpos ahí presentes, insistentes. Diversidades y disidencias sexo-genéricas, cuerpos racializados, cuerpos con algún grado de discapacidad, mujeres, niñeces, son sólo algunos ejemplos de esta abultada lista.

Las reflexiones anteriores otorgan crítica a los análisis acerca de la autenticidad y eficiencia del despliegue contestario. Como se observa en la línea argumentativa que he desarrollado para comprender la danza desde el accionar colectivo feminista en protesta, mi interés es precisamente

cuestionar los dualismos<sup>31</sup> que sitúan al cuerpo y su reservorio afectivo en un lugar de subalternidad o, contrariamente, como espacio superlativo en el hacer política.

Antes de abordar el elemento corporal o la encarnación (“embodiment”) de la política como eje central del análisis de una política de y desde la danza, es necesario detenerme un poco en las reflexiones que problematizan la tensión arte/política. Aquellas que plantean interrogantes al momento de pensar los temas y asuntos que emergen cuando se activan modos de expresión y de actuación en la protesta, entendida como manifestación pública (Naser, 2017) Lo anterior me permitirá desde ya convocar a los conceptos claves – o más bien performers protagónicos- en los que se performa esta tesis, a saber: movimiento, movilización, performance y coreografía. Para ello abordaré brevemente algunas de las ideas centrales del pensamiento de Jacques Rancière y las de la investigadora, artista y profesora cubana Ileana Diéguez.

¿Qué tiene el arte de político? ¿Existe un arte político o más bien existe una política del/desde el arte? ¿Cuál es el contexto espacial y temporal del arte? ¿Es posible delimitar sus fronteras o más bien considerar sus intersticios, o estamos hablando más bien de su capacidad de acoplamiento o subversión a los regímenes dominantes? ¿Será que el arte de alguna forma nos plantea una potencia para problematizar nuestra misma capacidad de agencia, nuestra misma performatividad?

Problematizando desde la filosofía política y la estética, Rancière aborda la relación entre arte y política desde una aproximación que trasciende el contenido temático de las obras, alejándose de aquellas que reducen la politicidad al mensaje o contenido de éstas (Capasso, 2018). En una crítica hacia la conceptualización de la política por parte de la tradición occidental – que se inicia con las reflexiones platónicas y aristotélicas- el filósofo francés plantea que la aparición de la política se relaciona directamente con una ruptura en el orden de dominación, un encuentro entre dos lógicas o procesos heterogéneos que suponen diferentes tipos de comunidad y repartición de lo sensible. Dicha repartición define los lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de lo común, aquello que separa y excluye por un lado y aquello que hace participar por otro (Rancière, 1996). Gobierno e igualdad en la lógica del politólogo pasan a nombrarse policía y política, correspondiendo a una fórmula binominal en la que emerge una nueva posibilidad de mundo. Un reacomodamiento de los lugares, tiempos y velocidades. De aquello que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc. (Capasso, 2018).

---

<sup>31</sup> Cuerpo/mente, razón/emoción, público/privado, movimiento/quietud, sumisión/desacato entre otros.

Bajo la lógica policial se naturalizan y legitiman nombres, espacios, lugares y funciones, delimitando la visibilidad – e invisibilidad- de prácticas, discursos y sujetos/as/es. La constitución simbólica de lo social da origen a un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, ser y decir (Rancière 1996, p. 220). En contraposición la política sostiene la igualdad como punto de partida, y por tanto se vincula con quienes mediante su “aparición” subvierten la distribución de los lugares y funciones establecidas por el orden policial. Esta redistribución que rompe la naturalidad de la dominación, oponiéndose al discurso opresivo, produce mediante sus prácticas una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado (Rancière, 2010).

El sujeto político para Rancière es colectivo, una multiplicidad de fuerzas que no eran tenidas en cuenta y que tiene capacidad de enunciación y manifestación (Capasso 2018, p. 211). Su emergencia se sitúa en el mismo alumbramiento político de irrupción y disenso, en el cual se descubren situaciones compartidas y relatos comunes que se oponen significativamente. Entonces vale la pena preguntarse ¿Cuándo existe política? “Hay” política -y por tanto sujetos políticos- sólo en determinados momentos, en “escenas de dissensus” nos dirá Rancière. Estos momentos no deben ser entendidos desde su fugacidad o por su ventaja en oposición a otra fuerza, sino como impulsos que desencadenan o desvían un movimiento, produciendo un desgarró al tejido común. (Rancière 2010, como se citó en Capasso, 2018) “...La política antes de ser el ejercicio de un poder o una lucha por el poder es el recorte de un espacio específico de “ocupaciones comunes”: es un conflicto para determinar los objetos que son o no parte de esas ocupaciones, de los sujetos que participan o no de ellas” (Rancière, 2018, p. 46).

A su vez, el carácter puntual y precario de la manifestación pública nos recuerda que la aparición conlleva ya la pronta integración o adecuación al orden dominante, pero también el carácter construido y contingente de todo orden (Capasso, 2018). Y finalmente, el potencial cambio que la emergencia de lo social plantea en el curso de tiempos y en la generación de espacios.

Expuestas ya las principales reflexiones que sustentan la teoría política del filósofo francés es momento de ampliar la nomenclatura a términos que permiten tensionar el vínculo arte y política.

No todo es política, no todo es arte. No siempre hay (emerge) política y no siempre hay (emerge) arte. Esto dependerá de los regímenes de identificación, nos dirá Rancière. El arte precisa de un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permita distinguir sus formas como formas comunes (Capasso 2018, p. 224). Su pensamiento identifica tres tipos de regímenes: ético y arquitectónico de las imágenes, régimen poético o representativo de las artes y el régimen estético de

las artes. Es en este último donde se deshace la correlación entre tema y modo de representación, se desvincula la jerarquía de temas y géneros, y consecuentemente se conceptualiza lo político de la estética. La experiencia estética transmuta el orden social, trastocando la división de lo sensible desde una especificidad artística que no se funde con la comunidad. No existe por tanto un mensaje a transmitir, sino que el arte aquí es un arte político en tanto se configura como disruptivo, tensionando y proponiendo un espacio y tiempo distinto al del orden social. En este sentido la práctica artística no conlleva una forma de conciencia o energía movilizadora exterior a ella, ni tampoco sale de sí misma para convertirse en una acción política movilizadora, sino que genera una nueva posibilidad, un paisaje nuevo para lo decible y lo factible (Capasso, 2018, p. 226).

En consecuencia, Rancière redefine la estética al plantear que más allá de una disciplina ligada al mundo del arte forma parte del conjunto de aspectos que rigen lo social y lo político y que afectan al “sensorium”. En la experiencia estética hay una promesa de que las particularidades y las experiencias individuales sean colectivas y generen, de alguna forma, una experiencia de igualdad y libertad (Guzzo, M. S.L & Spink, M.J.P, 2015, p. 8). Una experiencia que construye nuevas formas de vivir lo común donde arte y política, trabajo y ocio, vida pública y existencia privada se confunden (Rancière, 2018, p. 50). La posibilidad política otorga una emancipación temporal y espacial en contraposición a la distribución policial que opera bajo las necesidades de producción y reproducción y la circulación. La ruptura material y simbólica conlleva una subjetivación política en la cual los sujetos “viven” varios tiempos y participan en mundos de experiencia, “apareciendo” y no meramente circulando en los espacios políticos. Lo anterior adquiere vital relevancia al momento de pensar una política desde la danza, ya que cuestionamos no sólo la posibilidad de la enunciación sino también el “mandato” al movimiento: ¿Qué pasa si los cuerpos – el/la/le sujeto político- decide romper con el orden policial y detenerse? ¿Es posible aparecer mediante el movimiento? ¿Es la danza solamente movimiento? ¿Qué entendemos por movimiento desde la práctica política de la danza? Abordaré estas reflexiones en los capítulos siguientes desde las aproximaciones que teóricos y teóricas de danza utilizan para plantear la coreografía y movilización social como práctica política. Volvamos ahora a la síntesis final del pensamiento de Rancière.

Ampliando la conceptualización de la estética, el politólogo nos dirá que el arte guarda relación con la política en tanto practica una distribución del espacio material y simbólico, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial. Arte y política dividen un común: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de las palabras, reparticiones de lo visible e invisible. Las

prácticas artísticas son maneras de hacer que actúan las maneras de ser y en las formas de visibilidad de ser y hacer”.

Rancière (2010a) nos habla de una estetización de la política en la cual: “...los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y que sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (p.65).

En suma, el acto artístico no debe su politicidad por tratar temas o discursos, transmitir mensajes o representar conflictos, estructuras, grupos sociales o identidades, o ilustre una ideología política. Así también no debemos achacar la connotación política al arte si es que este emerge fuera de sus espacios legitimados (Capasso, 2018. P. 227). El arte “es político por la distancia que toma con respecto a estas funciones, por el tipo de espacio y tiempo que instituye, y por el modo en que enmarca este tiempo y habilita este espacio” (Rancière, 2009, p. 23).

Si el arte otorga posibilidades de transformación y subversión a la norma y al orden establecido también es cierto que su posibilidad deviene en resistencia y agencia de los cuerpos ahí presentes, insistentes. Es entonces cuando al pensar una política desde el arte también tensionamos las conceptualizaciones que han determinado el espacio y tiempo de lo sensible. Teatralidad, representación, performatividad, performance, todas estas palabras adquieren significancia al momento de analizar la práctica política encarnada colectivamente. El arte irrumpe no sólo en las formas como se analizan las prácticas, sino también como se nombran, como se sienten, como nos afectan.

En su texto “Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades” Ileana Diéguez (2010) cita a la artista Tania Bruguera para referirse a esta relación que complejiza las fronteras entre arte y política. Desde el testimonio de Bruguera se desprende la existencia de un balance que hace igualmente válido el preguntarse acerca de la utilización de la política para hacer arte y la utilización del arte para hacer política (Bruguera, 2009, como se citó en Diéguez, 2010). La lectura que propone Diéguez se vincula con la necesidad de reflexionar acerca de las creaciones “intermedias”, aquellas que, ubicadas en la línea divisoria entre una o más formas, han modificado la concepción del espacio escénico, los elementos de la dimensión teatral y las acciones dentro y fuera del arte. Para la investigadora y artista, es en este “entrar y salir” constante del arte, en el que se desenvuelven multiplicidad de creadores, donde se utilizan múltiples dispositivos artísticos

que intervienen los escenarios públicos y las investigaciones. Otros artistas en cambio, se situarían radicalmente desde un “afuera” que les permitiría interpelar directamente al tejido social. Por medio de determinadas prácticas buscarían proyectar sentidos fuera de los marcos estéticos y así cuestionar la categoría “obra”, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos participativos sin una búsqueda o legitimación que les otorgue el estatus de producción artística. (Diéguez, 2010, p. 28) En ambas “posiciones” se observaría un carácter liminal que, concluirá Diéguez, nos permite una comprensión más acabada acerca de la utilidad de este tipo de acciones. Las que más que trazos artísticos o espacios curativos, se constituyen en prácticas o trazas éticas que otorgan al arte soportes simbólicos que posibilitan la construcción de espacios efímeros y alternos. Espacios de travesías e hibridaciones que cruzan e interrogan los campos de la estética y la política, y que junto con contaminar las taxonomías genéricas visibilizan situaciones cotidianas que han sido veladas en el flujo diario de la política amnésica (op. cit. p 23). Otorgándonos a su vez una bocanada intensa, un respiro como dirá la creadora y académica cubana.

Otro de los aportes que considero pertinentes del análisis de Diéguez (2012) acerca del arte contemporáneo latinoamericano es la teatralización de la violencia y el exceso, y de cómo este entramado que une violencia y arte plantea hoy reflexiones acerca de los escenarios “reales”, las “puestas en escena” y los cuerpos o fragmentos corporales que se involucran en las creaciones. Gran parte de su investigación se desarrolla en torno a la memoria del dolor y a las escenificaciones del terror que se aprecian en las creaciones de un amplio número de artistas. Lo anterior adquiere vital importancia al situarnos en el contexto latinoamericano prolifero en ejemplos de violencia institucionalizada, donde el asesinato, la tortura y la desaparición parecieran complejizar más aún los límites representación y realidad, sujeto/objeto, artista/espectador, arte y política. A través del abordaje del necroteatro en México y de creaciones artísticas que abordan la muerte violenta en países como México, Colombia y Guatemala, Diéguez (2012) es clara al señalar la destrucción de la homogeneidad en la estructura artística y la introducción perturbadora de lo degradado y lo extraño (p. 49). Para la investigadora la manipulación de las materialidades, los cuerpos y los objetos de la realidad mediante su desplazamiento a la esfera de lo artístico, ha implicado además un desplazamiento de lo contingente. De esta forma si se analizan las creaciones de artistas como Daniel Joseph Martíne, Rosemberg Sandoval, Regina Galindo, Tania Bruguera, Álvaro Villalobos y Lorena Wolffer, entre otros, es posible observar cómo el arte se configura por la comparecencia de lo real, como un montaje de restos, de trozos y vestigios de cuerpos rotos. Un espacio en el cual el objeto interviene en calidad de vestigio y documento (op. cit. p. 54). De esta forma, “no sólo el



objeto y el propio cuerpo del artista han devenido arte; el propio sujeto hecho objeto, cadáver, forma hoy parte del espectro de materias y soportes artísticos. Lo residual, los fragmentos y los restos de, se han ido constituyendo en la materia de una parte del arte contemporáneo y actual.” (op. cit. p. 39) Es así como la creación no consiste en sólo exponer los vestigios y restos materiales de la acción violenta, sino que en tanto acción límite utiliza el propio cuerpo del performer como soporte experiencial. Una experiencia que hace irreductible el arte a la imagen y que no se agota en la estética contemplativa, sino que modifica las relaciones con espectadores y problematiza los tejidos y vínculos con la memoria (op. cit. p. 57).

¿Cómo aproximarse al arte en un contexto de protesta social? ¿Cuáles son sus estrategias, sus dispositivos? ¿Cuáles son los procesos de subjetivación individual y colectiva que emergen de su práctica? ¿Cuáles son sus espacios liminales, sus confrontaciones, sus resistencias? Si tal como refiere Diéguez es en la urdimbre de lo performativo donde el arte: “abandonaría la caja blanca de los museos para escribirse en el cuerpo, en la promiscuidad participativa y ritual, en la mugre de las calles y en los territorios de la violencia y lo abyecto” (Diéguez, 2010, p. 26).

Ya introducido el concepto de performatividad desde la problematización discursiva del análisis de Butler (2017) y las reflexiones en relación con la tensión arte y política, mi interés ahora es ampliar el repertorio semántico a fin de abordar la práctica política desde la complejidad y fecundidad que la palabra “performance” otorga al momento de situar la danza como potencia y posibilidad política feminista.

Diversas son las críticas – particularmente las que apuntan sus dardos a las artes visuales y al teatro que han evidenciado la ausencia del cuerpo en el arte (Vidiella, 2008). El performance art o “arte en vivo” que surgió en la década de los 70 constituyó precisamente una respuesta a este reclamo, irrumpiendo “corporalmente” en la escena del arte contemporáneo. De esta forma, un número importante de artistas han utilizado su cuerpo como soporte para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, cuestionando a su vez la convención modernista que planteaba la autonomía del arte en relación con lo social. La *performance* se constituirá entonces en una práctica que, junto con problematizar la mirada desinteresada, atemporal y desencarnada de la crítica tradicional del arte, constituye además un punto de partida conceptual y una articulación que cuestiona el modo de mirar y repensar nuestras vidas cotidianas (Vidiella, 2008, p. 5).

Complejizando aún más el estatus ontológico y práctico de la palabra inglesa “performance”, podemos sugerir junto con Diana Taylor (2018), que su misma complejidad hace imposible su

reducción a un ámbito o disciplina. Abarcador, independiente, poseedor de múltiples significados - que pueden parecer contradictorios – el término se utiliza indistintamente en el teatro, la antropología, las artes visuales, la filosofía, en los negocios y el deporte, entre otros. Este carácter multidimensional da cuenta de un entramado referencial de conexiones profundas entre actos estéticos, políticos, económicos, lúdicos, sexuales, religiosos, etc. (p, 54). Convertida en una de las palabras claves de estos últimos años, constituye también un paradigma analítico bajo el cual es posible abordar la funcionalidad de los sistemas tecnológicos y económicos capitalistas, las formaciones lingüísticas, la regulación de la fuerza de trabajo, las repeticiones reguladoras del género, la raza y la sexualidad (Vidiella, 2008, p. 8).

Considerada un proceso – o el resultado de ese mismo proceso-, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir el mundo (Taylor, 2018, p. 55) la palabra se resiste a una definición y traducción, constituyendo en sí misma una práctica que intenta escapar de lo estable, fijo, esencial y universal (Vidiella, 2008, p. 11) Como menciona Vidiella (2008) “Performance es un concepto “travesti”, transgénero y transgresor”, que se resiste (además) a una reasignación de género en español, circulando tanto en masculino como en femenino ( p. 5).

El amplio campo referencial de la palabra performance de una u otra forma nos sitúa en una práctica desde y con el cuerpo. Mediante un “hacer” las personas van asimilando comportamientos, ensayándolos, actuándolos. Sin embargo, esta continua repetición es un proceso reflexivo que conlleva una subjetivación y una desubjetivación, no es sólo una reproducción mimética. La práctica reiterada trae consigo la posibilidad del cambio, una crítica y un proceso creativo. Diversas prácticas sociales y culturales como la danza, el teatro, los deportes, los rituales, las protestas, los desfiles militares y los funerales tienen elementos reiterados que se reactualizan en cada instancia. Cada uno de estos actos posee una determinada estructura, códigos y convenciones y una estética que les delimita y separa de otras prácticas sociales de la vida cotidiana” (Taylor, 2018, p. 17) En tanto comportamiento reiterado, re-actuado y re-vivido, poseen además un determinado tiempo y espacio y formas de participación particulares (performers y audiencias/público). Los performances operan entonces como actos vitales o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad (op. cit. p. 52).

Para Richard Schechener (2015) existe una diferencia entre lo que puede ser constitutivo como performance y aquello que podemos estudiar o entender como performance (Schechener, 2015 como se citó en Taylor 2018). Algo de esto ya abordamos en el posicionamiento de Butler con

respecto al género y la asamblea. De esta forma la nación, desobediencia civil, la ciudadanía, la resistencia, el género, la etnicidad, la identidad sexual son ejemplos de prácticas corporales y actitudes que se ensayan diariamente en nuestra intimidad y en la esfera pública. Esta distinción entre lo que *es* una performance y lo que se puede comprender *como* performances problematiza las distinciones entre “lo real” y “lo construido” (Vidiella, 2008, p. 2), planteando desafíos al momento de pensar los marcos en los cuales se analizan las prácticas sociales. Es así como conceptos como mimesis, parodia, teatralidad y representación tensionan precisamente las fronteras entre la “realidad” y la “convención”; entre aquello que desde la filosofía platónica ya separa el mundo real y su representación <sup>32</sup>. En tanto acción e intervención la performance nos sitúa más allá de una valoración “real” o verdadera de su propia existencia y posibilidad, ya que al constituirse como una construcción social nos señala también una artificialidad, una simulación y una “puesta en escena”. De esta forma más allá de revivir los prejuicios antiteatrales o apelar a una autenticidad, lo importante es precisamente comprender que la performance se encuentra atravesada y sujeta al contexto social y político- y por ende a los sistemas de opresión dominantes- en los cuales se enuncia y actúa. El despliegue de sus estrategias y recursos obedecerá entonces a los intereses de sus propios intérpretes y a los fines que se persigan. En síntesis, podríamos afirmar siguiendo a Rancière (2005;2009:2018) que la performance es un acto político estético cuya provocación plantea una ruptura o transgresión a las estructuras y regímenes dominantes, pero también puede convertirse en una estrategia normativa de control que los apoye. Su misma inestabilidad nos abre la posibilidad de agencia para re-contextualizar, resignificar, reaccionar, desafiar, ficcionar y parodiar. Para performar y re-performar con diferencia (Vidiella, 2008).

En tanto práctica y epistemología la *performance* nos otorga una posibilidad analítica para aproximarnos a los fenómenos sociales y una comprensión que junto con tensionar el espacio y tiempo de su ocurrencia y emergencia nos impulsa a pensar en su carácter provisional y procesual. Cambio, desaparición, permanencia, finitud, son todos términos que a pesar de su contradicción

---

<sup>32</sup> Para una aproximación a esta discusión recomiendo la lectura de la República Libro VII: “La alegoría o El mito de la Caverna”. Una discusión interesante desde el feminismo es el abordaje de en relación con los simbolismos de luz y sombras y su correlato patriarcal en la diferenciación de las esferas público/privado realizado por la feminista Luce Irigaray en su libro “Espejo de la otra mujer. Posteriormente Judith Butler en “Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del sexo” realiza una crítica acerca del carácter exclusivo de lo femenino en tanto excluido, entendiendo que no sólo éste se encuentra en esa situación. Más allá de las controversias lo importante en este punto es destacar que la crítica feminista busca tensionar la “realidad” y su correlato político y la necesidad de hacerlo desde el cuerpo. Lo anterior nos permitirá pensar lo político desde los discursos de los sistemas hegemónicos que marcan ciertos cuerpos y les atribuyen ciertas características que desde las lógicas imperantes les excluyen del mundo político (racional).

forman parte de esta memoria social en la que la performance se actualiza en los cuerpos de sus participantes, memoriando sus vínculos y afectos. Ya sea a escala minimalista o que conlleve una participación masiva, la performance se encuentra mediatizada corporalmente, y es en su misma emergencia donde se re-activa un repertorio de gestos y significados.

¿De qué entonces está compuesta la trama, el guion de una performance? De acuerdo con Taylor (2018) las prácticas sociales, culturales y artísticas poseen elementos que bajo la lente performativa nos sitúan en los espacios y tiempos de la marginalidad, la ritualidad y la periferia, adquiriendo relevancia el detalle, lo micro, lo común y lo lúdico. La performance puede constituir un acto de denuncia; una visibilidad de corporalidades abyectas, ignoradas o silenciadas; una emergencia de afectos contrahegemónicos o una resignificación de actos comunitarios, etc. La performance sugiere una teatralización cuya hipervisibilidad da cuenta de la mediatización del espectáculo y además releva el accionar y la resistencia humana. No somos meramente entidades pasivas, sino que actores/actrices sociales con un potencial interventor y responsivo frente al poder (op. cit. p. 47).

Al tensionar los límites de la “realidad” y encontrarse en ese espacio tiempo fronterizo, la performance cuestiona los discursos dualistas en relación con el cuerpo/mente, razón/emoción y actor/espectáculo. En tanto participantes de la performance quienes están en el “público” no poseen un rol pasivo, sino que son parte de la construcción de significados y afectos. De cierta forma la performance no está completa sino hasta que el público re-acciona, co-construyendo el mismo relato de lo que ahí se está actuando, narrando. Al situarnos desde el arte podríamos afirmar que el potencial de interpelación y provocación de la performance genera una tensión incomoda que desafía aún más los límites entre artistas y espectadores. El habitar zonas alternativas y ponerse en juego dentro y fuera de la actuación son formas de intersubjetivación, desubjetivación y resubjetivación. La confrontación se da en ese concreto espacio/temporalidad de las subjetividades macropolíticas y micropolíticas, existiendo una relación convival entre sujetos/as/es (Vidiella. 2008, p. 6). La reflexividad inherente a estas prácticas posee entonces un carácter vital y comunitario donde el des/cubrirse será siempre en ese juego con otros, en las diferentes posibilidades de enunciación, y en una tensión constante de las relaciones de poder e intercambio subjetivo entre actantes y expectantes. (ibid) Los elementos gestuales, orales y experienciales señalan un hacer que se sitúa más allá de las representaciones semióticas, de interpretación de imágenes y textos; sino de presentaciones encarnadas escenografiadas constantemente. Este repertorio corporal nos habla

de un reservorio afectivo que nos remiten a otros saberes, a un hacer efímero y no reproducible. De esta forma, aunque un performance (ceremonia, espectáculo, evento) se repita, nunca acontece de igual manera. Aun suponiendo una total identificación o una reproducción o citación de otra, las performances varían según el contexto social y político y sus participantes. La performance resiste la fetichización del original, más aún no podemos sostener la existencia de un “original”, en tanto su ya citada actualización. (Taylor, 2018, p. 146). Tal como señala Richard Schechner “el performance nunca sucede por primera vez, sino por segunda, tercera, cuarta, al infinito”. (Schechner, 2015 como se citó en Taylor 2018.) La performance- a diferencia de la acción- posee además una dimensión más libre que deja espacios a la impredecibilidad y a la improvisación.

Finalmente, es importante mencionar el papel que actualmente desempeñan las tecnologías y su amplia utilización por parte de quienes participan de las performances, especialmente las de índole artístico. Si bien la performance no desaparece, sino que se preserva en la memoria encarnada, los desafíos se presentan al momento de comunicarla, visibilizarla y/o transmitirla a otros públicos, espacios y lugares. Tal como sucede con la cultura oral, la práctica performativa en tanto, generación, registro y transmisión de conocimientos y memoria se sustenta en su constante re-actuación que pone en primer plano la materialidad de su puesta “en vivo” y de la experiencia afectiva de sus participantes. La irrupción de las tecnologías – especialmente el masivo uso del celular como dispositivo de “captura”- en el proceso de registro, recuperación y archivo dan cuenta de estos otros participantes que ya sea desde la labor técnica y profesional audiovisual o de quienes se desempeñan como expectantes/actantes cumplen un rol ahora fundamental en la transmisión y “viralización” de discursos y contenidos. Lo anterior es sobre todo manifiesto en aquellas performances que se desarrollan en el espacio público en contextos de protesta social como en las que se sitúa esta co-investigación. De esta forma la performance se preserva a través de fotos, documentos, videos, audios, entre otros, y en diferentes soportes tanto físicos como digitales. Ahora bien ¿Cuál es la labor de este registro y archivo? ¿Es posible “capturar” “retratar” los afectos y vínculos que están siendo performados? ¿Qué rol juegan quienes registran? ¿Detractores/aliades? ¿Cuáles son las estrategias de control para la divulgación y el manejo de esos registros?

El repertorio y el archivo preservan y transforman las coreografías de sentido, mediatizando a su vez el mismo proceso de selección memorización, internalización y transmisión (Taylor, 2018. P. 155) Tal como refiere Vidiella (2008), el valor de la acción no se restringe a la simultaneidad y a la presencia del cuerpo del artista y de quienes son espectadores, sino que su carácter histórico y

potencial es fundamental para la generación de otro tipo de encuentros póstumos entre otros/as/es sujetos y ese material. Produciéndose entonces otro suceso, una “performance prostética” (p. 11) que permite establecer un diálogo entre las diferentes temporalidades y espacialidades, reconstruir sentidos de comunidad y generar una genealogía menor y disidente (op, cit. p.12).

Una vez y concluida la presentación de las miradas que dialogan con la práctica política en tanto acción estética, la invitación es a sintonizar con los análisis que abordan la materialidad presente tanto en los cuerpos de quienes participan de la acción, como la presente en el mismo escenario donde emerge y se performa la política en el contexto de movilización social.

Imagen 4: "Nous sommes rockers sudamerican" Artista: Fab Ciralo (fotografía tomada en Centro Cultural GAM durante los días de la protesta social)



#### 4.4 Poner el cuerpo en las calles: radicalidad, límites y alcances del acto estético/político.

*“La piel es un órgano, pero es un órgano descentrado por excelencia, nada de corazón, nada de centro, nada de orientación fija, solo queda el límite entre lo interior y lo exterior que tiende a perderse en materia dérmica...”*

**Pensar con mover.**

**Un encuentro entre la filosofía y la danza. Editorial Cactus, 2012. Pg.187**

Tal como he referido anteriormente la mirada que me interesa abordar en esta investigación es precisamente la que cuestiona las oposiciones presentes en el “escenario” político tradicional cuya herencia masculina y colonial ha instrumentalizado la racionalidad para así dejar -arbitraria e intencionalmente- fuera discursos y subjetividades que pudieran constituirse en una amenaza para el ordenamiento patriarcal y neoliberal. Por esta razón, más allá de realizar una apología de la práctica política colectiva - específicamente la propuesta por el arte- desde el posicionamiento crítico que asumo la política de/desde la “calle” contiene todos los elementos que me permiten tensionar las representaciones hegemónicas y los conflictos que allí emergen y se desarrollan. Y ya instalada en la misma latencia de la confrontación, nada más dado al conflicto que situarse desde la dimensión corporal de la política.

Es en esta insistencia material y performativa del accionar político donde es posible evidenciar la fragilidad y potencialidad del hacer, del actuar concertado y compartido. De esta forma la vulnerabilidad (Butler,2017) encuentra su expresión en los cuerpos congregados, que al estar expuestos no sólo visibilizan sus motivaciones y demandan cambios, sino que accionan en y para su consecución, creando las condiciones de su propia existencia, de su protesta. El cuerpo deja ya de ser accesorio, un mero medio o dispositivo comunicativo, para ser sustento y posibilidad de la acción política. Un territorio o sitio de protesta.

Así mismo, la capacidad de afectar y ser “afectados” (Spinoza, 2012) se presenta como aquella potencialidad que se despliega en la acción colectiva. El desempeño de los cuerpos en protesta expresa la particularidad de la encarnación de una vida precaria, pero también las posibilidades que esto otorga al momento de la “puesta en común”. La vulnerabilidad que les atraviesa, si bien configura cada una de las trayectorias, también es aquello que se inscribe en la búsqueda de apoyos y sentidos compartidos. La vulnerabilidad entonces denota esa condición de estar a merced de los encuentros, una condición corporal en la que la exposición y visibilidad hará necesario articular estrategias, movernos coreográficamente. Es así como las emociones encuentran su ser colectivo y



modos de expresión conjunta que agenciaran prácticas políticas en concordancia con los espacios que las interpelan.

Hablar de una corporalidad social implica otorgar valor al cuerpo de quienes están congregados, sus subjetividades e íntimos. Necesario es entonces exponer brevemente acerca de la aproximación de cuerpo que desarrollo en esta investigación.

Las discusiones en torno al cuerpo han girado en multiplicidad de conceptualizaciones: límite, accidente, máquina, abyección, desborde, disputa y subversión (Le Bretón, 2002; 2007). Instrumentalizado, controlado, tecnologizado, el cuerpo se entrama en las significaciones políticas de su misma posibilidad. Es así como las conquistas, las dictaduras, el patriarcado, la tortura, el capitalismo, las religiones, la globalización, la protesta, construyen sus propios productos. Sus propios cuerpos (Taylor, 2018, p.92).

Permeado por las fuerzas disciplinarias (Foucault, 2012; Baudrillard, 1974) irreductiblemente marcado por la raza, clase y la sexualidad y por las categorías con las cuales se nombran tales marcas (Lugones, 2008), objetivado a su vez por las lógicas de la mercadotecnia (Le Bretón, 2007) el cuerpo adquiere potencia desde su misma sujeción mediante la expresión de las emociones. Apoyadas en un sistema de sentidos y valores, como pensamientos en acto (Le Bretón, 1999) las emociones poseen además un carácter performativo (Sedwick, 2003).

Es en esta constante tensión hacia el imperio de la racionalidad donde el cuerpo irrumpe como momento y posibilidad de enunciación, epistemología y política. No es irrisorio sostener entonces que los intentos por eliminar los dualismos cartesianos <sup>33</sup>se han sustentado en gran medida gracias al paradigma de la corporización y la práctica de la performance. Tal como señalé en el capítulo anterior, los significados fluyen en un entramado cultural, social e histórico significativo, que, operando tanto a nivel discursivo como material, se encuentra en una constante revisión y actualización. Re-significar y re-de-construir serán procesos claves en los que el cuerpo oficiará como dispositivo para conocer y experimentar, actualizando corporalmente a los mismos sujetos. Un espacio para la disputa, la fractura y la disidencia. En síntesis, el cuerpo en tanto poseedor de un carácter enunciativo, transmisor y comunicador; constituye a su vez un medio y mensaje (Taylor, 2018, p 75).

---

<sup>33</sup> Teoría y práctica, sujeto(e) y objeto de la representación, discurso y cuerpo, ausencia y presencia, expresión mediada y contacto directo, etc.

Visto así no podríamos continuar insistiendo en una política descorporeizada, poco afectiva. En tanto práctica, la política no sólo es performada sino que es “éticamente” vivida. La política en tanto potencia (acción) “es” algo vivo. Y si algo sabemos de lo vivo es acerca de su carácter imprevisible y cambiante. La política corporizada o encarnada nos remite entonces a ese espacio/tiempo vital de lo posible y lo mudable. Un horizonte estético que nos interpela a esos efímeros momentos de “natalidad” como nos dirá Arendt o de “disensus” como nos dirá Rancière.

Ejemplar condensación de la radicalidad corporal de la política se encuentra en la imbricación arte/activismo/protesta que es donde precisamente se sitúa esta investigación. Una primera aproximación a esta mirada ya fue abordada en los planteamientos de Diéguez y Taylor acerca de las performances como acciones políticas que desafían corporalmente tanto los límites de las disciplinas artísticas como las convenciones acerca de lo que se ha entendido como “lo real”. Quisiera ofrecer entonces unos párrafos acerca de la problematización acerca del cuerpo que otorga el artivismo <sup>34</sup>latinoamericano a la discusión.

Analizando las nociones de cuerpo extenso (Aguiluz, 2014), cuerpo expresivo, experiencia (Dewey, 2008) y cuerpo colectivo desde el arte, González (2017) propone la definición de “cuerpo-protesta” para dar cuenta de la especificidad que otorga el activismo artístico o artivismo a la práctica política. Situándose desde la concepción del cuerpo co-o un continuo - visual, material y cultural- el desarrollo de González (2017) da cuenta de la importancia de la agencia colectiva en la realidad social. Actuando sobre ésta mediante prácticas y acciones emancipadoras, el cuerpo participa en su construcción, buscando la transformación social. El potencial de la agencia se debe a esta conciencia reflexiva y política que también da cuenta de una experiencia, que debe entenderse en su dimensión artística y estética. La cualidad expresiva de este cuerpo-protesta se determina en la organización e interpretación completa de los materiales- carnales, perceptivos y emotivos- y de la acción, logrando una experiencia que puede ser sensible, reflexiva, subjetiva y colectiva (González, 2017. p 127).

Ahora, tanto en las prácticas artísticas como en las prácticas colectivas de protesta, el cuerpo expresivo encarna su expresión a través de las experiencias de vida del sujeto. En el arte, si bien la técnica y la disciplina están presentes en el desempeño y formación de sus “interpretes” la agencia

---

<sup>34</sup> En relación con el término activismo artístico véase el desarrollo de Marcelo Expósito (2012) “Activismo artístico”, en Red Conceptualismos del Sur (ed.), Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

adquiere un rol fundamental al momento de su práctica. Así mismo, en la expresión pública o más bien en la protesta, la creación colectiva deberá dialogar las diferencias, las subjetividades y la especificidad de los cuerpos de sus participantes para generar articulación corporal, respeto y bien común. Un proceso de subjetivación política ligado a la construcción de una pertenencia a la colectividad (González, 2017, p.128). En consecuencia, el cuerpo-protesta: “existe mediante un lenguaje, ya sea dancístico, teatral, performático, plástico que se inscribe en la carne y la piel, utilizando signos, imágenes, gestos, sonidos. En el acto de expresión convergen las singularidades de los cuerpos, los cuales son afectados por las diferencias de los otros y, con ello, generan redes de afecto y efecto en quien percibe” (ibid.).

Desde los estudios de performance, Taylor (2018) concuerda con la fecunda trayectoria en prácticas rituales, acciones callejeras y teatro popular en Latinoamérica. De acuerdo con sus reflexiones, los activistas/ artistas han usado el performance para intervenir en los contextos, luchas o debates políticos en que viven. El performance se constituye como una continuación de la política por otros medios, concluye (p. 115). Tal como lo señalaba Ileana Diéguez (2010), las acciones performáticas no corresponden a meras representaciones o imitaciones de algo “real”, sino que se constituyen en acciones- muchas veces límites- que desafían los discursos y espacios establecidos para el arte. Las performances tienen consecuencias en el mundo, en tanto visibilización y disputa del espacio como en la transmisión de saberes, memoria e identidad sociales y colectivos. (Taylor, 2018, p. 141) La alta presencia de estrategias performáticas en las prácticas activistas han instalado temas de un gran contenido político, tales como el deseo, la fantasía y la reinención; y así junto con reforzar el sentido de comunidad, sitúan al cuerpo en centro de la acción política (Vidiella, 2008, p. 8).

Entre los ejemplos de performance que refiere Taylor (2018) para dar cuenta de esta urdimbre que disipa los límites entre arte y política se encuentran las acciones realizadas por Jesusa Rodríguez en las elecciones mexicanas del 2008, los escarches de H.I.J.O.S. para exigir juicio y castigo en la Argentina postdictadura y el trabajo de Regina José Galindo en Guatemala contra los regímenes genocidas de su país. Para ejemplificar la memoria performática de Chile se citan los repertorios del Colectivo las Yeguas del Apocalipsis, el de la Colectiva Cueca Sola y las acciones desarrolladas por CADA (Colectivo Acciones de Arte). En relación con el este último grupo la investigadora resalta cómo el uso del cuerpo de sus artistas devino en algo casi consustancial a la noción de performance, produciéndose una desidentificación en favor de la afirmación de un ser colectivo. Lo anterior puede desprenderse de las propias palabras del poeta e integrante de este Colectivo Raúl Zurita, quien en

conversaciones con Taylor es claro al señalar que más que performances el despliegue de CADA guarda relación con acciones, porque precisamente la palabra “acción” corroe las fronteras entre lo político y el arte y fue precisamente desde el accionar artístico donde se gestó y desarrolló su oposición a la dictadura (Taylor. 2018, p.38). Es así como “la acción de arte” en el contexto dictatorial chileno se comprende como una acción política directa y sus artistas como activistas políticos sin mediaciones (ibid.). Apoyándome de lo ya citado por Zurita sólo ampliar su semántica en uno de los referentes discursivos más icónicos del arte latinoamericano de la década de los 80.

La frase “poner el cuerpo” (Expósito et al., 2012) nos cuenta de cómo la exposición corporal adquirió matices de vitalidad insospechadas. Actuar desde el cuerpo significó en ese entonces una real impostura al régimen de terror político, ya que el desarrollo performativo buscaba reponer la ausencia y fragmentación de los cuerpos colectivos, pero corriendo el riesgo de la censura, la captura, la tortura y desaparición<sup>35</sup>. Las prácticas corporales continúan hoy “irrumpiendo” en las aguas de la política, estetizando los reclamos, haciendo carne los sentires frente a los horrores e injusticias.

Dando por finalizada esta breve exposición acerca del devenir político y estético del cuerpo, acuso el llamado que urge dedicarle, aunque sea unas pocas líneas, al espacio que ocupa éste en la práctica dancística. Lo que primero es necesario advertir, es que en tanto materialidad el cuerpo- de quienes danzan- adquiere significaciones en la medida en que se “expone” al espacio y tiempo, y también, a los otros cuerpos. Como lo señala el Colectivo “Atómica Danza” (2019) para las artes escénicas la disposición corporal refiere un “estar para otros” un “ser en presencia de otros”, de esta forma el cuerpo en escena completa su existencia en la medida que es visto y dialoga con esa otredad que atestigua su presencia en un determinado tiempo. Esta acción cargada de significados nos sitúa en un modo relacional en el que el cuerpo escribe en el espacio lingüístico de su época y plantea un determinado ser y desenvolverse en el mundo (p.100). Y tal como refieren las citas de las teóricas de los estudios anteriores (Diéguez, 2010; Taylor, 2018) en clara confrontación a los

---

<sup>35</sup> Para una muestra del artivismo latinoamericano véase el catálogo de la exposición: “Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina disponible” en: <https://www.mssa.cl/exposicion/poner-el-cuerpo-llamamientos-de-arte-y-politica-en-los-anos-ochenta-en-america-latina/>. El desarrollo de este análisis en Chile puede rastrearse en el trabajo de la crítica y teórica cultural Nelly Richard y la poeta y académica Eugenia Brito, quienes utilizan la denominación “escena de avanzada” para referirse a las prácticas artísticas experimentales, heterogéneas y provenientes de diversas disciplinas, que mediante una apuesta programática buscaban reconceptualizar críticamente los lenguajes visuales y así modificar las estrategias discursivas del arte (Richard, 1994).

discursos y supuestos que separan la realidad y su ficción, lo orgánico y lo técnico, la ética y la ontología.

Junto con esta condición de posibilidad relacional con su contexto histórico y espacio/temporal inmediato, el cuerpo constituye también un instrumento artístico discursivo (ibid.) que permite a su vez establecer relaciones en los procesos internos de sus intérpretes: “En la danza toda experiencia pasa primeramente por el cuerpo” (Sánchez, 2019, p. 338). En tanto epistemología y práctica corporal, la danza nos sitúa en un sentir y habitar desde el cuerpo y sus registros biográficos. Es a través del movimiento, de lo sensitivo, de lo táctil, del contacto, de la exploración, de la consciencia y de lo experiencial que se generan procesos de racionalización e integración de la información corporal (ibid.). Mediante un doble flujo- externo e interno- se van racionalizando los procesos e integrando información y referencia de mundo. Por esta razón quizás la teorización que más se acerca al campo dancístico es la del “cuerpo vivido”, el “leib” husserliano. “Un cuerpo que percibe, que siente, que experimenta, que se relaciona con el mundo, (Varela, Thompson & Rosh, 1997 como se citó en Sánchez, 2019).

No obstante, así como podemos afirmar la potencia del cuerpo en tanto fuente y medio para generación de conocimientos y posibilidad de comunicación en la danza, también podemos decir que ella misma- en tanto discurso y técnica- moldea, norma y disciplina los cuerpos. En una sentencia: “Crea sus propios cuerpos”, y de esta forma habilita a aquellos cuerpos que pueden ejercerla.

Desde una perspectiva crítica que tensiona las concepciones de cuerpo y corporalidad, al comprender el cuerpo como una entidad natural, ahistórica y espontáneamente reactiva, y a la corporalidad como resultado de un entrenamiento y un aprendizaje (Pérez Royo, 2016, p.6), se plantean nuevos desafíos al análisis. De esta forma los aprendizajes y los modos de construcción del cuerpo en su estar, presentarse, relacionarse y moverse con otros nos habla de una corporalidad que se debate entre la automatización y la voluntad de quienes sujeta. Para cada estilo de danza existirá no sólo un lenguaje y una gramática de pasos y cinestesia sino además una corporalidad específica que se incorpora y encarna a través de una mimesis de los modelos y aprendizajes corporales (ibid.) La corporalidad en tanto entrenamiento refiere entonces a una práctica performativa o performance que nos permitirá un análisis más consistente de las dinámicas de contagio y relación, sus resistencias y agencias. En ese constate movilizar cuerpo y corporalidad: “entre el cuerpo que somos naturalmente y el cuerpo que aprendemos a ser” (Pérez Royo, 2016,

p.6) La problematización se amplía si decidimos situarnos en ese “hacer” danza desde y en otros espacios ajenos a los circuitos culturales hegemónicos, o más aún, hacerlo desde un lugar no especializado o resistente. En este caso ¿Cuáles serían las corporalidades a las que invita una práctica dancística disidente? ¿Cuáles conocimientos se generan individual y colectivamente mediante una práctica de danza en la ciudad, en las calles, en la protesta?

Imagen 5: "8M" Artista: Carol Kalfu (Ilustración y fotografía)



#### 4.5 Danzando política: Aproximaciones a una política desde el cuerpo en movimiento.

*“La que va en contra corriente, ante toda adversidad  
La que difiere de la imagen que la publicidad da  
La que sólo por existir, ya muestra la realidad  
Esa cuerpa que en su ser pide a gritos libertad”.*

Fewla Waxa. “La cuerpa”.

El desarrollo previo a la práctica política a partir de una estética de transformación colectiva nos sitúa ahora en el momento mismo de la articulación y la performance. Tras salir de los lugares y espacios pre-definidos para el arte y la política, nos encontramos ahora en los escenarios en los que puede desarrollarse su puesta “en vivo”. Formamos parte de la multitud, de las audiencias -acaso no protagonistas- que están participando de la generación y promoción de sentidos comunes. Adherentes o antagónicos, nuestros cuerpos están en pleno desempeño. Ocupando, movilizándolo, resistiendo, “protestando” en un espacio. Sugiero entonces retomar las discusiones en torno al “hacer protesta” para así otorgar el marco en el que se analizará esta práctica política en clave feminista dentro de la revuelta originada tras el octubre chileno.

En primer lugar, como problematice en el apartado de antecedentes y contextualización de las movilizaciones sociales postdictadura en Chile es necesario advertir acerca de esta urgencia de expresar el malestar creciente (Mayol y Azocar, 2012) y dar paso a la acción colectiva, muy a tono con la tendencia global.<sup>36</sup> Segundo insistir acerca de la irrupción del cuerpo en las diversas aproximaciones que posibilitan y a la vez analizan las subjetividades colectivas. Tal como he señalado las performances, en tanto acciones estéticas, han venido a tensionar los marcos y las categorías disciplinares. Difícil tarea es por tanto referenciar desde y exclusivamente el teatro, la danza, la música o las artes visuales. Conceptos como “arte-performance”, “media-performance”, “procesos múltiples”, “happenings”, “acciones”, etc., se presentan como prácticas liminales que interpelan los géneros estéticos y las fronteras entre arte, política, ficción y vida (Vidiella, 2008, p. 2).

Un tercer elemento se agrega a la descripción: el accionar es algo concertado y heterogéneo. Como he desarrollado anteriormente, la calle como espacio privilegiado de acción política constituye a su vez riesgo y posibilidad. Es precisamente en esa dialéctica sujeción/emancipación en la que la

---

<sup>36</sup>[https://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/time-person-of-the-year-2011-the-protester/2011/12/14/gIQAvZtntO\\_blog.html](https://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/time-person-of-the-year-2011-the-protester/2011/12/14/gIQAvZtntO_blog.html).



agencia individual y colectiva de quienes están congregados despliega su potencial político. En consecuencia, si pensamos en una acción corporeizada colectivamente deberíamos agregar que tampoco es resultado de una pura espontaneidad. En sus causas, motivaciones, fines y desarrollo, la acción política está concertada corporalmente en una movilización que no es sólo movimiento, sino que moviliza un cuerpo reflexivo, un proceso íntimo y social (Martin, 2011).

A su vez la diversidad de expresiones que pueda adquirir la acción política en el contexto de calle abre la discusión en relación con la norma que posibilita o no la aparición pública. En este sentido si entendemos la calle como un espacio de confrontación y disputa, advertir que su uso, apropiación, re-significación y re-configuración conlleva la marca del lúdico y transformador conflicto. Ocupación, disrupción y deconstrucción de espacios, prácticas y discursos están presentes en la performatividad de la política. De esta forma las estrategias o el accionar desplegado por determinados cuerpos pueden parecer ajenas, “poco representativas” e incluso generar rechazo en otras corporalidades que también se encuentran en el contexto de protesta. Más aún puede que ciertas expresiones incluso busquen ir en clara interpelación a las “alianzas” presentes en la lucha política. Esto es manifiesto en las performances feministas en donde el accionar colectivo ha encontrado un potencial subversivo para cuestionar la representación masculina de la protesta social.

En consideración con la diversidad que adquiere la potencialidad de la práctica política el paso siguiente es ofrecer una discusión acerca de los alcances que la terminología “repertorios de protesta” ofrece a la teoría de la acción política, para así plantear una aproximación distinta: el arte y particularmente la danza como posibilidad de subversión de prácticas y discursos, como posibilidad de imaginar y crear política. La danza no como medio, sino como unidad de análisis.

Como acción colectiva y pública, la protesta ha sido definida desde los intereses comunes de los actores excluides de la toma de decisiones (Jiménez, 2005 como se citó en Labbé 2013). El “evento de protesta” se caracteriza por ser “deliberadamente elegido, organizado, estratégico y comunicante. Se busca incidir sobre los actores que detentan el poder” (Labbé, 2013, p.26). Las transformaciones que buscan las movilizaciones poseen diverso alcance y profundidad, actuando en distintos planos y temporalidades. Sus impactos se observan a nivel cognitivo, afectivo, relacional y sobre la misma movilización (ibid.),

El concepto de repertorio, por su parte, alude a las formas de actuar colectivamente que despliegan grupos en situación de protesta y movilización, para así articular a diversos actores sociales en un

contexto de enfrentamiento y contienda política (Tilly, 2002). Recogiendo las definiciones de Tilly (2002), Traugott (2002) Zald (1999), Labbé caracteriza los repertorios de protesta por sus determinantes históricos y culturales, la innovación y el aprendizaje presente en su despliegue, los recursos materiales, organizativos y conceptuales, el stock cultural que posean sus participantes y las ideas compartidas y construidas socialmente (Labbé, 2013, p. 27). Los repertorios pueden ser comprendidos además desde el aprendizaje, transmisibilidad y socialización que otorgan a la acción colectiva y de esta forma convertirse en marcos de acción comunitarios en un determinado contexto histórico y político bajo modos particulares de manifestación política (Tarrow, 1997 citado por Fernández & Fernández, 2015). En definitiva, tal como sugerían los análisis anteriores, estas expresiones colectivas son poseedoras de racionalidad, emotividad, identidad y conciencia política.

De acuerdo con este planteamiento los repertorios de protesta incluyen la diversidad de expresiones que pueden surgir para oponerse, hacer visible las demandas y articularse colectivamente. Este heterogéneo catálogo contestario abarcaría desde las prácticas más “tradicionales” como marchar, enarbolar banderas y gritar consignas (Fernández & Fernández, 2015) y las más festivas y teatrales (Cruces 1998, citado por Fernández & Fernández, 2015) resultantes de la ampliación de sus registros en las últimas décadas. Es así como la danza, la música y el teatro aportarían nuevos complementos y significantes políticos (ibid.).

Diversos análisis sitúan a la marcha como la acción política más recurrente en el contexto de protesta y movilización chileno (Labbé, 2013; Cruces, 1998; Urzúa, 2015). Junto con la toma u ocupaciones de espacios institucionales o estratégicos, la marcha ha mantenido su relevancia por la visibilidad que otorga a los cuerpos congregados y a las demandas que encarnan. Ahora bien ¿Qué significados pueden atribuírsele a la marcha o más bien a la acción política de permanecer y movilizarse en la publicidad en el Chile postdictadura? ¿Cómo ocupan, construyen espacios y tiempos los cuerpos congregados? ¿Dónde y cuándo se hacen visibles, aparecen? ¿frente a qué se posicionan y bajo que valores (estéticos, éticos y políticos) ¿Quiénes son esos cuerpos? ¿Qué encarnan?

En los análisis de las marchas estudiantiles del 2011 y las referidas a # Ni una menos y el 8 marzo de los años 2017 y 2018, Urzúa (2015;2019) da cuenta de los cambios que se observan en las formas de apropiarse y resignificar la calle y del amplio repertorio de recursos expresivos utilizados para construir audiencias, disputar el carácter público del espacio y socializar las demandas. Sus registros etnográficos dan cuenta de la diversidad performativa de estas formas de apropiación, entre las que

se encuentran carteles, lienzos, maquetas, bailes y disfraces, escenificaciones y canticos, entre otros. Otro elemento de interés que refiere su análisis es la utilización del cuerpo como herramienta o locus expresivo de las emociones, destacando en este aspecto el uso de la capucha y las ornamentas y pinturas utilizadas para cubrirlo.

Por otra parte, en la investigación realizada por Fernández & Fernández (2015) en relación con el pasacalle de Tinku- danza andina originaria de Bolivia- se alude que el incremento en el uso de referentes artísticos y culturales en las manifestaciones políticas en Santiago refiere a la modificación de los repertorios de acción política en el espacio público. De acuerdo con su análisis la práctica del Tinku en manifestaciones indígenas, estudiantiles, medioambientales y poblacionales ha permitido consolidar diversos grupos que verían en esta danza una forma de expresión ciudadana, una estética de resistencia y nuevo modo de habitar y politizar la ciudad (p.62).

Como puede observarse en ambas aproximaciones la danza ocuparía un nuevo espacio entre los momentos de la marcha, otorgando nuevas significaciones a los modos de acción política. Ya sea otorgando formas, alegría y colores (Urzúa, 2015) o una resignificación y resistencia (Fernández & Fernández, 2015) esta práctica situada en un contexto de protesta instala al cuerpo desde otras posiciones y afectos al momento de su performance colectiva.

Otra posibilidad de análisis situado en la práctica política de la danza sugiere hacer un giro inverso y sostener que el movimiento mismo de los cuerpos congregados se vincula con una movilización social, una forma de coreografía de protesta. Siguiendo esta línea argumentativa un número considerable de investigaciones en danza se han provisto de un marco coreográfico el cual, junto con analizar las estrategias y tácticas corporales presentes en las manifestaciones en las urbes, también aborda críticamente el impacto que ellas tienen en sus participantes; es decir, entre quienes las protagonizan y/o asisten a ellas. Comprender la organización de los cuerpos y su impacto en el espacio público es el objetivo que permitirá pensar la marcha o las manifestaciones no como medio, sino como un fin en sí mismo (Carpio, 2020). Como una forma específica de acción política. En síntesis, la propuesta versa acerca de la expansión de lo coreográfico para reflexionar acerca de los problemas, acontecimientos y crisis de la vida política (Naser, 2019, p. 263).

La expansión del concepto de coreografía en tanto marco analítico y político para la vida social, surgió en el contexto de incertidumbres y reflexiones críticas acerca del espacio que la danza- especialmente la contemporánea- ocuparía en la actualidad. Cuestionada en su historia, epistemologías y discursos, la danza contemporánea (DC) en tanto práctica performática ha

generado también sus propios conocimientos, canales expresivos, experiencias y cuerpos. (Op. cit, p. 212) Es así como mientras algunas preguntas se han aventurado en postular un “fin de la danza”- o más bien, el fin de la coreografía-<sup>37</sup> la posibilidad de ampliar sus registros se presenta también como la génesis de un proceso en el cual la coreografía retomarí­a su potencia política al desbordar el ámbito teatral (ibid.) Más allá de hacer una analogía entre danza y coreografía, lo que se busca es cuestionar el uso exclusivo del concepto coreografía en danza y definirla más bien, a partir de las herramientas que proporciona al momento de producir y analizar una amplia gama de fenómenos, discursos, contextos, etc. (Spangberg, 2011 como se citó en Naser, 2019). Por tanto, al relevar la función y organización espacio/temporal de los cuerpos estaríamos problematizando a su vez los modos de producción, de organización y las estructuras de poder (op. cit. p. 213).

Para Foster (1998) el abordaje coreográfico nos sitúa en una crítica que al fijarse en la organización espacio temporal de los cuerpos como práctica histórica y social, valoriza su carácter histórico y experiencial. La misión de la coreografía se desarrolla en el entramado movimiento/sentido presente en el componente comunitario de la tradición performativa, para así generar nuevas significaciones (Vallejos, J., & Franko, M. 2021, p. 58) En su planteamiento se vislumbra un continuum entre la escena teatral y el mundo social, donde las acciones sociales dialogan con los símbolos escénicos horizontalmente (op. cit p. 69).

Actualizada en la *performance* y modificada en su devenir, la coreografía corresponde quizás más fragmentariamente a la norma o convención que antecede a la ejecución individual y que posibilita el enunciado performativo. (op. cit. 65). Para esta investigadora y bailarina la coreografía se presenta como un concepto cuya ubicación liminal se sitúa entre la performatividad y la performance asumiendo la forma de un contra- dispositivo. Inestable y determinante, individual y colectivo, este constructo nos invita a hablar de su presente sin olvidar su propia ontología que se proyecta al futuro (op. cit. 70).

Desde los postulados materialistas de Andrew Hewitt (2005) para analizar el encuentro y la colisión de los cuerpos en el espacio público se desprende una conceptualización en la cual la coreografía se entiende como un marco para pensar el orden social y la relación entre la estética y la política. (Hewitt, 2005 como se citó en Naser, 2019) Bajo esta aproximación adquiere relevancia entonces

---

<sup>37</sup> Como lo sugiere Naser (2019), un planteamiento que postula el fin coreográfico se sustenta en una comprensión que crítica su conceptualización en tanto sistema que captura la energía danzante de los cuerpos.

el/los cuerpos(s) y su acción directa, sus tácticas de organización y movilización en articulación con el espacio público y el equipamiento. Una propuesta que considere la coreografía como política de ocupación (Guzzo, 2020), vinculará danza y política para así cuestionar los flujos, usos y maneras de estar en la ciudad, posibilitando otras formas de ocupación y mirar para la ciudad (op. cit. p. 3).

Para Gabriella Klein (2011) las acciones de protesta deben ser entendidas como una composición performativa en tiempo real, gobernada por reglas. Una forma de orden coreográfico en el momento de la actuación (p.197). El carácter imprevisible que otorga el desarrollo en tiempo real de la composición de protesta hará que las decisiones de sus participantes y su capacidad para actuar creativamente bajo presión esté siempre condicionada a los movimientos de los demás y a la interacción con ellos (ibid.). En esta aproximación el cuerpo no solamente es el medio de protesta, sino que es en la misma organización de los cuerpos- como ocupan los espacios- donde la protesta adquiere su carácter performativo.

Desde este planteamiento el concepto de coreografía social tendría dos perspectivas: “la perspectiva de los estudios de danza que investiga la performatividad de lo social en la coreografía y la sociológica, que examina cómo lo político y lo social está inscrito y puede generarse en prácticas performativas. Desde esta perspectiva, el análisis de los movimientos políticos por un lado y proyectos coreográficos de participación en el otro, son dos caras de una moneda” (p.199).

Desde una perspectiva filosófica-dancística André Lepecki (2006) analiza los efectos de la conceptualización occidental de la coreografía en tanto tecnología disciplinar de los cuerpos. Desde los estudios de la performance, el profesor e investigador brasilero, invita a realizar una separación analítica entre danza y coreografía, para así proceder a una desterritorialización que nos permita observar las operaciones estético-políticas presentes en el imaginario político occidental y el espacio urbano. Lo anterior es clave para responder adecuadamente al sentido de urgencia de una vida más vivible en las ciudades. Un modo de habitar que conlleve una radical reformulación de lo político en tanto movimiento y urbanidad en donde la danza operaría como una teoría social de la acción.

Retomando los postulados de la propuesta de Rancière acerca de la noción de “policía” la propuesta de Lepecki amplía los registros analíticos de la coreografía en una reflexión que contempla el quehacer artístico en la ciudad y las tensiones sociales que forman y preforman sus fisuras. De esta forma las prácticas artísticas darían cuenta de coreopolicionamientos sutiles que (pre) delimitan su espacialidad en tanto imagen consensuada de una sociedad neoliberal (Naser, 2019, p.313).

Para el autor, la policía constituye un “sistema de presencia y un vector de fuerza que determina, orienta y contiene movimientos y danzas que se atreven, aunque provisoria e inusualmente, a transformar los lugares donde ellas se dan” (Naser, 2019, p.315). Así mismo en tanto resguardo y agente del sistema neoliberal hace suyo el mandato al movimiento y a la circulación, que en tanto ontología social (Hewitt, 2005) configura los espacios y tiempos de lo urbano.

Junto con la noción de coreopolítica acuñada por Lepecki, la coreopolítica se presenta como una posibilidad para atender a los movimientos en la urbe, un momento que configura una nueva forma de hacer política a través de gestos y propuestas coreográficas. Es así como coreógrafos y bailarines estarían en un hacer particular e inmanente en atención a todos los elementos situacionales ahí presentes (Guzzo, 2020, p.3) Esta “política del suelo” (Carter, 1996) nos sitúa en las particularidades físicas, en el suelo y los cuerpos que sostienen y posibilitan la acción y la historia. De esta forma las coreografías nos permitirán determinar los modos por los cuales las danzas se desarrollan en los suelos de la ciudad y, en palabras de Lepecki (2012) también nos otorgarían una posibilidad para observar “cómo esos diferentes suelos sustentan diferentes danzas transformándolas, pero también transformándose en el proceso. En esa dialéctica infinita, una coresonancia coconstitutiva se establece entre las danzas y sus lugares; y entre lugares y sus danzas (p.47).

Por otra parte, el sociólogo y bailarín Randy Martin (1998; 2011) desarrolla su teoría acerca de la movilización para dar cuenta de la vinculación existente entre la danza y la política. De acuerdo con su pensamiento debemos entender movilización no como “un poder extraño que visita el cuerpo, sino en algo que es dado a los cuerpos detrás de sus espaldas, por así decirlo y que los cuerpos en movimiento logran a través del movimiento” (Martin, 1998 p. 4). Tal como lo sugiere Jaramillo (2021) es necesaria una precondición a moverse para que exista movimiento, a la vez que la acción de moverse produce algo nuevo (p. 27).

Afirmando la idea del movimiento, lo que le interesa al autor es pensar en algo que ya está moviéndose, y de acuerdo con su pensamiento, tal como la danza moviliza tiempo y espacio, la política se encontraría en plena movilización dando forma al mundo. La política al igual que la danza es un choque y un desplazamiento de fuerzas que producen diferencias (Martin, 1998). Ahora bien, toda movilización implica cambio social y procesos de participación colectivos. De tal forma que, mientras los Estados buscan la desmovilización mediante acciones militares, el activismo y las acciones en las calles busca movilizar a las personas políticamente (Jaramillo, 2021, p. 27) Podríamos

decir entonces que el antecedente a toda movilización es la emergencia de un conflicto, de una crisis.

Reflexionando desde la danza y el movimiento corporal de bailarines/as, Martin (1998) es claro en manifestar su urgencia para posibilitar su práctica. Y así como acontece en los cuerpos de quienes se manifiestan y movilizan en las protestas sociales, la crisis hace que interpretes en danza elijan romper, moverse, movilizarse. La danza confiere entonces un punto donde la reflexión y el embodiment convergen, constituyendo a su vez el espacio para la emancipación. Movimiento y crisis producen desde la aproximación dancística de Martin, sentido creativo (Guzzo, 2015, p. 9).

Asimismo, tanto danza como política nos hablan acerca de quiénes pueden moverse y cuáles son sus fines, las convenciones mediante las cuales la gente se reúne, los espacios disponibles, el entrenamiento y la preparación, las nociones de encarnación, entre otras (Martin, 1998, p.29) Como método crítico la danza invita a desplazar el pensamiento a fijarse en las formas como una asamblea toma un ritmo diferente, como se mueve, como organizan los tiempos y espacios, cómo realizó un trabajo previo (planear, ensayar, hacer convocatoria, ordenar el espacio, coordinar el movimiento, etc.) (Martin, 1998, p. 29) También es importante fijar la atención en el ensamblaje de las audiencias y de los movimientos en otros lugares, las mediaciones o los medios socio-corporales a través de los cuales una idea bailada se filtra por el mundo (op. cit. p. 32). En síntesis, desde esta perspectiva la sociedad sería un movimiento continuo en la que la danza haría su propia política.

#### 4.6 Entre pañuelos, máscaras y diabladas: cuerpos danzantes en el Chile movilizado.

*“Brindare por la cantora  
Sea urbana o campesina  
Que desde el corazón trina  
Y hace miel de lo que llora  
Al igual que las de otrora  
La batalla es invisible  
Pero no hay nada imposible  
Si tenemos el aguante y salimos adelante  
Porque somos invencibles”*

**La Charawilla. Mujer revolucionaria.**

Tal como referí en las páginas anteriores, durante los últimos años ha existido un interés mayor en el mundo académico para aproximarse a la protesta desde otros ángulos y perspectivas más cercanas a marcos analíticos ligados a los estudios de la performance. Lo anterior debido a la amplitud de expresiones a través de las cuales los cuerpos se han manifestado y accionado como posibilidad política, desestabilizando y confrontado a los discursos hegemónicos que, de alguna forma, han normado los modos de “hacer” movilización social. En un Chile en movimiento, o más bien en “revuelta continua”, adquiere significancia entonces el re-pensar y re-valorizar otras prácticas y a quienes -estando sujetos a ellas- plantean otros modos de habitar los espacios de lo político y de encarnar las subjetividades, afectos y conflictos inherentes a su puesta en práctica colectiva.

Para iniciar este recorrido por las danzas y sus cuerpos en la protesta chilena aprovecho comenzaré con las danzas andinas, aprovechando lo ya antes citado en relación con el despliegue del Tinku en las marchas estudiantiles (Fernández & Fernández, 2015). Para ello será clave aludir a la importancia que la resignificación y apropiación de esta danza otorga para la reconfiguración de la política y el sentido de comunidad en dos estudios previos.

Como primera consideración es necesario contextualizar que la danza andina constituye una práctica performativa, una performance que, como mencionaba Taylor (2012) genera espacios de diálogo, encuentro, transmisión y generación de epistemologías, memoria y afectos. Es así como la danza andina se presenta desde sus orígenes como una práctica que busca influir en las entidades sobrenaturales a través de una construcción simbólica y significativa que es compartida por grupos o comunidades con intereses similares y que, a diferencia de la estilización y modernidad de las danzas folclóricas, posee a su vez un carácter ritual, festivo y religioso (Arancibia, 2015). Este



entramado simbólico y político sostiene y posibilita los vínculos y subjetividades entre sus partes, en tanto territorio, entorno social y sujetos que le componen.

El Tinku<sup>38</sup> en tanto performance constituye algo vivo, una práctica que se encuentra en constante actualización y vinculada estrechamente a los contextos sociales, culturales y políticos en los que se inserta. Es así como durante la década de los 80 el tinku experimenta una “adaptación” constituyéndose como una danza religiosa y folklórica que forma parte de distintos carnavales y festividades en el sur de Perú y Bolivia y, posteriormente, en las fiestas religiosas del norte de Chile (Arancibia, 2015) lo anterior da cuenta además de las estrategias y modos de resignificación de las prácticas indígenas a fin de garantizar su desarrollo y preservación y de esta forma subvertir y resistir a la invisibilización, despojo, prohibición y censura de la que han sido objeto por la religión, el colonialismo y las nacientes repúblicas en Latinoamérica (ibid.) Sin embargo, el fenómeno su práctica en el contexto urbano chileno y específicamente “santiaguinidad” (Benavente, 2017) nos da cuenta de una transformación que encierra complejidades a nivel político al plantearse como posibilidad de resistencia y confrontación social al modelo económico, social y político imperante (Fernández, ;Arancibia, 2015: Benavente, 2017).

El arribo de la práctica del Tinku en Santiago se inserta en el proceso de valoración de la cosmovisión y cultura andina que se inició desde fines de la dictadura en nuestro país. Es así como diferentes agrupaciones lograron instalar una escena musical apegada a la tradición aymara y quechua en donde además de la danza llevaron a cabo una recuperación de las calles mediante su despliegue en las jornadas de protesta (Arancibia, 2015) Tras los años venideros el movimiento se expandió proliferando las agrupaciones y colectivos ligados a su práctica. De esta forma la búsqueda y transformación de las danzas andinas dio cuenta de un proceso en el cual estas se desplegaron para ser utilizadas con otros fines a los que éstas tienen en su origen (ibid.) participando en las jornadas de protesta y conmemoración política tales como: efemérides políticas ligadas a la izquierda, aniversarios barriales de poblaciones emblemáticas y marchas<sup>39</sup>. Como lo señala la antropóloga,

---

<sup>38</sup> La danza del tinku, del quechua “encuentro”, refiere a alegorías folclóricas que se inspiran en estas prácticas rituales del mundo andino, y que se desarrollan en el norte de Potosí, Bolivia. Su despliegue ocurre en la fiesta conocida como “Jacha Qhana Pusi Wara Wara” o Fiesta de la Chakana (Cruz de Mayo para la religión católica). Este ritual refiere entonces un encuentro entre las comunidades y las partes que componen las distintas realidades de la dualidad andina (mujeres/hombres, cielo/tierra, etc. El tinku se articula entonces como un elemento estructural de orden político, constituyendo un mecanismo dialógico entre comunidades vecinas (ibid.)

<sup>39</sup> Como las del 12 de octubre, las del 11 de septiembre y el 1 de mayo, las de apoyo al pueblo mapuche, las ligadas al movimiento estudiantil del 2011, entre otras.

investigadora y bailarina de Tinku Francisca Fernández, el Tinku paso a conformar parte del repertorio de protesta de las marchas y movilizaciones sociales en la ciudad capital, recreando una andinidad urbana que pone en valor a una “ciudadanía activista” expresiva que se encarna mediante su práctica. El tinku de acuerdo con Fernández (2015) es pensado en tanto herramienta política.

Ahora bien, como lo señalan los análisis de Arancibia (2015) y Benavente (2017) la comprensión y utilización de esta danza conlleva además procesos de resignificación, resistencia y transformación en las comunidades que lo practican- principalmente en las juveniles- que precisan también ser comprendidos desde la historicidad y la estética. Mediante la realización de entrevistas y conversaciones a integrantes de agrupaciones estas dos investigaciones centran su análisis en los testimonios de los propios cuerpos danzantes, relevando también las subjetividades y movilizaciones de su práctica en las calles de la capital. Como se aprecia en las palabras de los integrantes del Colectivo de Danza y Cosmovisión Andina “Churi Kanaku” (Hijos del Fuego) bailar es otra forma de salir a la calle, de subvertir la misma protesta Arancibia (2015).

Es así como estos cuerpos también “danzan” su comprensión y práctica del mundo andino, en tanto confrontación a los sistemas y discursos imperantes, constituyendo un encuentro entre explotados y explotadores, entre los oprimidos, otorgando una nueva perspectiva a esta ritualidad (op. cit, p.35) El potencial político del Tinku también es manifiesto en las prácticas comunitarias que anida, sostiene y genera en sus practicantes logrando convertir su quehacer artístico y su convivencia social en un arma política (ibid.) La comprensión de un colectivo y la autoeducación popular se ofrecen como espacios para encarnar y resignificar la danza y la práctica andina del ayllu,<sup>40</sup>generando espacios de “apañe”, conocimiento, intercambio y empoderamiento dialógico.

La camaradería, concluye entonces Arancibia (2015) es el factor subversivo tras la práctica colectiva del Tinku. Un espacio donde el amor propio, el idealismo y los intereses políticos se encarnan en la

---

<sup>40</sup> Arancibia (2015) entiende el ayllu en tanto organización social, política y económica sobre la cual se estructura la cotidianidad del mundo andino. Para esto se apoya en la definición propuesta por Coaguila (2014) “el ayllu es una totalidad institucional expresada en forma política; pues sobre esta organización descansan los lineamientos básicos de un orden social. En forma económica; porque es un organismo que se debe al trabajo compartido y colectivo en donde la generación de riqueza necesariamente requiere de la fuerza de trabajo de todos los miembros del ayllu; es una institución también religiosa, porque a partir de este orden y producción de significados se han creado íntimos lazos con la tierra, con la naturaleza, con los animales, es decir, se ha interiorizado una filosofía, cosmovisión y cultura mítica muy particular, que lógicamente, se ha transformado durante las referidas etapas que han confluído en el espacio andino. Y por último es una institución social, porque regula todo el proceso de socialización, es decir, se comparten normas sociales y valores culturales”.

realización individual y colectiva de su puesta en práctica en las calles y en las poblaciones. En definitiva, definirse desde el colectivo mediante el cariño recíproco genera instancias y vínculos más fuertes y horizontales. Hacer comunidad, auto educarse desde la danza andina constituye un sentir rebelde que posibilita la construcción del tejido social fragmentado y debilitado de la capital (ibid.).

La investigación de Benavente (2017) por su parte, se encarga de recorrer la trayectoria del Tinku en Santiago para de esta forma comprender las cuestiones expresivas y estéticas que conlleva su práctica urbana. Su análisis se centra en las reinterpretaciones corporales, visuales y sonoras que se enlazarían con algunos sentidos de la práctica “original” y con otros que refieren exclusivamente al contexto capitalino, insertándose en el movimiento sociocultural que apropia y reconstruye la andinidad desde el espacio urbano (ibid.) Es así como mediante los testimonios de músicos y danzantes, la asistencia a ensayos de la comunidad santiaguina Kawsay, y la propia experiencia de la investigadora plasmada en la etnografía de marchas y carnavales, se desarrollan las motivaciones detrás de la participación del fenómeno Tinku en la capital.

Para Benavente (2017) la transformación estética de la danza Tinku se manifiesta en la intervención de trajes, accesorios, pasos y coreografías, así como también en la adopción de ritmos y repertorios del cancionero popular asociado a la reivindicación social. Los diversos contextos de lucha social que acompaña su práctica en el espacio público constituyen a su vez una instancia de interpelación tanto a las fuerzas del orden público, a la autoridad y a los mismos asistentes que participan como audiencias de su puesta en escena.

Para concluir la autora señala además que, tal como ocurrió en el estudio citado anteriormente, es el sentido de comunidad y hermandad lo que caracteriza esta práctica corporal en resistencia. De tal modo que este sentir comunitario se expresa en la búsqueda de una forma de vida más armoniosa tanto con la colectividad como con la naturaleza, que se sintetiza mediante uno de los componentes medulares de la cosmovisión andina que es corresponde al “Buen Vivir”.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Entendido como “la vida en plenitud. Saber vivir en armonía y equilibrio; en armonía con los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia, y en equilibrio con toda forma de existencia en permanente respeto” (Huanacuni, 2010, como se citó en Benavente, 2017).

Otra de las expresiones de la práctica de danza en protesta que dan cuenta de este sentir comunitario desde el cuerpo en Chile es la que se desarrolla anualmente por la agrupación Los Diablos Rojos de Víctor Jara.<sup>42</sup>

De acuerdo con relatos de parte de sus integrantes (Puime, 2013; Núñez, 2017) la agrupación se compone actualmente de un número aproximado de alrededor 100 músicos, performers y danzantes quienes se enmascaran y visten de diablas y diablos de color escarlata, para participar en la romería por los/las detenidos/as desaparecidos/as que, anualmente, cada 11 de septiembre se despliega hacia el Cementerio General de Santiago. De esta forma el fecundo repertorio musical de Víctor Jara es danzado e interpretado por los Diablos a través de ritmos de saya caporal, diablada nortina y baile gitano, y músicas inspiradas en la ritualidad mapuche, como el ritmo de purrún o pürrün (ibid.).

Entre las investigaciones revisadas para problematizar la danza de los Diablos Rojos de Víctor Jara, se destacan, por un lado, los componentes estéticos/políticos presentes en la performance (visuales, corporales sonoros) y, por otro el impacto que estos provocan en su puesta en escena en el espacio público.

Como primer elemento cabe destacar que la construcción de la figura del diablo rojo obedece a una mixtura de antecedentes aymaras y quechua junto con otros pertenecientes a la cultura popular<sup>43</sup>. Es así como tanto el diseño y confección de los trajes y máscaras realizados por sus integrantes como las danzas y los gestos de los “nuevos personajes” se presentan además como un espacio para la expresión personal, la improvisación y la interacción lúdica entre ellos/ellas y sus espectadores. (Benavente, 2017) El color rojo, por su parte, evoca una multiplicidad semántica que le vincula tanto a lo prohibido, a la rebeldía y a la alerta, como a la izquierda política. Estos significados son actualizados por los y las artistas y constituyen una parte central de la puesta en escena de la agrupación (ibid). La performance entonces se constituye como un espacio para la resignificación

---

<sup>42</sup> Los orígenes de la agrupación se remontan al 5 de diciembre del año 2009, fecha en la que tuvo lugar el multitudinario funeral del cantautor, folclorista, director de teatro, profesor, músico y artista nacional Víctor Jara, realizado tras 36 años y un largo proceso de exhumación y análisis de sus restos que ocurrió el mismo año. Es así como la performance de los Diablos Rojos se inserta dentro de una serie de manifestaciones artísticas que se presentaron tanto en su velorio realizado en el Galpón Víctor Jara, como en la procesión que acompañó al féretro hasta el Cementerio General, en la comuna de Recoleta (Benavente, 2017)

<sup>43</sup> En particular se inspira en los personajes del Kusillo, el Ayar Huma y el Ukuku y la figura del diablo suelto presente en la fiesta de la Tirana. Para Puime (2013) corresponde a una representación de la resistencia de las creencias nativas de este territorio frente a la fe católica impuesta.

de la cosmovisión andina en la figura y legado del artista (Benavente, 2017) y de esta forma homenajearlo como símbolo de una cultura mestiza que resiste a los discursos de control actuales presentes en la ciudad (Puime, 2013).

Para Puime (2013) la conclusión del análisis refiere a que justamente el marco de “lucha” que instalan los Diablos Rojos sirve de instancia para convocar subjetividades comunes que desestabilizan el orden y las estructuras normativas imperantes siendo esto el más claro vínculo con sus inspiradores andinos. Mediante la escenificación lúdica y festiva de un carnaval andino conmemorativo, el “pasacalle” irrumpe en la rutina y monotonía de la urbe instalando al cuerpo en sus escenarios y estableciendo un sistema simbólico de conocimiento significativo, que convoca y reúne a simpatizantes de la lucha de Víctor Jara y de los caídos en dictadura (Benavente, 2017).

El siguiente elemento guarda relación con las subjetividades de sus propios intérpretes tras el trabajo y disciplinamiento corporal que conlleva esta performance resistente, una práctica que guarda tras de sí un evidentemente improductivo -materialmente hablando-, el bailar en colectivo (Puime, 2013). Los resultados que se desprenden del análisis de las propias experiencias de la coreógrafa e intérprete junto con la revisión de los conceptos de biopolítica y anatomopolítica en Foucault le permiten concluir que la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara constituye un espacio de empoderamiento en donde cada uno de los cuerpos que le integran se manifiesta desde la voluntad de bailar, instalando su presencia en las calles desde la práctica y ejercicio dancístico (Puime, 2013). Es a través de esta práctica expresiva y significativa donde los/las sujetos se conforman en el colectivo, sin rostro y desde la multitud. Lo anterior responde a la necesidad actual de crear y construir espacios de comunidad, aunque estos conlleven dejen una estela fugaz que sólo puede ser captada mediante el registro (ibid).

Finalmente, el sentido de memoria que destacan los análisis viene a completar la propuesta del *performance* rojo escarlata. Para Núñez (2017) la práctica ritual (al ser realizada una vez al año) de Los Diablos Rojos es una “danza de memoria y no de olvido” que, junto con constituir un homenaje artístico- colectivo hacia la figura de Víctor Jara, constituye a su vez una acción poética dancística y musical de reparación simbólica (p. 12). Su existencia se encuentra adscrita a la utilización del espacio público como escenario, constituyéndose como un lugar de memoria (Piper y Hevia, 2012 como se citó en Núñez 2017).

Mediante la realización de entrevistas y grupos de conversación con integrantes de la agrupación de la cual ella también forma parte, Núñez (2017) investiga acerca de la memoria como recurso para

educar en reparación. Sus reflexiones apuntan a las formas de aprendizajes que se generan y posibilitan por medio de los recursos de la danza y la música y así cuestionar los espacios, tiempos, modos y formas de educar. Sus hallazgos se relacionan con los encontrados por Arancibia (2015) de tal forma que rescata los procesos de autonomía educativa de sus integrantes y la valoración de la diversidad de orígenes, valores y saberes de cada integrante y los que son construidos activamente entre la totalidad del colectivo.

He dejado para el final la referencia investigativa que analiza la danza en protesta desde el cuerpo de las mujeres como posibilidad política. Lo anterior considerando los escasos estudios acerca de la danza en contextos que se alejan de los institucionales o de prácticas de resistencia indígenas y de comunidades pertenecientes a la diáspora africana en Chile. Dicho esto, estimo que la práctica de la cueca por la agrupación “Cueca Sola” podría corresponder a un antecedente sino directo, más vinculado a la práctica que analizaré en esta investigación.

La investigación de Martínez (2020) se centra en el proceso de formación de la agrupación y práctica de la danza de la cueca por parte del Conjunto Folclórico “Cueca Sola” perteneciente a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)<sup>44</sup>. Mediante el análisis de su práctica la investigadora intenta responder a la hipótesis que señala que la práctica de la danza en la agrupación de mujeres se constituyó como un medio que otorgó visibilidad y permitió denunciar las violaciones a los Derechos Humanos ocurridas durante la dictadura.

Mediante la revisión de fuentes secundarias como el archivo correspondiente a las “intervenciones” de la agrupación y el material testimonial de entrevistas realizadas a algunas de sus integrantes emblemáticas, Martínez (2020) da cuenta de un proceso de resignificación y apropiación de la cueca mediante el cual se convertiría en un “objeto de protesta” y búsqueda de justicia (p. 2).

Como punto de partida de su análisis, la autora revisa las representaciones y discursos estético/políticos presentes en el así llamado “baile nacional chileno”, <sup>45</sup>para ello se aproxima a miradas como las de Araucaria Rojas (2009) y Johan Ponce y Michelle Mura (2014) para así dar cuenta de las tensiones existentes entre los fines fundacionales y nacionalistas que perseguía el

---

<sup>44</sup> En la investigación realizada por Martínez (2020) adquiere relevancia la conformación inicialmente femenina de la organización- creada en 1974- citando la referencia que de esto realiza el Informe de la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación. Además, destaca su rol inspirador de su accionar para el resto del contexto latinoamericano al constituirse como uno de los primeros grupos de familiares de víctimas de la dictadura que se conformó en el sector.

<sup>45</sup> Referencia a la declaración de la cueca como baile nacional el día 18 de septiembre de 1979.

régimen dictatorial chileno y su apropiación popular en tanto forma expresiva y resistente contra el régimen (p.6).

Ya de lleno en la práctica performativa de la cueca desarrollada por la AFDD Martínez (2020) destaca como elementos centrales de su apropiación tanto la expresión corporal y vocal de sus intérpretes como la propuesta rítmica y el contenido de las letras de las composiciones y por último los espacios donde esta se desarrolla. En el primer punto es importante mencionar la vestimenta con la que las danzantes se presentan en los espacios de denuncia. En contraposición a los llamativos colores y a la fastuosidad de los vestidos tradicionales de la cueca criolla, las intérpretes (danzantes y músicas) de La Cueca Sola visten con un atuendo que asimila un luto: blusa blanca, falda negra y larga, calzado negro y un pañuelo blanco con el cual realizan su danza (p. 23). Las mujeres además llevan prendida la imagen de sus familiares desaparecidos en sus pechos como una forma de traer su presencia al escenario, haciéndose portadoras de su memoria (ibid.).

En lo que respecta a la danza, el estudio destaca principalmente las modificaciones que la práctica de la agrupación introduce al esquema tradicional de la cueca. El elemento más notorio – y que determina el mismo nombre de la agrupación y la danza- es que la interpretación de las mujeres se realiza sin su pareja de baile, sino que en soledad. Es por esta razón que la performance pareciera semejar un estado de ensoñación, en el cual ellas danzarían con sus seres amados mediante su práctica. En esta performance sobria y melancólica el ritmo se acompaña de una serie de pasos simples, no están presentes el “escobillado” ni el “zapateo” de la cueca tradicional. Una serie de balanceos corporales y del pañuelo se proyectan en la trayectoria de sus cuerpos que parecieran seguir la figura de un óvalo. El cierre viene acompañado de un retorno a la realidad, que se manifiesta en la postura erguida y rígida del cuerpo y la mirada (p.87).

Por otra parte, la disposición espacial al momento de realizar la performance deja entrever el sentido de comunidad que las mujeres construyen mediante la práctica de esta danza, ya que, si bien la bailarina está danzando en soledad, el resto de las integrantes de la agrupación se encuentra tras de ella acompañándola con cantos y música. Esto es manifiesto si se piensa que tal como se mencionó anteriormente, esta agrupación se conformó inicialmente por mujeres que estaban buscando otras formas de “llamar la atención” de la opinión pública y romper “el círculo del silencio” que invisibilizaba las detenciones, desapariciones, muertes y torturas de sus familiares. Como se desprende del testimonio citado por Martínez (2020) ante la falta de resultados de las búsquedas individuales y los peligros que las mujeres enfrentaron en las protestas, se inició una serie de

manifestaciones pacíficas (p, 5) en las que posteriormente esta danza se insertaría como práctica colectiva.

En lo que respecta al ritmo y al contenido de las letras <sup>46</sup>la autora advierte que, a diferencia de su homóloga tradicional, La Cueca Sola posee ritmos que distan de ser festivos y alegres y que, el mensaje de denuncia se transmite directamente en las letras y en el inicio de la performance donde cada intérprete se enuncia como sujeta política al decir su nombre y señalar su parentesco con el familiar desaparecido. Considero entonces que esta forma constituye una doble “presentación” que da cuenta del cuerpo que danza físicamente y también del cuerpo que no está presente en tanto víctima de la dictadura.

Para finalizar tal como lo señala la tesis de Martínez (2020) adquiere relevancia el gran impacto que la performance sigue generando en las audiencias y en los espacios en donde se desarrolla. Desde los inicios la “puesta en escena” de La Cueca Sola significó una disputa por los espacios mayoritariamente de carácter público- en donde podría visibilizar su mensaje. Así mismo junto con el posicionamiento de su performance, las “presentaciones” se realizaron también en hitos de movilización y denuncia hacia la dictadura. Entre las más destacadas el estudio señala: el 8 de marzo de 1978 en el Teatro Caupolicán de Santiago en el marco de la conmemoración por el Día Internacional de la Mujer, su participación en la campaña del “NO”, <sup>47</sup>el concierto “Chile, nuevamente Chile” en el Estadio Nacional realizado el día 12 de marzo de 1990 y los conciertos “Desde Chile... un abrazo a la esperanza” realizados en el Estadio Nacional de Chile durante los días 12 y 13 de octubre de 1990. <sup>48</sup>Para dar cuenta de la constante actualización de esta danza resistente de mujeres cito también la performance “La Cueca Sola 2020” <sup>49</sup>realizada para denunciar la violencia y represión policial tras el “estallido social”, en la cual, si bien no participa la agrupación, la danza es apropiada por familiares de las víctimas en una búsqueda también infatigable de verdad, justicia, reparación y no repetición.

---

<sup>46</sup> La canción “La cueca sola”, escrita por Gala Torres forma parte del repertorio musical del Conjunto Folclórico de la AFDD. Una muestra de este puede apreciarse en el cassette “Canto Esperanza”.

<sup>47</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=oA0zUk24p4U&t=5s&ab\\_channel=BernacastroLopez](https://www.youtube.com/watch?v=oA0zUk24p4U&t=5s&ab_channel=BernacastroLopez).

<sup>48</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=J2fQ4WNafDg&t=11s&ab\\_channel=ColectivoCuecaSola](https://www.youtube.com/watch?v=J2fQ4WNafDg&t=11s&ab_channel=ColectivoCuecaSola).

<sup>49</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=23ql0DazDG4>.



#### 4.7 Haciendo común: la movilización colectiva como agencia y resistencia feminista.

*"Aborta, Aborta, Aborta al patriarcado,  
Al capitalismo, a la iglesia y al estado"*

**Grito de marcha feminista**

El breve pasaje otorgado a Colectivos artísticos que desde sus prácticas han posibilitado nuevas formas de accionar político en el Chile movilizado nos sirve de marco para ahora fijar la atención en los tres elementos que complementarán la acción política de la danza en el contexto de protesta. La invitación que extiendo es a situarnos en el último capítulo teórico antes de escuchar a las voces de las protagonistas sobre las cuales versa esta práctica performativa de investigación dancística/filosófica.

Como se pudo entrever en la problematización anterior, la práctica de la danza conlleva dos tipos de registros tiempo/espaciales, operando tanto en las subjetividades individuales de sus intérpretes y como en las colectivas, que emergen y posibilitan con otros y su entorno. Esta doble presencia nos sitúa dentro de un habitar en movimiento donde los vínculos y afectos se movilizan en una constante actualización. De tal forma que una comprensión más profunda de su potencial disruptivo, contestario y articulador conlleva necesariamente una revisión de las nociones de comunidad, agencia, resistencia. Para este cometido me permitiré dialogar con aquellas aproximaciones que siento más próximas a la lectura de una danza cuestionadora, movilizadora y afectiva. A una danza que se escribe a sí misma en protesta.

Desde la vertiente crítica Laval y Dardot (2015) definen lo común como aquello que genera una responsabilidad compartida y un sentido de coobligación política en relación con una actividad o uso de un bien. Alejándose de una posición esencialista que denota una provisión de determinados recursos (Vega, 2019), la aproximación nos refiere a una praxis conjunta e instituyente, a un devenir constante en el que la generación de nuevas prácticas subvierte y generan transformaciones en lo ya instituido y, además, producen institución en el sentido de autogobierno (Dardot, 2019). "Actuar en conjunto" constituye una actividad política performativa, en la cual "lo común" no se encuentra establecido ni acordado de antemano, sino que mediante su misma puesta en acto denota su presencia y su posibilidad de movimiento, de movilización. Como lo manifiesta Vega (2019) lo común más que una experiencia consolidada corresponde muchas veces a un deseo político que confronta al despojo capitalista, pudiendo también ensayarse y experimentarse (p. 51)

constantemente. Lo común se sitúa fuera del régimen de la propiedad privada es aquello generador de sentido, simbolismos, valores, pensamientos, afectos, deliberación, reglas e institucionalidad compartida (ibid).

Analizado bajo el prisma de los feminismos y sus vertientes decolonial y comunitaria, lo común se ha pensado como un espacio para tensionar la llamada “perspectiva de la reproducción” integrando la experiencia social y subjetiva a la conceptualización de la reproducción del feminismo marxista (Vega, 2019, p. 55) De esta forma elementos como el trabajo doméstico y su mantenimiento, así como la ética de los cuidados plantean una propuesta que piensa relacionamente en base al compromiso y la ecodependencia con otros seres humanos y no humanos.

Quizás una de las nociones que más guardaría relación con pensar la danza desde una perspectiva de lo común es la que presenta Raquel Gutiérrez (2015;2017) en sus escritos feministas. Retomando las conceptualizaciones en relación con lo común propuestas por Diaz Gómez (2004), la comunalidad se presenta como una “reproducción comunitaria de la vida”, un hacer común que, desprovisto de esencialísimos y en movimiento y disputa constante, preserva la urdimbre del tejido social. Aquellas tramas comunitarias o constelaciones de relaciones sociales de compartencia que se encuentran atravesadas por tensiones y contradicciones, y que operando coordinada y cooperativamente en un tiempo resultan más o menos estables (Diaz, 2004, como se citó en Vega 2020) “Tramar” correspondería entonces a una acción que sostiene a las comunidades, a los/las/les sujetos individuales y colectivos que las conforman generando a su vez valores de uso mediante procesos deliberativos, significantes y activos (ibid.). El entramado comunitario sitúa al comunismo por encima del individualismo, en tanto posibilidad y valor relacional de sus participantes (Lugones, 2011) y de esta forma enfrenta la dominación capitalista y colonial. Sostener una propuesta en torno al común como práctica entonces requiere poner atención a las diferencias y desigualdades, y a las formas en como ellas se distribuyen en estos procesos. Advertir que es mediante una práctica política colaborativa y reflexiva donde es igualmente posible preservar la urdimbre o replicar el poder y las violencias de los sistemas opresores. En consecuencia, es la reproducción la brújula que orienta la producción, circulación, distribución, política y cultura en tanto dimensiones indisociables (Vega, 2020, p.58).

Lo común desde estas perspectivas constituye una ética y epistemología, una práctica política que instala una lógica asociativa que se actualiza de manera concreta y situada para reproducir la vida social (Navarro, 2019). La vida en comunidad se materializa o encarna en los cuerpos y territorios,

mediante acciones dialógicas que instalan preceptos comunes que posibilitan la comunicación (Tapia De La Fuente, 2021) Un espacio/tiempo donde la multiplicidad y diferencia convergen en modos colaborativos, articuladores y promotores del intercambio de afectos y pensamientos.

Desde estas perspectivas junto con recuperar el sentido de estar en el mundo como co-pertenencia (Millán, 2011), adquiere vital importancia la reconstrucción del cuerpo-territorio fragmentado y violado por parte de la comunidad, planteando que es mediante la emancipación de la totalidad de sus integrantes- en los que se incluye mujeres y sexualidades y géneros no binarios- (Espinosa como se citó en Barroso, 2014) donde se crearan y recrearan nuevos patrones de afectividad y un sentipensar en común. La reconstrucción entonces implica un buen vivir alejado de la acumulación y la competencia (Espinosa, 2020).

Hacer común, hacer comunidad -y comunidad feminista- se vincularía con actuaciones colaborativas que se vincularían con reclamos y luchas por visibilización, valorización y redistribución (De angelis 2003 como se citó en Vega, 2019) donde existiría un continuum que problematizaría las dicotomías público/privado y calle/hogar, humano/naturaleza, etc. Estas nuevas formas de pensar lo político proponen posibilidades de acción colectiva y modos de comprensión de los movimientos sociales, desde las encarnaciones de un cuerpo colectivo que se expresa en actos de enunciación y emergencia, que amplían los registros lingüísticos y corporales. Una auto-reproducción en la que la movilización constante se transforma en una danza inacabada, inagotable.

Llegando a este punto vale la pena cuestionarse acerca del común y el plural en el contexto de la protesta social. Las fuerzas y conflictos que impulsan a los cuerpos reunidos y a la posibilidad de emergencia de un cuerpo común, un cuerpo colectivo. ¿Cuáles serían sus articulaciones, sus tejidos, su esqueleto, sus órganos y fluidos internos y externos? ¿Qué posibilidad de movimiento y movilización se gesta en este ser colectivo que se expresa y se actualiza en esta puesta en escena política? Queda también pendiente la pregunta y caracterización de los procesos mediante los cuales la urdimbre y la trama tejen su propia política en las comunidades feministas ligadas a la danza en protesta, y cuáles serían las implicancias de su práctica en el común coreográfico de sus intérpretes. ¿Qué constituye un común desde la práctica de la danza en los cuerpos en protesta? ¿Qué propuesta política se entreteje en la movilización de su cuerpo colectivo?

Siguiendo con el segundo elemento de esta propuesta de danza en protesta desde los feminismos abordaré escuetamente algunas de las nociones de agencia necesarias para situar la comprensión de su práctica en tanto posibilidad de accionar político colectivo.

Una de las definiciones clásicas de agencia es la propuesta por Giddens (1986). De acuerdo con su postulado, ésta debe ser referida no a un carácter intencional sino a la capacidad misma de hacer las cosas y por tanto implica un poder “Agencia se refiere a los eventos de los cuales un individuo es un autor, en el sentido de que un individuo podría, en cualquier fase de una secuencia dada de conducta, haber actuado de manera diferente” (Giddens, 1986, p. 9).

El desarrollo de la potencia de la agencia es complementado por López (2009) mediante la revisión del concepto por parte de Aristóteles, Foucault, Butler, Deleuze y Guattari entre otros. El desarrollo que quisiera precisar para esta investigación mantiene esa aproximación acerca del acto político. La agencia como potencia se refiere entonces no a una propiedad individual o poseída por un agente sino a la capacidad-posibilidad de producir un efecto de novedad frente a un trasfondo de constricciones normativas. Una interrelación de elementos que pueden permitir la emergencia de un acto político (op.cit. p.17).

De acuerdo con este planteamiento la capacidad-posibilidad guardaría íntima relación con la potencialidad y el poder. Si bien no existe un sujeto-agente a priori del poder, el poder no sólo actúa sobre un sujeto, sino que permite su actuación, otorgándole existencia. Un agente es efecto del poder y simultáneamente condición de posibilidad de un poder actuar y hacer. En este punto López (2009) enfatiza la imposibilidad de mantener una mirada individualista de la acción, puesto que esto supondría pensar que el poder que constituye al sujeto se transformaría lineal y mágicamente en el poder que este sujeto ejecuta. En otras palabras, la capacidad de acción en tanto potencia- la posibilidad de ejercer/subvertir el poder- no está depositada en un actor único como un depositario que se vaciará al actuar (López, 2009, p. 17.) “Tener agencia es estar en situación (relacional) de funcionar cuestionando-generando conexiones, a partir de otras conexiones” (op. cit. p.19). La agencia es concebida entonces como una potencia relacional, un poder que se ejercería siempre en relación con lo otro.

Otro de los desarrollos que quisiera referir es el de Saba Mahmood (2006) quien reflexiona acerca de los modos posibles que puede tomar la capacidad de agencia colectiva y su distinción de la noción de resistencia. Analizando el movimiento de la piedad en el Egipto de los años 90, Mahmood despliega su crítica al posestructuralismo, ya que desde su perspectiva este considera a la agencia como sinónimo de resistencia, esto es como oposición a la represión, dominación y subordinación. Para la teórica en cambio, la agencia debe ser entendida en un sentido más amplio como una modalidad de acción que se habilita y crea en relaciones de subordinación históricamente

específicas. A partir de la “paradoja de la subjetivación” propuesta por Foucault, Mahmood enfatiza que, en el marco de las relaciones de poder, junto con la subordinación del sujeto también se producen los medios a través de los cuales este se transforma en una entidad auto-conciente y agente. Como producto de las relaciones de poder, la agencia no se limitaría solamente a la oposición a las normas, sino que puede producirse al interior mismo de ellas. Coincidiendo con Butler, Mahmood nos habla de la posibilidad de que las normas sean performadas, habitadas y experimentadas de varias formas y no sólo consolidadas o subvertidas. La resistencia concluirá Mahmood, es sólo una de las formas que puede tomar la agencia en el complejo entramado de los sentidos, aspiraciones, capacidades, emociones, proyectos y experiencias corporales.

Queda pendiente trasladar estas reflexiones acerca del carácter potencial, relacional y encarnado de la agencia en la práctica de la danza, para lo cual proporcionaré un acotado ejemplo.

En su estudio acerca de las prácticas acerca de la construcción de los cuerpos y las subjetividades a lo largo de las trayectorias de formación en las artes del movimiento en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata en Argentina, Ana Sabrina Moya realiza una breve retrospectiva crítica acerca de las transformaciones de la Institución y el aprendizaje de la danza clásica desde una perspectiva de género. Su estudio problematiza acerca de los procesos de generización asociados a los diferentes modos de construcción de lo femenino y lo masculino, el control disciplinario sobre el movimiento y la educación de los cuerpos. En este marco de técnica, disciplina y codificación estricta se cuestiona el lugar que la subjetividad y la agencia ocuparían en esta práctica.

Abordando las nociones de agencia planteadas por Saba Mahmood y Sherry Ortner y los aportes de Foucault, entre otros, la etnógrafa termina por concluir que el análisis de la práctica dancística en espacios donde se educa a los cuerpos y se construyen formas específicas de sujetos corporeizados permite aproximarse a las relaciones existentes entre la construcción de sujetos objetivados por el poder y la producción de sí mismos como sujetos. En esta compleja relación, es posible de acuerdo con su planteamiento una apropiación de esas determinaciones y usarlas con libertad. Ahora bien ¿Qué sucedería si mantenemos la aproximación del género en la problematización acerca de la práctica de la danza, pero lo aplicamos a otro tipo de contextos donde tanto el aprendizaje como los fines fueran planteados desde otras posiciones y bajo otras formas de vinculación que escapan o más bien problematizan las de instituciones o espacios donde tradicionalmente se desarrolla la práctica de la danza? La pregunta nos sitúa sin duda en otro de

los conceptos ya planteados en varios de los postulados teóricos que ya hemos revisado a lo largo de este marco referencial: la resistencia.

Para iniciar este abordaje de la “resistencia” en tanto práctica política daré un breve repaso por algunos de sus principales hitos a fin de situar su empleo en el contexto de esta investigación.

Tal como lo señala Hiner (2015) sucede que entre el amplio campo semántico en torno a la palabra “resistencia” habitualmente se le asocia con acciones populares de lucha, lo anterior estaría justificado en su familiaridad con las teorías marxistas y gramscianas, en las cuales se articularían resistencias en tanto políticas contra-hegemónicas (del pueblo/subalternas) frente a las políticas y culturas dominantes (hegemónicas; elitistas). Los orígenes de esta tendencia se asociaran con las luchas anti fascistas que apodadas como “La Resistencia” se desarrollaron durante la Segunda Guerra Mundial en países como Francia e Italia (p. 868 ).

La terminología lejos de extinguirse amplió sus dominios en las décadas siguientes para identificarse con diferentes formas de guerra de guerrillas y luchas anticoloniales. En donde el resistir connotaba además una especie de “violencia justa” (79bid..) Apropiada por el pensamiento de la izquierda- entre los que destacan el activismo militante- la posibilidad de enfrentar a la dominación capitalista e imperialista se sustentó en el entramado resistente presente en el poder popular. La resistencia entonces se manifestó como una posibilidad de subvertir el orden mediante la creencia en una potencia transformadora y subversiva. Resistir desde esta aproximación dista bastante de una cierta pasividad o pausa, sino más bien se plantea como una posibilidad “real” de hacer y construir un horizonte diferente. La utopía es un camino, un hacer “en resistencia” constante.

La resistencia en América Latina ha adquirido tonalidades, formas y movimientos propios. Quienes resisten y han resistido también se han organizado, articulado, apropiado de diferentes dispositivos, discursos y prácticas para hacer y encarnar resistencia. Un claro ejemplo de este actuar es el que se desprende de las acciones de los años 70 y 80 en oposición a las dictaduras y regímenes autoritarios. Fue así como mientras algunos grupos se organizaron mediante una lucha armada, otros se involucraron con estrategias de resistencia más próximas a las movilizaciones sociales de DDHH y propuestas de la no-violencia activa. Ya sea mediante acciones- o coreografías sociales- el despliegue resistente se observó en una constante tensión y cuestionamiento al contexto de violencia y desaparición forzada y, tal como se abordó en el capítulo dedicado al cuerpo y al arte, en la presencia de tácticas y encuentros corporales en el espacio público en directa oposición y transgresión a los discursos hegemónicos. El plantón, la desobediencia civil, la huelga de hambre, la

performance, entre otras prácticas dan cuenta de modos por los cuales se ha hecho y constituido fuerzas de resistencia colectivas.

Una vez y realizada este preámbulo a la práctica resistente desde el común quisiera ahora invitar a su reflexión desde la práctica dancística, en la cual se hace fundamental un sentipensar corporal, y por tanto dialogar con las comprensiones de resistencia que el mismo cuerpo sostiene y posibilita.

Una de las frases emblemáticas de la modernidad en la filosofía occidental y axioma fundamental de la teoría ética del pensador “bendito” versa así: “Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo” (Spinoza, 2012, p.136). De acuerdo con ella, la indeterminación y potencia de los cuerpos nos sitúa en un constante devenir, en un modo de inteligibilidad donde en el propio hacer experiencial se juega la vida, la posibilidad de existencia. El cuerpo experiencia, se mueve, se afecta, se moviliza. El cuerpo resiste, y sólo así, existe.

Un cuerpo individual o colectivo puede resistir al movimiento o la quietud, al tiempo y al espacio y también a otros cuerpos. Si tuviéramos que ampliar su aspecto resistente podríamos decir sin dudar que todo cuerpo resiste a su vez la conceptualización, las normas y discursos que lo posibilitan, modelan y también limitan. De igual forma los cuerpos internalizan las prácticas resistentes, las hacen propias encontrado también un espacio para cuestionarlas y así generar sus propias resistencias. Tal como hemos desarrollado en los párrafos anteriores, la resistencia más que una cualidad se constituye en potencia que sólo puede ser entendida en cuanto acción, en una práctica performativa.

Para López (2014) la resistencia corresponde a un impulso vital que se vincula con el deseo y los procesos productores de vida y emancipación. Estas potencias movilizadoras se sitúan en la medula de las relaciones de poder, cuestionándolas y también demandando el ejercicio propio de su potencialidad, de su poder (p, 13). Ligadas a la vitalidad las resistencias conllevan una potencia que sólo puede ser pensada desde lo múltiple, la transformación, el cambio y la inmanencia. Solo así es posible una comprensión acerca de su capacidad de creación y de afianzamiento con la vida. La producción resistente se da al interior de los procesos vitales, constituyendo espacios de fuerza que develan y exteriorizan los poderes resistentes (80bid..).

Analizadas desde las aproximaciones del acontecimiento<sup>50</sup> las resistencias corresponden a fuerzas moleculares del mundo social cuya naturaleza híbrida y en constante transformación, propicia diversidad de encuentros que posibilitan la creatividad de las comunidades y colectivos. Es en este flujo constante donde emergen los vínculos afectivos, las subjetividades y grupos, donde como referían las teóricas del feminismo comunitario, se va entramando el tejido social. La comunidad resistente entonces se va tejiendo en esta conversación danzante en la cual el intercambio y acuerdo vincula lenguaje, cuerpo y estética. Como refiere López (2014) la potencia incubadora de la vida que se manifiesta en las resistencias se compone de una abultada maraña, en la que entran en un juego de contacto y repulsión constante, signos y símbolos, rituales y mitos, lo sensitivo, las miradas, y la potencia del deseo (p.14).

Siguiendo el pensamiento de Hardt y Negri (2014) acerca de la potencia de la acción política colectiva, podemos afirmar que múltiples acciones- como enseñar, estudiar, discutir, aprender, comunicarse- producen subjetividades colectivas, adquiriendo un carácter político en tanto formas de resistencia y lucha. Estas nuevas formas de acción política se vinculan necesariamente con la experimentación, con una vivencia corporal transformadora a través de la cual fuerzas de inteligencia, afectos, pensamientos y la creatividad son armas de lucha fundamentales (Guzzo, 2020, p. 29)

Concluyendo ya este abordaje resistente podemos concluir entonces que, aunque las prácticas de resistencia puedan conceptualizarse desde diferentes espacios, comparten en lo medular, un cuestionamiento y potencial de transgresión hacia discursos y relaciones presentes en los regímenes dominantes como lo son el capitalismo, el modelo de desarrollo neoliberal, el patriarcado, el colonialismo, el imperialismo, el adultocentrismo, etc. En consecuencia, los objetivos y referencias de una práctica resistente se extienden a cuestiones relativas a la epistemología de la implicación, al aprendizaje relacional, la visibilización de la desigualdades y opresiones, el posicionamiento crítico acerca del cambio social y el poder, buscando desmantelar la estructura simbólica y social de las asimetrías que mantienen en los márgenes a lo subalterno (Jarpa, 2020, p.312).

---

<sup>50</sup> Para el autor el acontecimiento refiere a “las nuevas relaciones que pueden constituirse entre los diversos trayectos en los que se expresa la diferencia. El acontecimiento es un devenir minoritario que no existía, que no estaba previsto y que desborda lo establecido, lo convencional, proyectando un esplendor cuya capacidad de afectación no tiene antecedentes. Tiene siempre una potencia propia de producción, de creación, que innova las prácticas cotidianas” (López, 2014, p.13)



Ahora bien, vamos a terminar este capítulo dejando desde ya instalada las preguntas acerca de la potencia transformadora del arte en tanto política estética. Haciéndome eco de las interpelaciones dancísticas de Guzzo & Spink, (2015) reitero: “¿Si el arte constituye una práctica de resistencia a que resiste? ¿Contra que el arte revela su manera de creación como posibilidad de acción? ¿cómo la danza puede a partir de su performatividad proponer un pensamiento o una acción de resistencia en una comunidad? (p. 10). En síntesis: ¿Cuál es el potencial político de la danza?

Imagen 6: "Amor, Unión y Revolución" (Fotografía tomada en Centro Cultural GAM durante la protesta social)



## 5 METODOLOGIA

### 5.1 Breve presentación de las Producciones Narrativas (PN).

La búsqueda de marcos teóricos y experiencias de análisis previos que aportasen en la construcción de esta investigación se tradujo en una necesidad de encontrar modos, formas, reflexiones y afectos que posibilitaran espacios (un “ayllu”, citando el análisis de Arancibia (2015)) entre la investigadora y la comunidad feminista sobre la cual versa esta investigación. Bajo esta premisa sostengo que este intento de pensar la performance dancística como práctica política e investigativa desde los feminismos, no estaría totalmente completo sin una propuesta metodológica que, aún con sus propias limitaciones pudiese responder a los objetivos planteados y a la temática abordada desde una sensibilidad y epistemología propia.

Para cumplir con tales cometidos me decidí por las Producciones Narrativas (PN), metodología que desarrolla el conocimiento mediante una objetividad parcial y un posicionamiento político fundamentado en una ética de responsabilidad (Troncoso, Galaz & Álvarez, 2017). Entendiendo a la investigación como un proceso complejo de encuentro, intercambio y creación colectiva (Balasch, & Montenegro, 2003), estas producciones realizan una interpelación entre sujeto participante e investigadora, produciendo una enunciación conjunta a través de un sujeto múltiple que está atravesado por ejes diferenciación claramente distinguibles como la etnicidad, clase, sexo/género, edad, entre otros (Troncoso, Galaz & Álvarez, 2017 p. 24). Lo anterior sin desconocer las posiciones diferentes que localizan a quienes investigan y quienes participan, el contexto de uso, los límites y tensiones de su desarrollado (ibid.).

En suma, el diseño metodológico escogido busca la creación de un relato colectivo mediante la experiencia dialogante y performativa de los cuerpos que intervienen en el proceso cognitivo desde una epistemología crítica feminista, sin desatender los desafíos y las dificultades que pueden inclusive sugerir replanteamientos y reformulaciones a la investigación. Entendiendo que esta última se enmarca en un proceso no lineal, de aprendizaje e intercambio mutuo.

### 5.1.1 Participantes y diseño muestral.

Como primer punto es necesario afirmar el carácter cualitativo de la investigación. De acuerdo con este paradigma el diseño muestral sigue principios diferentes al de tipo probabilístico, por esta razón la selección de la unidad de análisis se realiza cuidadosa e intencionalmente a fin de ofrecer información profunda y detallada acerca de los fenómenos y los procesos sociales en toda su complejidad, relevando los significados que a éstos le otorgan los sujetos/as/es que los protagonizan (Martínez, 2012). Conocido como muestreo selectivo, de juicio o intencional, el diseño muestral cualitativo otorga una vital importancia al lugar que sus participantes ocupan dentro del contexto social, cultural e histórico del que forman parte (Ibid.) orientando sus lógicas en la elección de casos que proporcionen la mayor riqueza de información posible para desarrollar en profundidad la pregunta de investigación (Patton, 2002).

Así mismo en el transcurso de la presente investigación centro mi interés en un caso o comunidad, por lo que ésta pertenece al llamado subconjunto de criterio o de colección completa. Por otra parte, en consideración con las diversas formas de convocatoria y articulación que la Colectiva Baila Capucha Baila despliega en su accionar político y atendiendo a los significados de pertenencia, identidad y apoyo que la Colectiva despierta en las diversas plataformas de redes sociales, apliqué los siguientes criterios de inclusión y exclusión: accionar en protesta (haber accionado al menos 4 veces en las diversas “intervenciones” de la Colectiva) capacidad comunicativa (ser capaces de comunicarse), compromiso (comprometerse hasta el término de la investigación, manifestar interés en el tema y disposición para reflexionar y crear colectivamente), conectividad (acceso/ conexión a internet). Cabe destacar que los criterios anteriormente señalados nunca poseyeron un carácter rígido e invariable que limitara o excluyera la participación, pero que una vez conformado el grupo de integrantes de la Colectiva interesadas, se cumplieron para la totalidad de las participantes.

En lo que respecta al tamaño muestral desde el inicio no establecí un número fijo o determinado de participantes, sino que, en concordancia con el planteamiento de las PN, mantuve una postura abierta hacia la variabilidad y flexibilidad del mismo proceso de producción. Lo anterior considerando que esta técnica no tiene pretensiones representacioncitas, sino que busca generar comprensiones encarnadas de un tema y que el mismo contexto de emergencia sanitaria y social presenta desafíos al momento de fijar una cifra inicial exacta de las participantes.

Finalmente, la participación sumó a siete integrantes de la Colectiva, quienes se mantuvieron activas en todo el proceso de producción de la PN, demostrando intereses y estímulos personales y

colectivos que se sostuvieron en los afectos y compromisos que emergieron y/o se fortalecieron entre todas las participantes.

### 5.1.2 Técnicas de producción de la información.

Considerando la flexibilidad que otorga el carácter dialógico y no lineal del enfoque narrativo al momento de construir la información y que la misma complejidad del contexto del fenómeno o comunidad de estudio puede aportar nuevas propuestas (Arias & Alvarado, 2015), es preciso enfatizar que las técnicas utilizadas estuvieron sujetas a múltiples revisiones y adecuaciones. Acto seguido, atender que el carácter co-construido de los datos y el contexto de incertidumbre que implicó realizar la investigación en medio de la crisis sanitaria y social, profundizaron aún más mi apertura metodológica, y tal como lo señalan Arias & Alvarado (2015) fui complementando e implementando diversas técnicas en concordancia con el tema y objetivos, y así realizando modificaciones en el desarrollo de la investigación (Biglia & Bonet-Martí, 2009).

La narración puede leerse como un análisis retrospectivo de las acciones de la Colectiva, que abarca desde sus acciones iniciales hasta agosto 2021, fecha en la que concluyó el proceso de creación de la PN. Obedeciendo al contexto de la digitalización, la invitación y el contacto con las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila se realizó mediante Instagram a través de la encargada de su perfil y posteriormente por WhatsApp. Si bien existía una conversación previa con integrantes de la Colectiva a las que conocía por mi participación previa en algunas de sus convocatorias y otras instancias de activismo, el proceso de conformación de un grupo que aceptase sumarse al trabajo investigativo fue lento y presentó las dificultades propias de cualquier comunicación telemática. Quiero destacar también que una vez y realizada la invitación fueron las propias integrantes de la Colectiva quienes en sus redes de comunicación interna se encargaron de aprobar, difundir y convocar a la actividad. Una vez y estuvieron las participantes conformamos un grupo de WhatsApp, medio principal de comunicación que sostuvimos durante todo el proceso que se extendió entre abril y agosto del 2021.

Los cuatro encuentros que conllevo la realización de la PN se llevaron a cabo mediante la plataforma Zoom y fueron documentados por medio de registro audiovisual a través de la grabación de las sesiones, posteriormente transcribí cada una de las conversaciones. La textualización de cada uno de los textos resultantes de las sesiones fue enviada a cada participante mediante correo electrónico. En el primero de ellos, expliqué el sentido de la técnica otorgada por las PN y acordamos los temas sobre los cuales se llevarían a cabo las conversaciones y reflexiones. En este punto es

importante hacer referencia que tanto el marco teórico como los objetivos de la investigación fueron realizados en concordancia con parte de los “conceptos” que la Colectiva Baila Capucha Baila ha afirmado desarrollar en sus accionar colectivo- entrevistas en diferentes plataformas electrónicas y redes sociales, encuentros y acciones en los que he participado como activista- por lo que en este primer encuentro sugerí como temáticas: el abordaje de la danza como acción política, el sentido de comunidad, el cuerpo y la agencia feminista. Estos temas fueron dialogados y consensuados con las participantes, no existiendo ninguna objeción, sino más bien una gran motivación y entusiasmo, ya que como manifestaron estos se relacionaban fuertemente con sus intereses y motivaciones personales y los de la Colectiva. Tras este encuentro las participantes se fueron con algunas “tareas” para la próxima sesión en la que iniciaríamos la conversación. Estos “pendientes” referían más bien a un reflexionar individual acerca de qué les provocaba y/o evocaba los temas escogidos y a quien/quienes querrían interpelar en su escrito. Lo anterior con el fin de desarrollar un listado de sub-temáticas de interés y el horizonte crítico que tendría la narrativa. Esta guía temática se convirtió en nuestro apoyo para facilitar la conversación en los encuentros, siendo a su vez modificada y complementada en el desarrollo del proceso.

Los siguientes encuentros con la Colectiva se organizaron de acuerdo con el proceso planteado por la PN. En el primero conversaremos en torno a la temática seleccionada distendidamente, para posteriormente realizar la transcripción y la primera textualización narrativa del encuentro. Estas últimas acciones las realice en mi posición de investigadore considerando la retórica feminista que estoy desarrollando en mi escritura. Posteriormente envié el documento a las participantes para que pudiesen modificarlo, cambiarlo o añadir los elementos que desearan en consideración con el objetivo que acordamos desarrollar para esa narrativa.

En este punto es necesario explicitar algunas de las decisiones que tomé como investigadore y que fueron a su vez comunicadas, conversadas y acordadas junto a las participantes de la Colectiva Baila Capucha Baila. Estas guardan relación con la forma de narrar y estructurar el texto. Considerando que la investigación se centra en la práctica colectiva de la danza y la analiza en tanto política feminista más que realizar una narrativa individual de las seis participantes, desarrollé una sola. Lo anterior constituye un posicionamiento político entendiendo que el afirmar un “nosotras” plantea una nueva forma de enunciación y aparición que se funda en la experiencia compartida, en el acuerpamiento en tanto territorio de emergencia y potencia política.

Lo segundo fue estructurar la narración por capítulos en relación con los diversos temas y conceptos que se definieron para la conversación: protesta, cuerpo, danza y comunidad feminista. Finalmente, es necesario explicitar los esfuerzos en mantener el ritmo, el lenguaje y los afectos de las participantes.

Volviendo al proceso de producción de la PN y ya descrito el acercamiento y primer espacio de diálogo entre las participantes y la primera entrega del escrito se advierte que el desarrollo de los siguientes encuentros obedeció a la misma lógica encuentro-textualización. En cada uno de ellos se profundizó en los temas o aspectos que quedaron pendientes del encuentro anterior, incluyendo cambios o incorporando matices o precisiones al documento textualizado. Como sugiere la metodología, la textualización se realizó progresivamente acentuando los elementos más relevantes y omitiendo aquellos que no otorgaron profundidad a la temática, de acuerdo con los deseos de las participantes y la investigadore.

En este proceso dialogante y de interpelación conjunta se llegó a la versión definitiva de la producción narrativa, que fue revisada a cabalidad durante el último encuentro con el fin de garantizar de que ésta fuese un reflejo de la reflexión crítica que se tenía como objetivo común para el proceso. El análisis y la reflexión acerca del proceso y los alcances y límites de la metodología y su desarrollo en el contexto de virtualidad serán analizados posteriormente en el apartado de cierre de esta investigación

### 5.1.3 Aspectos Éticos

En lo que respecta a los criterios éticos, tanto para la producción como para el análisis de la información recopilada se informó a las participantes acerca de los fines que se persiguen con el desarrollo de la investigación, la privacidad que exige anonimato de las participantes, y la confidencialidad por parte de la investigadore. Además, utilicé un consentimiento informado, documento que autorizó tanto la participación, el registro de las conversaciones y la utilización de los datos con los fines académicos comunicados en nuestro primer encuentro.

## 6 ANÁLISIS

### 6.1 Narrativa de la Colectiva Baila Capucha Baila.

A continuación, presento la producción narrativa (PN) que recoge las voces de las siete encapuchadas danzantes integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila que participaron en esta investigación.

#### 6.1.1 Presentación.

La Chacana, Fela, Caro, Valen, Cath, Andrea y Native son parte de la Colectiva Baila Capucha Baila agrupación feminista de mujeres y disidencias sexuales nacida en noviembre del año 2019 en el contexto de la insurrección popular chilena. Poseedoras de una estética característica, las integrantes de la Colectiva hacen de “la cuerpa” su instrumento de expresión y denuncia mediante su performance en la protesta social. Sin embargo, para ellas bailar significa mucho más que una puesta en escena, una práctica que adquiere significantes políticos a través de las emociones, el cuidado y los vínculos que se generan al pertenecer a la Colectiva. Bailar es una forma de hacer feminismo, de volver a lo comunitario.



### 6.1.2 Producción Narrativa (PN)

## “Danza, Capucha. Nuestra Revolución”.

**“Si no puedo bailar, no es mi revolución”**

**Emma Goldman.**

*Imagen 7: " El Ritual. Colectiva Baila Capucha Baila" Artista: Felipe Marín Araya. (Plaza de la Dignidad. Diciembre 2020)*



### **Los registros personales y colectivos de la danza en nuestras cuerpos: Nuestra llegada a la Colectiva**

Nosotras siempre hemos bailado, desde chicas. Hemos hecho coreografías con nuestras hermanas, participado de bailes en el colegio. Nos hemos expresado a través del arte callejero bailando en la

calle. En la Colectiva pasa eso. Hay personas que son profesionales en el baile - o le han dedicado mucho tiempo - y hay personas que nunca antes habían bailado de esta forma, estos ritmos.

Cuando bailamos lo hacemos porque nos gusta, lo disfrutamos, pero también hemos bailado en situaciones de mucha infelicidad, desanimadas. Bailando hemos sentido la necesidad de estar con otras mujeres, de bailar con ellas. Fue en esta búsqueda de espacios en los que pudiésemos danzar desde y para nosotras que descubrimos que al bailar podíamos liberar otras cosas, sanar. Llegar a la Colectiva ha sido eso, encontrarse con otras personas, con otras mujeres y reencontrarnos con nosotras mismas.

Llegamos a la Colectiva invitadas por otras amigas. Algunas ya las conocíamos, las habíamos visto en las calles y las admirábamos. Para otras haberlas visto bailar significó una experiencia mucho más íntima y transformadora. Una revolución absoluta y liberadora del linaje femenino ancestral.

Entre nosotras hay quienes nos integramos a las intervenciones desde sus inicios cuando aún no todas usábamos las capuchas, otras lo hicimos durante el 8 de marzo del 2020. Nos unía la insatisfacción, la frustración, los deseos de hacer algo más que sólo estar protestando o acudiendo a Plaza Dignidad a manifestarse o marchar. Algunas teníamos miedo o culpa por no salir a protestar, queríamos salir a la calle, pero no teníamos oportunidades de hacerlo acompañadas.

Otras estuvimos meses acudiendo todos los días al epicentro de la protesta santiaguina, acompañadas por amistades, familia e hijos. Eran jornadas largas soportando el calor y la represión. Salíamos temprano, no parábamos en casa. Sentíamos la necesidad de estar ahí, de hacer presencia, de ver con nuestros ojos lo que estaba pasando. Al principio íbamos con nuestros carteles y gritábamos las consignas pacíficamente, pero la impotencia de ver y sufrir la violencia de los pacos nos hizo responder muchas veces también violentamente. A algunas incluso nos tomaron detenidas, otras empezamos a sufrir dolores en nuestras cuerpos, les exigimos mucho. Emocionalmente estábamos desgastadas, nos expusimos demasiado. Fue entonces que descubrimos a “Las Capuchas” y sentimos que esa era la oportunidad de manifestarse, de liberar toda esa rabia, pero de forma mucho más sana.

A través del baile nos dimos cuenta de que nos liberábamos, pero también ayudábamos a liberar a otros. Aprendimos a soltar, a saber, que no tenemos siempre el control de las situaciones- especialmente de la violencia del sistema- pero que podíamos adueñarnos de nuestras cuerpos y

hacerlas un instrumento de manifestación. Sanar a través del baile y otorgarle a la danza un trasfondo político. Salir a las calles a bailar y así cambiar las conciencias mientras lo hacemos juntas.

Imagen 8: "Colectiva Baila Capucha Baila" Artista: Felipe Marín Araya. (Mall Costanera Center. Diciembre 2019)



### **Danzando emociones, sanando dolores: el trasfondo de nuestra protesta**

Para nosotras mostrar la cuerpo es político. Mostrar las emociones, sacarlas a la calle. Creemos que en Chile se ha coartado el arte, nuestra libertad de expresión. Se ha buscado que nos desconectemos de nuestro sentir, de nuestros/as cuerpos/as. Los/as cuerpos/as se han ocupado como herramientas de trabajo, no como herramientas de movimiento o aceptación. Nuestro país ha vivido mucho tiempo contenido, escondido. Tal como dice el dicho "la ropa sucia se lavaba en casa", pero ahora con el estallido ha sucedido lo contrario.

Para nosotras la danza es un acto político, un acto que lleva implícito un mensaje de crítica social y una posibilidad de re-invencción, de creación. Existe una trascendencia colectiva y una responsabilidad que compartimos al momento de realizar nuestra performance. A través de la danza podemos proyectar nuestro mensaje, visibilizar los problemas sociales y los sentimientos colectivos

que nos llevaron a unirnos en la calle. El arte y el feminismo nos otorgan esa posibilidad de manifestarnos. Sabemos que somos parte de una ola de movimientos feministas potentes en los que también se entrecruzan nuestras necesidades personales, nuestros anhelos de empoderamiento y expresión. Queremos demostrar que las mujeres y disidencias estamos aquí presentes con todo el fuego, activas.

Mostrar la cuerpo y bailar es un acto político y rebelde. Ir en contra de todas las trabas que siempre nos han impuesto como mujeres. En el discurso hegemónico del patriarcado la mujer es un objeto de deseo, un adorno, etc. Hay un ideal de mujer madre, atractiva, feliz, buena onda y servicial. Y quienes nos ven y nos juzgan sin conocernos creen que por salir con poca ropa a las calles nos estaríamos exponiendo. Pero no saben que intentamos romper con esa imagen.

Nosotras bailamos distintas danzas urbanas, encapuchadas, esto nos brinda un espacio de anonimato que otorga libertad a nuestras cuerpos en las calles. No hay prejuicio, somos libres y por eso bailamos. Al bailar en las calles realizamos un trastoque del orden social, vamos construyendo una realidad nueva que puede que tarde años en hacerse tangible, pero al actuarlo estamos demostrando que se puede. Nos hacemos cargo de nuestras cuerpos, de lo que nosotras queremos mostrar y como queremos mostrarlo. Parte de lo que es la manifestación es movernos como a nosotras nos gusta.

Nosotras hablamos de la cuerpo y la puta, porque para nosotras es un lenguaje que tiene un trasfondo, un peso político. Nuestra corporalidad humana politizada está en las calles, se expresa y se libera en forma de protesta. Existe una mística y un trasfondo político en nuestros movimientos. Ya sean pélvicos o de nuestros glúteos, existe una energía femenina que se conecta con la de las otras compañeras y con la que proviene de la tierra. Como en las danzas ancestrales y las de origen africano buscamos también una conexión que nos permita la liberación y la sanación. Nuestra cuerpo no es lo consumible, lo que mediatiza y hace un fetiche el patriarcado. Nosotras provocamos que mentalmente se cuestionen esas cosas, como el por qué las personas ven nuestros movimientos como un insulto, el por qué otros masculinos sexualizan nuestras cuerpos y nuestros movimientos y el por qué otros critican nuestras cuerpos en base a los parámetros de belleza patriarcales.

Danzamos con un enfoque feminista desde las experiencias que la violencia patriarcal ha dejado en nosotras y en otras. Al danzar expresamos simbólicamente. Nuestras coreografías y gesticulaciones contienen rabia, pero la adrenalina y otras emociones van mezclándose cuando hacemos una performance. Por esta razón cuando nos manifestamos no lo hacemos solamente desde la pena o desde la ira, sino también a través de la alegría y el goce de sentir nuestras cuerpos. En las intervenciones el trasfondo es la protesta, pero también al bailar hay un gozo y una alegría entre nosotras. Nos conectamos y expresamos nuestras emociones, nos desestresamos y liberamos juntas. Mover nuestras caderas con otras mujeres es entretenido, es un espacio para darnos ánimo y amor.

Para nosotras bailar es un disfrutarse, disfrutar nuestras cuerpos. Otorgarnos valor a estos espacios de introspección y autoconocimiento que muchas mujeres de generaciones anteriores no tuvieron. Tenemos necesidad de bailar, de disfrutarnos, sudar y sentir pasión. Pensamos que esto ya hace un gran cambio y nos da otras herramientas como personas y como mujeres.

Quizás el ejemplo que representa más este proceso transformador han sido nuestras acciones durante las marchas del 8M. Creemos que podemos conmemorar a través del baile, recordar en vida a las víctimas de femicidio en sus momentos felices, o enviarles la alegría y la emoción que sentimos al danzar juntas. Para nosotras es sentir que están presentes. Durante los 8M hay además toda una puesta en escena, mostramos las pechugas, la celulitis, la guata, estamos en la calle y en Dignidad pasándola todas bien, es maravilloso. Nos vestimos con el hot pants, el peto, las putipanties, aprovechamos de la libertad de ese día, nos revelamos porque es una conmemoración a raíz del patriarcado y del machismo.

Imagen 9: "El Ritual. Colectiva Baila Capucha Baila". Artista: Felipe Marín Araya (Plaza de la Dignidad. diciembre 2020)



### **El ritual de la capucha:**

La capucha es protección y resguardo, es sanación, es arte y es protesta. Desde los inicios de la Colectiva ha existido un discurso acerca del por qué encapucharnos y el significado que tiene el color rojo en nuestras capuchas. Es la pasión, el fuego, la sangre derramada en la protesta.

El proceso de construcción de las capuchas en un inicio se pensó como una práctica colectiva en la que nos juntábamos a hacerlas en conjunto. En los ensayos nos encontrábamos y conocíamos. Había muchas compañeras que no sabían coser o bordar, pero nos apoyábamos entre todas. Compartíamos adornos y conocimientos. Esto ha ido cambiando con la integración de más compañeras, pero aún hay algunas que se siguen juntando para hacer una nueva capucha. Muchas ya vamos por la segunda o la tercera.

Crearlas es algo mágico, muy íntimo. Es como representarte a ti misma desde otra perspectiva, desde una estética diferente. La capucha es nuestra identidad, es nuestro traje de guerreras. Su confección conlleva mucho detalle, muchos sentimientos. La armamos a mano, con materiales

significativos que hemos comprado o atesorado y con ropas regalonas que hemos sacrificado para su elaboración. En nuestras capuchas dibujamos, cosemos y bordamos nuestros símbolos familiares, plasmamos la memoria ancestral de nuestros orígenes indígenas e invocamos protección y fuerza con elementos estéticos e identitarios. Chakanas, cuernos de vikinga, puño de venus, ojo de horus, son algunas representaciones que hemos escogido para transmitir y liberar nuestro mensaje. Ya sea en la elaboración o mejoramiento de la primera capucha, o en la creación de las siguientes, identificarse y plasmarse en ella es lento y amoroso. Cada nudo, cada puntada, cada brillo, cada tela es parte del proceso de limpieza de tu alma, de reconfortarte a ti misma. Todas tus tensiones, la rabia, pero también el cariño y la pasión están puestos ahí, y es ese ímpetu el que mostramos cuando estamos en las intervenciones.

La capucha nos otorga el resguardo de nuestra identidad frente a la persecución política, pero a la vez refuerza nuestros afectos y nuestra experiencia compartida. Somos anónimas, pero somos un ser que habita desde el grupo, desde lo colectivo. Cuando nos ponemos la capucha somos otra persona, pero además con nuestras compañeras somos una. Diferentes, provenimos de distintos lugares, pero nos encapuchamos finalmente por las mismas causas. Queremos cambios y mostrar nuestras particularidades siendo una.

En las intervenciones nos reconocemos mirándonos a los ojos, nos encontramos en ese instante. Logramos conocernos en la estética y los movimientos de cada una. Al principio sucedió así, no sabíamos los nombres ni los rostros de las compañeras, sólo sabíamos cómo era su capucha. Conocernos, identificarnos es importante porque finalmente al encapucharnos nos estamos exponiendo a muchas cosas, a la represión policial y a sanciones legales importantes por el sólo hecho de vestir las capuchas. Por este motivo, cada vez que nos ponemos o sacamos la capucha intentamos estar con otras, para cuidarnos y protegernos de miradas y acusaciones. Siempre estamos en riesgo.

Sabemos que nuestra presencia es imponente e intimidante y para muchas personas inspiradora. Proyectamos esa fuerza y energía que nos otorga estar juntas y encapuchadas. Lo hemos visto en otras Colectivas y grupos feministas, sabemos que el discurso es potente: apropiarse del espacio público siendo mujeres combativas, nadie nos para.

Imagen 10: " Colectiva Baila Capucha Baila". Artista: Felipe Marín Araya (febrero 2020)



### **Poner la cuerpa en la calle:**

Hablamos desde nuestra experiencia, hemos abierto los ojos y nos hemos dado cuenta de que el machismo está en todos lados. Ha sido chocante y estamos cansadas. A raíz del “estallido” y la pandemia sentimos que el patriarcado nos quiere dejar afuera, pero nuestra voz y las acciones que hemos realizado junto a otras colectivas feministas nos hace creer en la necesidad de esta revolución. La revolución de lo que es ser mujer frente a la protesta.

Cuando bailamos se produce esa sinergia, esa energía transformadora. Nos gusta que nuestras familias, nuestras madres e hijos nos vean bailar encapuchadas, sentimos que les provocamos orgullo. Poco a poco nuestro circulo ha tomado conciencia de por qué lo hacemos e incluso han participado con nosotras en los momentos de construir nuestras capuchas. También las hemos construido para ellos y ellas. Así han entendido que quienes se encapuchan no somos criminales, sino que estamos moviendo energías y estamos tratando de impactar. Queremos de alguna forma



subvertir la criminalización de la protesta y el discurso político del gobierno acerca de quienes se encapuchan son vándalos o terroristas. Nos ponemos la capucha también como un acto de fortaleza.

Cuando realizamos nuestras intervenciones se produce un quiebre. Sentimos que generamos un impacto que corta la normalidad de la vida, que se remueven cosas sólo al vernos caminar en la calle y apropiarnos del espacio público. La calle es de nosotras, estamos todas juntas, somos masa, somos bloque. Irrumpimos también en los espacios en donde la gente está haciendo su vida cotidiana, en las calles y barrios aledaños a Plaza Dignidad y otros territorios. Nos gusta sentir el apoyo y recordar a las personas que nada ha cambiado, que siguen los movimientos.

Entendemos también que no todas las personas tienen que estar de acuerdo con nosotras, es parte del acto político. No todos nos tienen que aplaudir, pero podemos generar conciencia. Las personas pueden llegar a sus casas a discutir, a pensar y a comentar acerca de “unas cabras que llegaron a desordenar el Costanera o la calle”. Sentimos que desde el estallido social ha sido todo un proceso en el cual la última palabra no la tiene nadie. Nosotras podemos también equivocarnos. Como Colectiva siempre tenemos que estar haciendo un autoanálisis y cada una a su vez debe hacerlo individualmente.

A veces tensionamos el ambiente con nuestra presencia. Hemos experimentado además harta discriminación. Así como hay admiración de las personas, también hay rechazo. No nos exponemos solamente a los pacos, sino también a personas con otros tipos de pensamiento. Nos han gritado comunistas, cobardes, aborteras, feminazis.

Entre nuestras memorias de protesta conservamos algunos registros de las emociones y reacciones que hemos generado con nuestras acciones. Uno de ellos fue nuestra intervención de villancicos para la navidad del 2019 en el Costanera Center. Pudimos observar cómo la gente se detenía y nos miraba. Mujeres y parejas se paraban a escucharnos, aunque pertenecieran a una clase o tuvieran un discurso distinto. Había personas que pensaban lo mismo que nosotras y otras que incluso nos tenían susto. Recordamos también a hombres agresivos que nos amedrentaron con violencia.

Otro de los momentos que podemos relatar es acerca de nuestra intervención durante este último 8 de marzo. Así como hemos recibido el apoyo y el agradecimiento de muchas mujeres e incluso de familias que han perdido a sus hijas, esposas o madres por el femicidio, muchas mujeres nos han interpelado por nuestras formas de expresarnos, por nuestra danza. “Esto es una conmemoración”, nos han dicho. En esta jornada de protesta también experimentamos la descontextualización y la

reducción de nuestra acción política por medios de comunicación nacionales. Hemos debido reaccionar frente a canales de televisión que sin autorización registraron nuestras intervenciones y las incluyeron en reportajes en los que no se abordaba críticamente el trasfondo de nuestra protesta. Estamos conscientes que irrumpir en nuestros espacios seguros y generar discursos errados es también un riesgo que enfrentamos en nuestras performances.

Bailar en la calle no es fácil. En la manada nos sentimos fuertes, no le tememos a nada. Sin embargo, la represión e irracionalidad de las fuerzas policiales es quizás la más grande exposición que hemos enfrentado al estar realizando nuestra protesta. Nos han gaseado, arrinconado, mojado. Hemos quedado por momentos totalmente ciegas. Muchas de nosotras han quedado traumadas, sin ganas de seguir manifestándose. Hemos sentido mucho miedo.

Recordamos episodios de violencia policial en las cercanías del GAM en los que nos hubiera gustado ser invisibles. Momentos en los cuales pedíamos que sólo fuera agua el chorro del guanaco, porque en ese tiempo el agua estaba contaminada y había denuncias de personas con graves quemaduras. Hemos resistido juntas, apretaditas. Nos hemos calmado las unas a las otras. Estamos unidas y está el deber de protestar y hacerlos como grupo de mujeres.

Imagen 11: "Colectiva Baila Capucha Baila". Artista: Felipe Marín Araya (Plaza de la Dignidad)



### **Preparar la coreografía, la puesta en escena comunitaria:**

Estar en la Colectiva no es solamente bailar, es además otra forma de participar y compartir. Nuestro deber ser es hacer comunidad, reconstruir esa esencia del saber del otro. En este sentido sentimos que la Colectiva ha mantenido una coherencia y consecuencia interna a lo largo del tiempo, lo que nos anima a seguir perteneciendo. La Colectiva es además muy diversa. Hay mujeres de distintas profesiones y edades, de todos lados y con opiniones de distinto tipo. Nos retroalimentamos, es muy nutritivo.

Pese a que hoy en día estamos como enamoradas de la Colectiva, esta sanación comunitaria mediante la danza no fue para todas evidente desde el inicio. Más aún nunca buscamos o imaginamos que esta energía o poder que nos permitía expresarnos y protestar, también nos permitiría hacer feminismo. La sanación ha sido un proceso en el que todas nos enseñamos y ayudamos.

Cuando nos escuchamos hablar acerca de lo que ha significado ser parte de la Colectiva encontramos muchas similitudes, pero también diferencias. Cada una danza por luchas particulares y mientras baila está soltando esa energía, pero también hemos sufrido las injusticias sociales que nos atacan como mujeres y personas no binarias. Nos hemos dado cuenta de que tenemos los mismos dolores y que si bien no es exactamente la misma experiencia, logramos vincularnos con las otras. En esta dualidad entre lo individual y lo comunitario hemos sanado con personas a quienes no conocemos en su totalidad, pero a las cuales nos sentimos unidas en las luchas y danzando por un discurso. Como una cuerpa común que se expresa mediante el baile y es en esa sinergia que se produce al bailar juntas donde obtenemos un poder que nos permite volvernos guerreras, conectarnos y sanarnos al mismo tiempo.

Pertenecer a la Colectiva nos ha ayudado a romper los estereotipos junto a los cuales habíamos sido educadas en el Patriarcado acerca de competir entre nosotras. Para nosotras es un lugar seguro en el cual nos podemos manifestar y acompañarnos. Por este motivo, pensamos que hemos despertado doblemente, del estallido y hacia el feminismo.

En los ensayos nos encontramos con personas que nunca antes habíamos visto, nos saludamos, hablamos de todo, del clima, de lo que sea. Nos aconsejamos o simplemente compartimos datos. También nos ayudamos cuando practicamos la coreografía. Aprenderlas también conlleva paciencia y esfuerzo, para esto es fundamental sentir el apoyo de las compañeras. Siempre estamos atentas a si alguna le cuesta hacer un paso o seguir la coreografía. Las que saben más o llevan más tiempo danzando alientan e inspiran.

Practicar la danza comunitariamente es un proceso en el que continuamente estamos aprendiendo cosas nuevas. Vamos aprendiendo unas de otras, juntas. Para nosotras la danza conlleva un desarrollo personal y colectivo, creemos en la necesidad de sentir la energía de las otras personas, pues es ahí donde encontramos la motivación para seguir avanzando. Nuestra crítica a la elite de la danza es que precisamente ésta es un espacio de mucha competencia y ego. Nosotras creemos en un aprendizaje desde el amor y el respeto que no genera frustraciones ni vergüenza, sino un impacto positivo en nosotras y en quienes nos observan.

En la Colectiva todas somos super apañadoras, nos escuchamos y apoyamos haciendo rifas cuando alguna compañera lo necesita. Hemos aprendido además a aceptarnos y a sentirnos cómodas mostrando nuestras cuerpas. Con el correr del tiempo nuestras amistades y nuestras familias se han dado cuenta de esto. Nos reconocen en las calles, han ido a ver nuestras performances y bailes.

Muchos han cambiado de parecer acerca de lo que significa la protesta y bailar encapuchadas, y saben cuál es el sentir de la Colectiva.

*Imagen 12: "Conmemoración un año del femicidio de Silvana Garrido Urdiles. Colectiva Baila Capucha Baila". Artista: Felipe Marín Araya (enero 2020)*



## 6.2 METANARRATIVA

### 6.2.1 Cuestionando las autorías: ¿Y si pensamos en colectivo?

Hechas las presentaciones y conociendo las reflexiones y sentires de las encapuchadas protagonistas de esta narrativa feminista, es momento de dialogar junto a ellas haciendo participe a su vez a parte de los principales exponentes teóricos que componen esta propuesta analítica. La bajada de estos elementos teóricos a las calurosas calles del Santiago movilizado pre-pandémico tiene como propósito precisamente reflexionar en torno a la pregunta directriz de esta investigación: ¿Cómo la danza constituye una práctica de resistencia contrahegemónica y agencia colectiva en comunidades feministas en el contexto de protesta social chileno?

En búsqueda de posibles respuestas – o más bien claves de lectura- he sostenido mediante todo el transcurso de esta investigación un posicionamiento crítico que me sitúa desde mi propia biografía en tanto investigadore, activista y cuerpo danzante, para así proponer la articulación de tres dimensiones: filosofía política, arte (danza) y feminismos. Desde este entramado pretendo aproximarme a una comprensión acerca de los significados y significantes de la danza en tanto práctica política de resistencia y agencia colectiva, analizar los sentidos de comunidad que se construyen en torno a su práctica y, por último, tensionar la relación o el binomio arte/política. Para abarcar estos objetivos identifiqué tres ejes estructurantes que constituyen los subapartados o narraciones de este capítulo: resistencia, agencia y comunidad, todos ellos movilizados por la potencia transformadora del sentipensar desde el cuerpo que propone la danza.

Así mismo quisiera explicitar que en el ejercicio académico de la presente investigación me vi en la necesidad de tomar ciertas decisiones y asumir ciertos riesgos ya sea en la selección de las teorías invitadas a conversar y en la división analítica y teórica de los “conceptos” a abordar en cada subcapítulo de análisis. Lo anterior a fin de explicitar que, a pesar de mis esfuerzos en construir un tejido rizomático entre las voces teóricas, activistas y la personal, estas de alguna forma están intencionadas y sujetas a estructuras discursivas que se alejan de una concepción vital de la política en tanto epistemología y práctica. Aquella en la que los procesos y las subjetividades transgreden los límites y van movilizándose en un espacio/tiempo encarnado donde la secuencia y el orden están lejos de ser la “norma”. Mi invitación entonces es a leer los subcapítulos como elementos de una coreografía más compleja en la que también – no quepa duda- hay espacio para la improvisación. Para los movimientos, resistencias y subjetividades que puedan emerger de su lectura.

En suma, el marco coreográfico que encierra esta apuesta performativa de investigación constituye este cruce entre teoría, epistemología y práctica feminista en la que la danza se escribe en un intento de registro de su propia posibilidad y subversión.

#### 6.2.2 Nos costó tanto encontrarnos: No nos soltemos”: La manifestación como puesta en escena y encarnación política.

*“Ellos tienen los medios nosotras contracultura  
tú lo llamas guerra yo lo llamo dictadura.  
Ahora cada grito es un golpe a tu estructura  
se fractura como fracturan los pacos con sus lumas ...”*

**Siempre Barle. “Revuelta”.**

Corría el 22 de abril del 2018 y la artista rapera oriunda de San Joaquín Dania Neko estrenaba su nuevo *sencillo* “Calle”. En él se refería al contexto de protestas nacionales y extranjeras que ya se arrastraba por varios años, o más bien, décadas. En tiempos revueltos su llamado era claro: “Si No nos empoderamos en nuestros derechos pasaran por arriba de ellos sistemáticamente! ¡así de corta, como ya lo sabemos... sin más! ¡A la calle!” (Neko, 2018). En ese mismo año la escritora y ex integrante del “CADA” Diamela Eltit lanzaba su nuevo libro “Sumar”. La trama ficcionaba acerca de una marcha con tintes épicos que, liderada por un grupo de vendedores ambulantes, se desplazaba por las calles de Santiago para alcanzar La Moneda. No cabe duda, el arte desde voces feministas daba cuenta de un *estar* en movimiento, de una movilización de flujos y afectos que alcanzaría su clímax durante la primavera de octubre del año siguiente. La movilización agrídulce del “estallido social” a la chilena.

“Somos rabia, alegría, destreza. Acá hay una habilidá de leonas que buscan su presa, y empieza un carnaval, una fiesta, cuando la ciudad se despierta en respuesta” advertían agudamente las rimas de Dania (2018), haciendo quizás una clara alusión al movimiento feminista que por esos meses sacudía los discursos y espacios patriarcales de la academia chilena. Observando el amplio archivo performático de aquellos años- fotos, documentales, etc.- no puedo si no suponer la resolución de aquella suposición que sostenía: “la protesta ya no es la de antes”. De alguna forma la política se estaba narrando, performando desde otras lógicas, otras epistemes y otras subjetividades.

Ahora bien, el aspecto medular de esta política encarnada refiere precisamente una crítica hacia el mismo sistema de dominación colonial, patriarcal y neoliberal imperante, y, en consecuencia, a sus dispositivos de control y disciplinamiento. Profundizando más en esta tesis podría aventurarme en afirmar que precisamente el contexto chileno postdictatorial se ha caracterizado por una sostenida

negación de nuestro derecho al cuerpo, pues tal como indican las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) estos sólo se han ocupado como herramientas para el trabajo jamás para el movimiento o la aceptación. Así tanto el arte como nuestra libertad de expresión se han visto coartadas, buscando en todo momento que nos desconectemos de nuestro sentir y de nuestros cuerpos (p.90).

Si este permanente estado de contención afectiva en el que hemos vivido estos últimos treinta años ha contribuido a que se escondieran (ibid.) las violencias estructurales con las que día a día convivimos, la movilización social junto con otorgarnos la oportunidad para el cambio revelaría también la urgencia de articularnos desde y en nuestros cuerpos. La necesidad de responder corporalmente a las opresiones que nos afectan. Y así tal como lo señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) mostrar el cuerpo y nuestras emociones en la calle constituye un acto político (ibid.) que nos permite hacer frente a las lógicas de control y represión que norman y disciplinan nuestros cuerpos y los afectos, institucionalizado los espacios y tiempos de lo político.

Me pregunto entonces cuáles son las consecuencias materiales, discursivas y subjetivas de este “rebalse”, este “mostrarse” colectivamente en el contexto de movilización chileno, si tal como señala las reflexiones butlerianas la “aparición” de nuestro *ser* político conlleva un hacer constante, performativo y concertado. Después de todo la protesta si bien constituye denuncia, también se presenta como un espacio de ensayo para relaciones estético-políticas que actualizan corporalmente los repertorios tradicionales de la militancia – o protesta- en función de las demandas, las historias y el contexto político (Carpio Pacheco, 2020 p. 94).

En su artículo “Coreografía de protesta” la coreógrafa, bailarina y académica Susan Leigh Foster analiza diferentes hitos de protesta no violenta en la historia reciente de Estados Unidos: las sentadas en el mostrador del almuerzo de 1960, las muertes de ACT-UP de finales de la década de 1980 y las reuniones de la Organización Mundial del Comercio en Seattle, Washington en 1999. Mediante este escrito manifiesta su interés en abordar la protesta desde la óptica del estudio de la danza articulando una serie de interrogantes en relación con la conectividad colectiva que se observa entre los cuerpos que protestan y la violencia del encuentro con quienes encarnan la defensa del status quo (Foster, 2003, p. 397). De esta forma coloca al cuerpo en el centro de la acción política mediante una nueva perspectiva acerca de la agencia individual y el accionar colectivo. Para Foster es fundamental comprender que a medida que los cuerpos “sondean” la



injusticia se organizan, diseñan tácticas y se involucran en la acción. Estos cuerpos pueden leer lo que está sucediendo y articulan su refutación de forma imaginativa (op. cit. p. 411).

Bajo esta visión coreográfica o de coreografía ampliada, la danza deja ya de sólo considerarse como otra forma más de accionar político o parte de los denominados “repertorios de protesta, sino que más bien se sustenta en la performatividad de la acción política y en sus contextos de posibilidad y emergencia, y por ende en los dispositivos y discursos de los cuales se vale para desestabilizar y desafiar las normativas y controles imperantes. La coreografía entonces nos presenta una posibilidad de comprender la potencialidad de la performance colectiva y también el contexto social/político en el cual se desarrolla, entendido como las condiciones materiales y discursivas que le subyacen.

Siguiendo los pasos de Foster (2003) quisiera dirigir entonces las reflexiones hacia el movimiento mismo que la danza le otorga a la teoría política y así arriesgar con otras miradas que sugieren ampliar sus marcos de referencia en relación con la protesta: la danza como unidad de análisis. En otras palabras, indagar en posibles respuestas a la pregunta: ¿Qué se está movilizándose cuando se está en movilización mediante la danza?

Desde el análisis de la relación danza, ciudad y memoria cultural Jaramillo (2021) nos habla de la relevancia de pensar una política encarnada en el contexto latinoamericano. “Hablar de la danza es hablar de cómo y por qué los cuerpos se mueven, es decir, hablar de lo político” (p. 23) y examinar lo político no es otra cosa sino la posibilidad de observar los comportamientos colectivos y tradiciones pasadas que se expresan en nuestra performatividad. Así tal como lo señalaba también Taylor (2011) existe la transmisión de un repertorio cultural que está presente y actualizándose constantemente en nuestros cuerpos, de tal modo que los actuales movimientos colectivos nos permiten anticipar los movimientos futuros (Jaramillo, 2021, p.24). La práctica política entonces conlleva esa danza entre pasado, presente y futuro, ensayando ritmos y pasos en una coreografía colectiva.

De esta forma, en el campo expandido de la vida social urbana las técnicas y tecnologías que la danza traslada al análisis político nos otorgan luces para pensar la potencia de nuestros cuerpos (Naser, 2019) y además nos proporciona un nutrido glosario acerca del movimiento. Un repertorio semántico en el cual los gestos, los movimientos corporales, lo no hablado y los saberes de la cultura coreográfica y su historia (Franco y Vallejos, 2021) se tornan elementos claves para sostener un plano kinestésico y afectivo de la política.

Ya sea que sostengamos una politización de la danza o la “dancificación” de la política (Naser, 2019), lo cierto es que a través de experiencias colectivas e investigativas que sitúan al cuerpo como productor de discursos estéticos (Guzzo, 2020) comprendemos que mediante nuestro despliegue coreográfico podemos inventar nuevas formas de estar juntos y tomar decisiones- compositivas y políticas- en el espacio público (Naser, 2019. p. 270). Un ser- con otros- en una práctica convivial y comunitaria.

En este intento de traer nuevamente a escena al cuerpo en la política, se hace necesario preguntarse entonces acerca de las implicancias que conlleva la irrupción corporal en la ciudad -en tanto espacio público- y los significados y efectos discursivos que suponen reclamar la cualidad expresiva del cuerpo propuesta por la danza. A fin de cuentas, si nos atrevemos en un marco performativo con tintes de teatralidad, la calle en tanto dispositivo escénico es poseedora de una capacidad que articula un mirar acerca del cuerpo que trasciende la situación teatral y compromete las relaciones en su conjunto (Franco y Vallejos 2021, p.51) Vulnerabilidad y potencialidad danzan en esta coreografía política podríamos sugerir ampliando los léxicos performativos de Butler (2017).

Para empezar con una lectura corporizada de la protesta social se hace necesario revisar nuestras comprensiones acerca de la acción de marchar, y acercarnos al análisis que la entiende en tanto escenario específico de transindividuación (Manning, 2010) y resonancia, poseedor de un carácter reflexivo y menos automático o mecánico que el mero acto de caminar. Bajo esta aproximación entonces, el bailar, el cantar y el correr, deben ser consideradas prácticas desde y en las cuales emerge un pasaje corporal que traspasa los límites físicos en un movimiento continuo de intercambios afectivos y emotivos (Carpio pacheco 2020, p. 111).

Consideremos además que este choque con lo otro es también una posibilidad epistémica. “No hay cuerpo que piense antes del cuerpo en acción” (Naser, 2019, p.305) de tal forma que su ser en el movimiento de la protesta se presenta como una potencia performativa y cognoscitiva. El cuerpo aprehende, cuestiona, rechaza, huye, comunica, dialoga con los espacios y tiempos de la urbe y con los otros cuerpos presentes (física o virtualmente) en un intento de disolver las estructuras dicotómicas de afecto y razón.

Si quisiéramos complejizar aún más el análisis podríamos sostener que, frente a la ontología social del movimiento y circulación capitalista (Hewitt, 2005), entrar en movimiento es de por sí un gesto político en sí mismo. Un desacato a la pasividad de la de la rutinaria performance cuyo mandato pareciera reducirse a un movimiento productivo en el que el goce, la reflexión y la abyección no

están permitidos. De esta forma tal como refieren las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) las intervenciones- de danza- producirán siempre un quiebre, un impacto que corta la normalidad del cotidiano cívico, un remover situaciones y afectos mediante la sola trayectoria de los cuerpos y la apropiación del espacio (p.96).

Vamos viendo entonces cómo la danza -entre otras prácticas corporales- contribuye a otorgar otro volumen a la materialidad de la urbe por medio del trazado de cuerpos que, entre el movimiento y las pausas, modifican el ritmo y desdibujan los límites de los espacios urbanos (Carpio Pacheco, 2020, p. 110).

Así mismo, urge la insistencia en advertir que la calle de ninguna forma es un espacio ganado, vacío o libre de accidentes, sino que más bien posee los tintes de la confrontación y disputa. Lo que hacemos precisamente en esta “política de suelo” es transformar ese espacio de circulación y movimiento y así ejercitar nuestra potencia para el disenso (Lepecki, 2012), para aparecer y ser visibles, políticos.

La calle invita a un abrirse, involucra un dejarse hacer por la manifestación, poner el cuerpo a acontecimientos que escapan al control de los sujetos o de una subjetividad determinada (Naser, 2010, p. 310) y por esta razón la protesta lejos de constituirse como algo fijo e inmutable conlleva también su propio movimiento, su propia movilización (Martin, 1998) La protesta respira, se mueve, se re-crea, se danza. Como sugiere el análisis dancístico/político de Jaramillo (2019): “lo común entre movimiento, movilización y movilidad es su materia vibrante y viva. Su potencialidad” (p. 31).

Ahora bien, consideremos además que devenir disidente en la protesta social junto con otorgarnos una posibilidad constituye también un desafío para ejercer nuestro derecho a aparecer, para ver y ser vistos, para practicar nuestra danza. Tal como lo señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) “Bailar en la calle no es fácil” (p.97), en este persistir en el movimiento nos exponemos a las tácticas, estrategias y dispositivos que también se presentan en los coreopolicionamientos (Lepecki, 2012) de las fuerzas represivas. El trauma y el miedo conviven en los cuerpos danzantes, muchas veces impidiéndoles continuar (BCB, 2021, p.97).

Exponernos en la calle es también experimentar discriminación, admiración y rechazo entre quienes se manifiestan con nosotres. Parte del acto político conlleva esta necesaria comprensión acerca de que no todas las personas tienen que estar de acuerdo, pero que si podemos generar conciencia.

Asumir que también podemos equivocarnos y estar continuamente revisando y analizando nuestras prácticas a nivel colectivo e individual (BCB, 2021, p.96).

Atendiendo a este carácter confrontacional, divergente e inacabado del acto político es que podemos sostener la tesis acerca de su performatividad. De esta forma, si pensamos en los cuerpos de las danzantes encapuchadas podríamos imaginarnos cómo su presencia interfiere en la trayectoria, la orientación y la mirada de los participantes (físicos y virtuales) de la marcha. La performance se efectuaría siempre entre las audiencias y las danzantes, desdibujando las fronteras entre artistas y espectadores. Los significados y significantes políticos se construirán entonces en ese contagio entre quienes están danzando - conscientes de la significación de sus movimientos-, pero también con quienes también forman parte de la marcha, y que quizás sin conocer la intencionalidad y los significados iniciales de la coreografía, se dejan afectar por los gestos y movimientos de los cuerpos que bailan (Carpio Pacheco 2020, p. 110). En esta acción cada gesto y movimiento adquiere sentido en la medida que interpreta e interpela a lo otro- compartidor o no de la precariedad reclamada y de las posibilidades y modos por el cual reclamarla- generando a su vez espacios para analizar los discursos y prácticas individuales y colectivas.

Valiéndome entonces del análisis de Naser (2019) acerca de la potencia de la manifestación social podría aventurarme en afirmar que lo radicalmente político de la protesta más que la afirmación o reivindicación de una demanda o colectivo particular refiere a la creación de nuevas subjetividades y sujetos colectivos, los cuales a pesar de poseer un carácter transitorio y transitivo son responsables de una multiplicidad de efectos que podrían ser aún más perdurables. Lo anterior llevado a las corporalidades que históricamente se han visto más expuestas a los efectos de la violencia simbólica, material y discursiva – en esta investigación mujeres y disidencias sexo/genéricas- inclusive en espacios como la protesta social nos remite una y otra vez a la necesidad de un otre/a. De esta forma el ser con-otres se presenta como una *conditio sine qua non* para danzar nuestra protesta, buscando en ella resguardo, cuidado y empoderamiento. Un somos que reclama la propiedad de la calle, un estar juntas, un ser masa, un ser bloque (BCB, 2021, p.96) Una composición plural que se actualiza en la emergencia de un “somos” jamás completo, siempre re-haciéndose, recreándose.

Finalmente, atendiendo a este carácter impredecible y abierto que nos presenta la movilización social surgen entonces algunas interrogantes ¿Cómo encarnamos la práctica política del disenso que se actualiza en la protesta social? ¿Cuáles son los límites de esta imaginación política? ¿Cómo

podemos amplificar la capacidad de experimentación y los modos de percepción de los cuerpos en nuestra performance colectiva?

En búsqueda de posibles respuestas pasaremos ahora a revisar los conceptos de resistencia y agencia feminista en el contexto de movilización chileno de la revuelta social de octubre 2019. Lo anterior se justifica desde lo que siento un volver a la protesta desde el cuerpo. Una revisión analítica que dé cuenta de esta falta de cuerpo- corporización- en las aproximaciones, y que de alguna forma enmendé esa deuda mediante el relato de algunas de sus historias. Aquellas que se han encarnado en la corporalidad de sus manifestantes, en el registro afectivo de esa afectación que es la protesta en sí misma.

### 6.2.3 Resistir en un Chile en revuelta: el “estallido desde la corporalidad feminista”.

*“Mírame, existo  
Mírame, resisto  
Mírame...  
Y escucha lo que decimos”*

**Colectivo Las Tesis. Resistencia o la reivindicación de un derecho colectivo.**

Han transcurridos casi cuatro años de aquella revuelta feminista y de los imaginarios de protesta que narraban Diamela Eltit y Dania Neko, y lejos de extinguirse, la movilización social continúa en movimiento. En esta constante transformación pareciera entonces al menos verosímil el contenido de la frase “no basta con marchar”<sup>51</sup> o quizás, el llamado más bien supondría un “agotar” la marcha en tanto posibilidad de manifestación social. Lo anterior se justifica aún más si consideramos el carácter central que ha tenido el cuerpo como territorio emancipatorio en el escenario de protesta latinoamericano de las últimas décadas a raíz del contexto dictatorial y autoritario. De alguna forma los cuerpos junto con expresar el anhelo de libertad se han liberado a su vez de la disciplina que demandaba una adecuación a las formas tradicionales de protesta, más sombrías e ideológicas (Carpio Pacheco, 2020). Por este motivo, las aproximaciones que persisten en una linealidad de la manifestación no permiten dar cuenta de lo señalado por Expósito (2012) acerca de su carácter

---

<sup>51</sup> Parafraseando el título del documental “Ya no basta con marchar” (2016) dirigido por Hernán Saavedra acerca del despliegue performativo de la movilización estudiantil del 2011. Disponible gratuitamente en ondamedia.

fluido, multiforme, poliédrico, diverso, conflictivo, descentrado, propenso a la contaminación y agregación. “(como se citó en Carpio Pacheco 2020 p. 95).

Salir a la calle a protestar en un Chile bajo estado de excepción después de 30 años de democracia era a todas luces algo impensado. Más allá de la cada vez mayor presencia de cuerpos manifestantes en las movilizaciones que precedieron el octubre chileno, lo cierto es que lo que realmente nadie “vio venir” fue la efervescencia que durante los casi 5 meses en los que se extendió masivamente la protesta- ahogada sólo por la irrupción de la pandemia- movilizó a millares de cuerpos. Y como es de esperar, la misma energía en reprimirla.

Permitiéndome ahora un espacio para la autorreferencia emprendo este desafío de re-escribir y repensar la revuelta chilena desde mi memoria afectiva de protesta. Para esto es necesario que dé cuenta de algunos antecedentes. Nací durante los años de la dictadura- particularmente en la década de los 80- por lo que pertenezco al llamado “grupo etario” que vivió su infancia durante la llamada transición democrática y, quizás lo más significativo, como espectador las movilizaciones estudiantiles de los años 2008 y 2011 y el mayo feminista del 2018. Las afirmaciones anteriores permiten ubicarme entre aquella población cuya participación en protestas se reducía a hitos o fechas emblemáticas, en mi caso principalmente a las vinculadas al movimiento feminista. De esta forma pretendo reafirmar el *acontecimiento* mismo del “estallido”, los significados y significaciones que emergieron en su desarrollo. Sostengo entonces que desde mi ser “en revuelta” esta movilización constituyó un volcar y volcar-se a las calles y, consecuentemente, un encuentro. Una fractura que posibilitó un espacio para practicar a una mayor escala la política feminista que desde el sentipensar comunitario venía performando desde la filosofía, el activismo y el trabajo comunitario en políticas sociales.

Es necesario advertir además que, como les sucedió a muchas personas en diversas regiones y territorios, nunca había presenciado el despliegue militar en las calles. Fusiles, tanques, bototos, toda esa performance marcial, esa coreopolicia (Lepecki, 2012) no se encontraba en mis registros afectivos de la ordinaria vida santiaguina, ni menos en el de la protesta. En tanto activista y manifestante “promedio” puedo afirmar entonces que, a pesar de los primeros acontecimientos de la cronología del estallido social<sup>52</sup>, lo que realmente caló fuerte en mi sentir fue la *afectación* estatal

---

<sup>52</sup> Particularmente las evasiones masivas del metro realizadas por estudiantes secundarios. Atendiendo a que muchos de quienes lean esta investigación pueden no conocer los hechos, indico una de las múltiples fuentes

hacia la protesta. Afectación que pasó desde un “negacionismo” y un “ninguneo” de las demandas populares a la materialización de una violencia institucional, particularmente visible en la estrategia comunicacional y represiva del otrora gobierno. Sería muy narcisista sostener que mis afectos corresponden con los de la gran mayoría que atestiguó y vivió el accionar estatal, sin embargo, lo que está lejos de discusión es que fuimos miles quienes desbordamos las calles tras la sentencia de “guerra” que anunció desde La Moneda Sebastián Piñera Echeñique. Aquella noche del 20 de octubre de 2019<sup>53</sup>, cuando habían transcurrido casi dos semanas de iniciado el movimiento y dos días desde la “quema” de estaciones del tren subterráneo capitalino. Quienes nos sentíamos impulsados a la calle intentábamos de alguna forma hacer presencia, confrontar los discursos gubernamentales, imaginar una política distinta. Una política desobediente e insistente.

Ahora bien, componer ese plural que se articula en la protesta, tal como he insistido reiteradamente en el transcurso de esta investigación, dista mucho de ser algo puramente espontáneo y permanente. Tampoco he querido inclinarme hacia la muy tentadora romantización de la calle, achacándole una mayor autenticidad o realzando sólo los aspectos benéficos que le otorga a la política. La proyección afectiva de la protesta encierra en si misma contradicción, lucha y conflicto.

Es necesario advertir además que la exposición corporal en la protesta es algo que nos acontece también corporalmente, que nos afecta a nivel físico, emocional y psíquico. A medida que la protesta va performándose nuevos afectos y subjetividades individuales y colectivas pasan a escena, en el movimiento mismo de la movilización. De esta forma, el registro afectivo de las jornadas de protesta se va haciendo carne en nuestras corporalidades, haciendo *evidentes* sus vestigios, sus marcas. Lo anterior es manifiesto si se piensa en una movilización como el “estallido social”, en donde las jornadas de protesta en varios de los núcleos urbanos del país- Antofagasta, Valparaíso, Santiago, Concepción, entre otros, - se extendió por varias semanas durante gran parte del día y la noche.

En Santiago, desde los inicios de la protesta las jornadas se sostenían bajo el calor incesante de la primavera y el estivo capitalino. Siguiendo la chispa que el estudiantado secundario *prendió* en los

---

en las que se puede ver a grandes rasgos la evolución del movimiento en sus primeros días. Lo anterior sin ánimos de vincularme con ningún medio de comunicación, sino que de proporcionar una descripción más detallada que se escapa al contexto de esta investigación. Esta puede leerse en: <https://www.dw.com/es/la-cronolog%C3%ADa-del-estallido-social-de-chile/a-51407726>.

<sup>53</sup> Referencia a las declaraciones sostenidas en rueda de prensa presidencial antes de decretar Estado de Emergencia Constitucional en ciertas regiones de Chile y toques de queda: "Estamos en guerra contra un enemigo poderoso...". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r8BrqEDLEIs>.

sentires populares,<sup>54</sup> cientos de cuerpos se concentraban día a día en la llamada zona cero. Aquel descampado urbano que se proyecta bajo la ahora inexistente estatua del General Baquedano. La ex Plaza Italia, renombrada como “Dignidad”. La ocupación de la Plaza y sus alrededores se agudizaría tras el desarrollo de la “marcha más grande de Chile”,<sup>55</sup> de tal forma que, más que un desplazamiento por la transitada arteria capitalina la “Alameda”, los cuerpos se mantenían en una movilización con tintes de quietud. Congregados, enraizados, resguardando así el perímetro resistente que se extendía sobre las comunas de Providencia, Recoleta y Santiago.

Es así como la coreografía social de los cuerpos *emplazados* en “la Dignidad” constituye una oportunidad para observar la multiplicidad de prácticas o coreografías “protestantes” y los coreopoliciamientos de las fuerzas militares y policiales.

En esta disputa por los espacios y tiempos políticos de la protesta, el cuerpo manifestante oscilaba entre la adrenalina y el agotamiento, entre un sostener la utopía y el miedo a recibir la violencia institucionalizada. Como lo describen las voces de las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) existía un sentir compartido bastante extendido de insatisfacción y frustración que convivía con los deseos de hacer algo distinto a la marcha o a permanecer ocupando la Plaza Dignidad. Pese a la culpa, la falta de compañía para ir a las concentraciones populares y /o el temor muchas veces provocaron que las personas se marginaban a diario de la protesta (p. 89), aunque las cifras de participación se estiman fueron las más altas desde el final de la dictadura.

Por otra parte, el violento actuar policial- repertorio que incluía golpes, disparos de balines a los ojos de les manifestantes, gases y otros elementos “disuasivos”- suscitó una respuesta también violenta por parte de quienes nos manifestábamos (ibid.). Esto conllevó detenciones forzadas y tortura dentro de los centros de detención, situación que agudizo aún más la violencia institucional y el temor. Sin duda alguna todo ese desgaste, exposición y represión generó dolores en los cuerpos manifestantes, y fue entonces cuando muchas personas descubrieron otras formas de manifestarse

---

<sup>54</sup> En referencia a las declaraciones del expresidente del Directorio de Metro, Clemente Pérez, relativas a las evasiones masivas del metro tras el alza de pasaje del metro: "Cabros esto no prendió. No son más choros, no se han ganado el apoyo de la población". Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=xqo617A5Wgk&ab\\_channel=24horas.cl](https://www.youtube.com/watch?v=xqo617A5Wgk&ab_channel=24horas.cl).

<sup>55</sup> En referencia a la jornada del viernes 25 de octubre de 2019 en Santiago donde se estimó una participación de un millón y medio de personas. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/10/25/los-historicos-registros-que-dejo-la-marcha-mas-grande-de-chile.html>.



y de liberar la rabia de una forma más sana (ibid.) Para las integrantes de la Colectiva esto se vinculó directamente con el descubrimiento de “las Capuchas” y la danza en tanto práctica política.

Debo señalar que de alguna forma comparto esta *liberación* de la que hablan las integrantes de la Colectiva, más aún sostengo firmemente que también me encontraba en su búsqueda. Durante todas las semanas que sostuve corporalmente la protesta en el enclave capitalino necesité de otros cuerpos que me acompañaran y me sostuvieran, que sintonizaran con los afectos que estaba y estábamos construyendo en ese espacio de práctica política.

Llegando a este punto es necesario advertir que hacer *común* en la protesta también conlleva hacer un *distinto*. Los principios de inclusión y exclusión intervienen en las lógicas de la manifestación, posibilitando la emergencia de identidades y subjetividades transitorias, pero no menos intensamente experimentadas. Ya en el capítulo anterior dejamos planteadas las inquietudes acerca de la importancia que presenta para la acción política estos nuevos elementos, y los desafíos que conlleva un sentipensar y un hacer distinto en la protesta.

Indagando más en estos aspectos podemos avanzar en la reflexión y considerar en primer lugar que la sola acción de imaginar política disidente conlleva encarnar la precariedad desde un cierto lugar, posicionarnos de alguna forma en ese escenario y, consecuentemente, enunciarnos como sujetos políticos. Las alianzas y articulaciones que realicemos se vincularán con las estrategias y los afectos que más se acerquen a los propios y, también con los medios y los recursos individuales y colectivos que poseamos, y los que estemos dispuestos a aprehender al momento de la performance colectiva. Debemos considerar también que los fines y objetivos que establezcamos también podrían sufrir modificaciones, puesto que la práctica de la protesta y su constante devenir se nos presentan siempre como un espacio abierto a múltiples afecciones y posibilidades.

Volvamos a la narración acerca de la protesta social chilena para esta vez describir parte de las prácticas que encontraron los cuerpos expresivos desde el colectivo. Como primer punto es necesario advertir que tal como sucede en cualquier movilización social las formas de apropiación y resignificación de los espacios y tiempos de lo político se caracterizaron por poseer una cualidad indeterminada, en ese hacer constante que constituye la práctica política. Es por esta razón que el devenir de la propia manifestación se presenta como una posibilidad para comprender que más allá de la identificación de determinados “momentos” en la protesta- les caminantes, la primera línea,

<sup>56</sup>las bandas musicales, los cuerpos danzantes, etc....-, lo que observamos corresponde a un despliegue de diversos dispositivos, estrategias y corporalidades colectivas en disputa y creación de nuevos significantes políticos. Las experiencias de movilización presentes en el último registro de protesta social chileno deben ser entendidas entonces desde el mismo cuerpo que las posibilitó, experimentó y creó desde y en ellas.

Teniendo en consideración el carácter eminentemente corporal de la protesta es posible desde ya ir vinculando el desborde afectivo, el disenso y la ruptura que caracterizaron “el estallido social” con el segundo punto del análisis: la potencialidad política que otorgó el arte. Con esto pretendo reiterar una vez más la lectura que me interesa otorgar a la manifestación en este estudio, entendiendo las múltiples aproximaciones que pueden problematizar lo allí experimentado. Entrando en materia analítica, podemos comenzar admitiendo la existencia de una necesidad de confrontar los discursos y prácticas represivas estatales mediante la exposición corporal, pero también desde la propia creatividad de estos cuerpos en revuelta. Denunciar la existencia de una vida precaria y performar la anhelada dignidad se convertiría entonces en una posibilidad de imaginar y hacer el distinto, de ensayar formas nuevas de afectación política. Una pequeña descripción de los dispositivos y prácticas artísticas de la revuelta resultará de utilidad para ir desarrollando nuestro argumento.

A través de la revisión de los registros visuales <sup>57</sup>y audiovisuales de la protesta podemos observar cómo la cualidad expresiva de los cuerpos manifestantes quedó plasmada en las calles, murallas, sonidos, colores y movimientos que durante meses se rebelaron en contra de la violencia institucional del estado, pero también en contra de aquellos discursos y prácticas que mediante el control y disciplinamiento se encuentran también en los espacios del arte. La performance colectiva se nutrió de arte visual, sonoro y escénico en el escenario mismo de la ciudad neoliberal chilena. Pinturas, textiles, teselas, fotografías, vistieron los muros, suelos y esculturas; resignificando los espacios, los símbolos y las prácticas culturales y artísticas. Las lógicas de con-vivencia y habitabilidad de la capital.

---

<sup>56</sup> Una aproximación escueta a esta subjetividad colectiva puede leerse en la columna de opinión del académico Roberto Fernández Droguett. <https://radio.uchile.cl/2020/01/23/la-primera-linea-y-todas-las-lineas-del-levantamiento-social-en-plaza-de-la-dignidad/>.

<sup>57</sup> Entre las fuentes disponibles sugiero revisar los libros: Hablan los muros. Grafitis de la rebelión social de octubre de 2019. De Raúl Molina (2020). Editorial LOM; Muros que hablan. Memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile, octubre 2019 a marzo 2020. Ricardo Marinai y David Meléndez (2020). Virtual Ediciones. Registros de imágenes y videos además de textos como artículos y publicaciones pueden obtenerse de la página web del “Museo del Estallido Social”: <https://museodelestallidosocial.org/>.

A medida que la protesta se desarrollaba, mosaicos, collages, paste up, murales, bordados y grafitis, se incorporaron en la performance contestaria, destacando las autorías colectivas y feministas<sup>58</sup>. Así mismo, la música irrumpió en los espacios de la manifestación en un *revival* (Bithell y Hill, 2014) del cancionero popular chileno, sirviendo a su vez de inspiración para nuevas letras y melodías que acompañarían el despliegue performativo de los cuerpos. Las voces feministas tampoco se ausentarían de esta avanzada musical, abarcando diversos géneros y melodías<sup>59</sup>.

En lo que respecta al género de la *performance* es necesario reiterar que la propia exposición corporal de sus performers conlleva de por sí una experiencia transgresora y rupturista. Lo anterior si lo llevamos al escenario marcial en el que se desarrolló la manifestación durante los primeros días de la protesta nos permite observar el radical gesto político que conlleva la performance, más aún si esta fue desarrollada por corporalidades disidentes a los discursos heteronormados y colonizantes imperantes en el Chile neoliberal. De esta forma, estas corporalidades junto con denunciar las violencias que les afectan irrumpieron en los espacios en tanto abyección y posibilidad. El cuerpo expresivo, expuesto, desnudo, intervenido, “animalizado”, sangrante, se presentó como un soporte. Un “arma” de lucha y un lugar para la enunciación, desterritorialización y reterritorialización (Deleuze y Guatarri, 1997).

Entre el amplio registro de performático de la protesta destaco “Estado de Rebeldía” realizada por la Yeguada Latinoamericana, “Orden y Patria” por Cheril Linett, “Libertarye” del Colectivo Maygara, “Duerme tranquila” por Valentina Inostroza, “Por un verano sin Piñera” de Rocío Hormazábal, “Desperformance” y “La Dictadura sexual nunca terminó” de la banda travesti Las indetectables junto a otros performers disidentes, “Lxs Hijxs ciegsxs del estado de Chile” de Claudia Munzenmayer y la Coordinadora de víctimas de traumas oculares, las diversas acciones del espacio autogestionado

---

<sup>58</sup> Entre ellos destaco el trabajo de Lolo Góngora Acuña (@lologongora), Paloma Rodríguez (@palomarodriguez.cl), Isonauta (@isonauta), Colectivo TODAS (@graffitodas\_cl) y Colectivo Ojo Nítido (@ojonitido), Colectivo Musa Mosaico (@colectivo\_musa), entre otros.

<sup>59</sup> Entre el amplio repertorio refiero las voces de Anita Tijoux, Mon Laferte, Dania Neko, La Deyabu, Camila Moreno, Catártica Animal, entre muchas otras. Para un análisis de la escena musical de la revuelta refiero los artículos citados en la publicación N° 54 de la revista especializada “Boletín de Música” de la Casa de las Américas. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/Bolet%C3%ADnM%C3%BAsica54completo.pdf>.

“Capuchas rojas en resistencia” y la mundialmente conocida “Un violador en tu camino” del Colectivo porteño Las Tesis, entre muchas otras.<sup>60</sup>

La corporalidad danzante también irrumpió en el escenario performativo del “estallido”, cuestionado tanto los ritmos y movimientos de la protesta como los cuerpos hegemónicos y/o habilitados para la coreografía de la protesta social chilena. Además de la Colectiva Baila Capucha Baila, destaco algunos de los colectivos de danza que emergieron durante la protesta social tales como: Guerrilla Marika (música y danzas andinas), La gran comparsa del Pueblo (danza y músicas del repertorio popular chileno, entre otras), Colectiva Hierbamala (música/percusión y danza), Salvaje capucha (música/rock y danza), el Bloque ANTIFA de mujeres y disidencias (música y danza, Valparaíso), Comparsa La Insurrecta (Música y danza, Quilpué y Villa Alemana), entre otros.

Realizada ya, la necesaria referencia al “estallido artístico” vuelvo entonces al momento que nos compete en este apartado del análisis. A la disputa entre razón/emoción que permea los discursos sobre los cuales se sustenta la hegemónica y tradicional aproximación a la política y a las resistencias que el arte posibilita para subvertir los regímenes dominantes. Me pregunto entonces acerca del *ser* de lo político, y, en consecuencia, de las comprensiones y caracterizaciones que se le implican.

Ya en el apartado teórico nos comprometimos con una aproximación que entiende la política en tanto práctica. Un análisis que nos sitúa como sujetos y agentes de lo político, en un devenir constante marcado por la propia potencialidad de nuestros encuentros, de nuestros afectos. “No hay nada político, todo es politizable, todo se puede tornar político. La política no es nada más, nada menos de lo que nace con la resistencia a la gobernabilidad, la primera sublevación, o el primer enfrentamiento” (Foucault, 2008, como se citó en Guzzo & Spink, 2015). La performatividad de la acción política entonces nos lleva a una comprensión crítica en la que gestionamos y agenciamos este poder, a través de las formas mediante las cuales establecemos, realizamos y actualizamos nuestro ser político.

Este hacer resistente implica a su vez entender la resistencia no como una mera posición fija en el entramado político, sino más bien como una capacidad movilizadora, una potencia que va más allá de la oposición. La resistencia es un constante hacer, un estar “en estado de “lucha” contra (y

---

<sup>60</sup> Registros visuales y audiovisuales de las performances realizadas durante el “estallido social” pueden observarse en la plataforma Registro Contractual. <https://registrocontracultural.cl/estallido-social-chileno/>. En la misma página se encuentra disponible el documental “Cuerpos en Dignidad” dirigido por Nicolás Astorga, Daniela Fernández y Carmen Luz Jara. La cinta da cuenta del accionar corporal durante la revuelta desde las voces de sus performers Disponible en: <https://registrocontracultural.cl/cuerpos-en-dignidad/>.

contradictoria” en relación con el (a los) poder(es) vigente (s)” (Guzzo & Spink, 2015, p.10). Y nada más movilizador, confrontacional, disruptivo, resistente que el sentipensar desde el arte.

Ya habíamos abordado esta concepción estética de la política que nos permite pensar el arte más allá de sus tradicionales áreas de influencia. Mediante el análisis de la propuesta ranceriana pudimos establecer que la reflexión acerca de un arte político o una política desde el arte se circunscribe más bien a una comprensión que entiende que es precisamente el espacio/tiempo que instauro el arte lo que posibilita una nueva forma de hacer política, otra repartición de lo sensible. De esta forma los nuevos lenguajes y prácticas que emergen suponen una transformación de los sentidos y significados existentes, reconfigurando nuestros modos de vinculación y afectación. Llevando nuestras reflexiones al contexto de la protesta- especialmente a lo ocurrido en la última manifestación chilena- podemos establecer entonces que la apropiación de los suelos, muros y símbolos urbanos por medio de los múltiples dispositivos artísticos introduce en el espacio político- el espacio público de calles, plazas, parques y avenidas- el disenso y la contradicción. De esta forma, la instalación del acontecimiento político no puede ser sino entendida desde la propia resignificación de los usos establecidos en la ciudad- neoliberal chilena- y su propuesta de otras formas de habitabilidad, movimiento, circulación, detención y con-vivencia.

Estas desviaciones, experimentaciones y extrañezas de las que se vale el arte para irrumpir en la política se presentan aún más favorecedoras en la danza, ya que en tanto arte de movimiento se articula desde y en el cuerpo en tanto formaría primaria de existencia y organización humana. La movilización que presupone la danza en tanto práctica reflexiva del cuerpo es ya un proceso social que conlleva una propuesta una ruptura, un reinicio, un fin. (Guzzo, M. S.L & Spink, 2015, p. 8). La danza entonces constituye un “acto político, un acto que lleva implícito un mensaje de crítica social y una posibilidad de re-invenición, de creación” (BCB, 2021, p.90). Un movimiento en el cual la responsabilidad y la trascendencia colectiva nos permiten visibilizar los problemas sociales, comunicar nuestra crítica y los sentimientos colectivos que nos unen en la manifestación (118bid..).

La vinculación arte y política, o más bien la estetización de la política nos habla entonces de esta forma de resistencia a la organización del mundo y de las posibilidades del movimiento y de la movilización. Los lenguajes de la danza nos sitúan en este cuestionamiento a las lógicas imperantes y a la potencia de nuestros cuerpos en movimiento. Material y discursivamente el enunciar y el decir desde el cuerpo nos plantean otras epistemes en donde la experiencia encarnada individual y

colectivamente nos permite resistir. Mas ¿A que resiste el arte, y el cuerpo expresivo que se moviliza desde la danza?

Si la principal acción de una obra de arte es el resistir al tiempo, a los conceptos y, en especial, al poder (Guzzo, M. S.L & Spink, 2015, p 10) quedará en las manos- o más bien en los cuerpos- que le posibilitan las posibilidades de subversión a los órdenes imperantes o su asimilación. De esta forma la experiencia estética se torna una experiencia resistente puesto que, tal como lo señala Rancière (2007) lo bello es aquello que resiste a la determinación conceptual y a la atracción de los bienes consumibles (p. 130). El arte fuera de los espacios institucionalizados propone esta relación artística que confronta los acuerdos corporales, estéticos y políticos socialmente establecidos, y de esta forma se sitúa más allá de una lógica que entiende el arte como entretenimiento (Guzzo, 2020, p. 15).

Profundizando en estas reflexiones sostengo que la institucionalización del arte y su consecuente especialización y tecnocratización ha concentrado el poder y nuestra misma comprensión y acercamiento al arte. De esta forma pareciera que la experiencia estética se sitúa por fuera de nosotros, como algo ajeno o que al menos sólo podemos participar en tanto espectadores pasivos, contemplativos. Así mismo su acceso es limitado, restringiéndose a nuestra capacidad para consumirlo. Por último, la complejización de los códigos comunicativos y los espacios de experiencia (Naser 2019) del arte ha llevado consigo una burocratización que muchas veces obstaculiza las mismas posibilidades de hacer arte por fuera de los espacios establecidos, sosteniéndose exclusivamente en los recursos privados y en las políticas culturales. Una visión crítica con relación a esta institucionalización del arte nos insta a pensar y a replantearnos sus nociones y conceptualizaciones y a tal como como señala Naser (2019) a desaparecer el arte en sus formas reconocibles, visibles y financiables. El arte debe recuperar su lugar en tanto productor de lo común, en tanto epistemología experiencial desde la sensibilidad, el saber corporal y el pensamiento desde el cuerpo. En tanto potencia de redistribución de lo sensible (p, 239).

Desde el activismo artístico o artivismo el arte se comprende en tanto campo ampliado que posibilita la articulación y la confluencia de prácticas especializadas y no especializadas (Expósito; Vidal; Vindel, 2012, p. 96) Así junto con plantear espacios liminales (Diéguez, 2010) entre las disciplinas y los espacios dentro y fuera del arte, tensiona las esferas de la institucionalidad, la experiencia y los saberes comunes, impulsando una autonomía de sujetos y prácticas (Expósito; Vidal; Vindel, 2012, p. 96). De igual forma, la aproximación artivista denota una preocupación por

el plano afectivo ya que los fines que persigue se vinculan más con la creación de mecanismos de subjetivación que con la práctica o los resultados y con la sociabilización y circulaciones de saberes (ibid.) A través de recursos visuales, sonoros y kinéticos el despliegue artístico desde el activismo plantea nuevas prácticas de subjetivación política y nuevas tecnológicas para comunicar (Carpio Pacheco, 2020, p.97).

El ser del artista radica entonces en su potencia, en la capacidad humana de crear colectivamente entendiendo que el arte “produce” política y pone lo político “en acto” (Expósito; Vidal; Vindel, 2012, p, 46) El repertorio performativo (Taylor, 2012) que despliega el arte desde el activismo se vincula entonces con estos saberes comunes y con la encarnación de esta política en sus planos individuales y colectivos.

Si la práctica política desde el arte lleva aparejada este hacer resistente queda entonces pendiente cuestionarse acerca de las posibilidades de subversión en el mismo ámbito del quehacer artístico. Es decir, preguntarse acerca de su propia agencia, en las posibilidades o imposibilidades de destruir el campo que le constituye y a la vez limita (Naser, 2019, p. 236) Entendiendo que el activismo plantea otras posibilidades para comprender la producción y deconstrucción de las relaciones sociales, discursos y las mismas prácticas artísticas ¿Dónde nos situamos para danzar la protesta chilena, para danzar nuestra queja feminista?

Si tal como sugieren las palabras de las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) la danza nos proporciona un espacio para la liberación individual y colectiva, para aprender a gestionar nuestras ansias de control y a adueñarnos de nuestros cuerpos haciéndoles un instrumento de la manifestación (BCB, 2021, p.89/90), podríamos sostener entonces una aproximación que considere a la práctica dancística como una forma específica de acción política. Una práctica en la cual los anhelos de empoderamiento y expresión confluyen en los registros personales de los cuerpos danzantes y en un sentir identitario en relación- en este caso en particular- con el movimiento feminista (op. cit. p. 91). La estetización feminista entonces es lo que posibilitaría un *hacer* la manifestación, hacer una política distinta. Una política resistente, una política feminista.

Imagen 13: Fotografía tomada en los alrededores de Plaza Dignidad durante la protesta





#### 6.2.4 Una danza que se moviliza: sujeción, límite y potencia de las corporalidades danzantes desde la práctica feminista.

*“Dale sister resiste que  
La lucha no desiste  
Revolucionarte pa vencer  
La empatía es tu poder  
Pa alegrarte el día  
Flow rebeldía y sabiduría sorora  
Si no hay paz pal pobre,  
Tamos vias pa la burguesía tampoco habrá”*  
**Almeyda, “Queen”**

*Las pálidas tonalidades de verde se confunden entre los ocres y grises de aquella tarde capitalina. En aquella superficie asfaltada, árboles y arbustos parecieran encontrarse en una constante lucha contra la aridez primaveral. A lo lejos pérgolas, canchas y uno que otro juego infantil. En un primer plano se encuentran ellas, mirando directamente al lente. Rojo y negro adornan sus cuerpos juveniles que, desprovistos de cualquier adorno superfluo, parecieran haberse decidido por la comodidad de sus atuendos. Llevan sus rostros cubiertos de textil escarlata, sólo dos aberturas enmarcan sus miradas. El largo de sus cabellos se escapa por entre los costados de aquel ropaje y sus orejas aún cubiertas visten largos aretes. Sus cuerpos se sostienen principalmente sobre sus metatarsos, su pelvis esta encajada, su cabeza pareciera estirarse hacia el cielo. Las cinco se encuentran juntas, casi abrazadas sobre el banco de hormigón. “Renuncia Piñera”, se lee en uno de sus costados. Han transcurrido unos días desde aquel grito “Baila Capucha baila” con el cual la multitud en plena protesta decidió alentarlas. Hoy, lejos de la Plaza “Dignidad” han decidido hacerse públicas realizando la primera publicación en su perfil de Instagram, dos días después lanzaran su primera convocatoria masiva para intervenir las calles. Decenas seremos quienes acudiremos al llamado para agitarnos al son del grito feminista del Colectivo porteño “Las Tesis”. No sólo seremos retratadas. Seremos el comienzo de una marea rojo y negro. Una marea encapuchada.*

**Fabio Veloso, “La danza de un noviembre escarlata”.**

Quise comenzar este tercer capítulo de análisis con este pequeño relato que cuenta la historia de la conformación de la Colectiva Baila Capucha Baila. Mi intención, aunque modesta, ha sido proporcionar otra narrativa al análisis, elaborada a partir del archivo visual de sus integrantes y de la memoria afectiva que se actualiza en la evocación de lo vivido y en el hacer constante.

De su lectura podrían quizás extraerse algunas impresiones y consideraciones. Primero, acerca de la búsqueda compartida de lenguajes, prácticas y afectos para manifestarse en la protesta. De esta

forma, como les sucedió a las participantes de la narrativa, las “fundadoras” también se habrían encontrado en esta inquietud movilizadora. Segundo, la posibilidad de hacer y hacerse en común desde la práctica política de la protesta, en este caso, desde el arte de la performance y la danza. Tercero, la importancia de los dispositivos tecnológicos para la comunicación, convocatoria y socialización, y quizás más importante aún, la virtualidad como escenario político. De tal forma, como se advirtió en el apartado teórico, el espacio público debiese ser comprendido más allá del tradicional espacio de las calles.

Otra de las posibles impresiones, o más bien suposiciones, es mi cercanía con la Colectiva. Y es que efectivamente el conocimiento e interés que poseo está cruzado por experiencias y afectos compartidos, creados colectivamente en la fugacidad de algunos ensayos, “intervenciones” y otras acciones en la que participé junto a ellas. Mi interés en explicitarlo se vincula con el posicionamiento crítico que sostengo hacia la objetividad academicista, pero también con narrar y narrarse desde los afectos y movilizaciones propias y compartidas. En este movimiento desestabilizador al que nos invita la danza y su experiencia siempre compartida.

Llegando a este punto me he percatado que si bien he dedicado varias páginas a la comprensión de la práctica dancística como marco analítico poco o nada he escrito acerca del *ser* de la danza. Lo anterior es manifiesto si consideramos que esta investigación versa acerca de su emergencia y posibilidad, la comprende y propone como práctica política. Haciéndome cargo de mis pendientes me propongo entonces este intento de ejercicio ontológico, que lejos de definirla o capturarla, se moviliza hacia aquellas reflexiones y afectos que comparten quienes la sienten y la piensan.

Acogiendo la aproximación que hace Citro (2011) desde la antropología de las danzas en el contexto latinoamericano entiendo a la danza como un género performativo en el cual adquiere importancia el estilo, la estructura, las sensaciones, las emociones y significantes asociados a su práctica. La danza desde una mirada ecológica que plantea un pensamiento desde el cuerpo (Jaramillo, 2021). Una aproximación que contempla un ecosistema y que pone a circular materiales en dinámicas de reutilización, reciclaje, reapropiación, regeneración (p. 23). Como lo señala Magdalena Bahamondes Romero (2019) “Bailar es estar en relación íntima con el espacio, el mundo, las personas. El lugar con el cual dialogamos define nuestra posición, nuestras elecciones artísticas y filosofías” (p.189).

Desde la significación aymara la teórica, socióloga y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui nos presenta una interesante reflexión para comprender la danza. En su libro "Un mundo ch'ixi es posible", la autora nos habla del amuyt'aña, un modo de pensar que no reside en la cabeza, sino en el chuyma. En las entrañas superiores - corazón, pulmones y hígado- y de tal forma vinculado a las funciones de absorción y purificación que nuestro cuerpo ejerce en intercambio con el cosmos. Su propuesta entonces se sustenta en una comprensión en la cual esta forma del pensar es poseedora de un ritmo, un movimiento marcado por la respiración y el latido. Me aventuro entonces a sostener que esta forma de comprender lo cognoscitivo, se vincula con una epistemología corporal compartida y transmitida, pues tal como señala Rivera Cusicanqui: "hablamos del pensar de la caminata, el pensar del ritual, el pensar de la canción y del baile. Y ese pensar tiene que ver con la memoria, o, mejor dicho, con las múltiples memorias que habitan las subjetividades (post) coloniales en nuestra zona de los Andes, y que se expresan también en el terreno lingüístico." (Rivera Cusicanqui, 2018, p.121).

Este pensar del baile, este modo de conocer y comunicar es algo que nos acontece, que pasa por nuestros cuerpos, que nos habita en cada respiro, que late desde el flujo mismo de la vida. Que el pensamiento tenga su propio ritmo, su cadencia, su vibración nos habla además de su posibilidad expansiva y expresiva. Un pensamiento desde el cuerpo es un pensar vivido, íntimo, inacabado e inagotable. Un pensamiento que hace significativo aquello que la palabra no puede comunicar y que lo comunica precisamente desde y en el cuerpo, siendo la danza uno de sus lenguajes favoritos. La invitación que nos extiende la danza es por tanto una invitación a habitar nuestro cuerpo en movimiento, a sentirle y descubrirle.

Otro de los aspectos a destacar en esta reflexión guarda relación con las interrogantes acerca de cómo la práctica de un determinado género de danza interviene en el cotidiano de las personas, cómo incide en sus posiciones identitarias, en las estrategias sociales y sus subjetividades. Como práctica social la danza se encuentra atravesada por la raza, el género, la clase, la edad y las prácticas políticas y religiosas otorgando un espacio para la reproducción, legitimación, redefinición o transformación de éstas (Citro, 2011.).

En tanto experiencia humana, la danza se construye, encarna en los significantes que sus performers y la audiencia asocian a un determinado género y el contexto situacional de su práctica. Lo anterior hace referencia al marco específico de cada proceso de ejecución, cuyas coyunturas particulares pueden incidir en los rasgos estéticos, los sentidos y finalidades que adquiere determinado género

(ibid.) Es así como los contenidos discursivos en relación con los cuerpos, el ritmo, el espacio y el tiempo adquieren relevancia en este análisis y lo que permitirá problematizar su práctica feminista en la protesta social.

Por último, tal como refiere Citro (2011) es fundamental analizar la doble incidencia de su práctica en las trayectorias personales – y agregó colectivas- de los cuerpos. La percepción de la imagen corporal y la de otras, las significaciones y valoraciones de las experiencias corporales y la relación con la corporalidad (propia y la de otras) y psiquismo en su misma práctica son elementos para considerar en su abordaje.

Entendiendo el carácter central del cuerpo y la corporalidad en la danza es necesario entonces dedicar algunas reflexiones acerca de esta materialidad que le posibilita. En primer lugar, tal como refiere el análisis de Federici (2015) advertir que la historia del cuerpo es también la historia- corporal- de la humanidad, de modo que no hay práctica cultural que no se aplique primero al cuerpo. La historia del cuerpo tampoco es unívoca y exclusiva: hay una historia del cuerpo del hombre, de la mujer, del trabajador asalariado, del esclavizado, del colonizado, etc.

Quiero recalcar además que en tanto materialidad el cuerpo no es un efecto de discursos sustancializados, sino que más bien su propia materialidad es manipulada políticamente mediante un esencialismo estratégico. Así operan las lógicas del poder en los cuerpos, mediante una coreografía que trabaja con ellos como materia en donde la performatividad se ha sedimentado (Franco y Vallejos, 2021, p. 69).

Ahora bien, si tal como lo sugiere Federici (2015) la insistencia en la aproximación que considera al cuerpo como algo socialmente construido y performativo nos ha restringido su análisis al ámbito de producción social (discursiva), sostengo que la visión coreográfica- tal como se ha presentado en esta investigación- nos acerca también a una ética; a una comprensión que releva su potencia y también dependencia. En palabras de la pensadora y activista italiana, el cuerpo en tanto: “receptáculo de poderes, capacidades y resistencias, que se han desarrollado en un largo proceso de coevolución con nuestro entorno natural, así como prácticas interrelacionadas generacionalmente que le han convertido en un límite natural a la explotación” (Federici, 2015).

Desde los estudios y la práctica de la danza entendemos entonces al cuerpo como algo vivo. En tanto fuerza en disputa, como una contraposición actual de fuerzas (Deleuze, 2010, p.45). Como lo señala Franco y Vallejos (2021) el cuerpo se encuentra en esa tensión constante, escapando a la

aprehensión completa del poder. Una aproximación teatral que considera al cuerpo en tanto gobernado e inasible, como codificador y desviador de las normas (p.70). Volviendo a lo anteriormente señalado por Federici podemos complementar su análisis, y agregar que estas fuerzas y resistencias se constituyen precisamente entonces en aquel diálogo entre acto corporal e historia. En una lucha que además posee su historia (ibid.).

Si tal como lo señala Wolff (1997): “La danza sólo puede ser subversiva cuando cuestiona y expone la construcción del cuerpo en la cultura” (como se citó en Franko y Vallejos, 2021) queda entonces preguntarse cuáles son las agencias que posibilitan un cuestionamiento y una subversión al ideal de cuerpo presente en los espacios de la protesta, del cotidiano, de la danza, y así tensionar los límites de lo político en tanto público. Sabemos que la danza en tanto práctica de entrenamiento y disciplinamiento corporal opera de forma coreográfica; adoctrinando, pero a la vez ofreciendo espacios de fuga. Nuevos movimientos y nuevas prácticas emergerán de ella, afectos que nos permitirán un habitar distinto. Un habitar político para expresar y comunicar nuestras experiencias, pero que también posibilitará la subversión de los discursos, códigos y lenguajes de los sistemas de poder imperantes, creando otros. Danzar nos permite desestabilizar las estructuras y las mismas normas que regulan nuestra aparición, nuestra publicidad, inclusive en aquellos espacios en los que la propia danza ha instalado en tanto institución y coreografía. El cuerpo está ahí presente e insistente, expuesto; pero también agenciando, posibilitando reflexiones acerca de su misma presencia y posibilidad.

Una danza feminista entonces cuestionará siempre la construcción del sujeto mujer en el sistema patriarcal. Los discursos hegemónicos mediante los cuales se establece en tanto adorno y objeto de deseo (BCB, 2021, p. 91). De esta forma mostrar el cuerpo y bailar será un acto político y rebelde para romper con la imagen del “ideal de madre, atractiva, feliz, buena onda y servicial” (ibid.) Una provocación que problematizará los significados de los movimientos, la sexualización de los cuerpos y los parámetros de belleza patriarcales (ibid.).

Además de los registros performativos de la Colectiva Baila Capucha Baila, otros ejemplos que permiten dar cuenta de las agencias en la práctica dancística en Chile son las performances realizadas por el Colectivo Cueca sola y Las Yeguas del Apocalipsis en relación con el denominado baile nacional: la cueca. En ambos casos la subversión y apropiación de los simbolismos asociados a su danza se constituyen como un espacio de denuncia acerca de la violencia en la construcción de las identidades de género, sexualidad y nacionalidad.

Tal como se relató en el apartado teórico en el primer caso, las mujeres del Colectivo Cueca Sola bailan sin pareja, con otros colores y atuendos, al son de otros ritmos, en un movilizar que va más allá de la ejecución de otros pasos. En lo que respecta al Colectivo Las Yeguas del Apocalipsis la pareja de danzantes se compone de dos hombres que se enuncian corporalmente desde su homosexualidad, moviéndose sobre un mapa de Latinoamérica hecho de fragmentos de vidrio.<sup>61</sup> De esta forma junto con confrontar la dictadura chilena, hacen visibles las conexiones entre Estado y violencia de género y sexualidad (Taylor, 2012, p. 41).

Provocar, romper con lo establecido, rebelarse implica un volcarse, pero también un volver en sí mismo. Un retorno a nuestro ser cuerpo y a la vulnerabilidad y potencia que le atraviesan. Así, tal como sugiere Federici (2015) la reapropiación de nuestro cuerpo constituye el inicio de esta epopeya combativa. Redescubriendo su potencia resistente, ampliando y celebrando sus poderes individuales y colectivos. De acuerdo con sus palabras la danza ocuparía un lugar central, ya que mediante su práctica exploramos y descubrimos lo que nuestro cuerpo puede hacer, sus capacidades, sus lenguajes, sus esfuerzos por articular nuestro ser. La filosofía que propone la danza nos habla: “de los procesos mediante los cuales nos relacionamos con el mundo, nos conectamos con otros cuerpos, nos transformamos a nosotros mismos y al espacio que nos rodea” (ibid.).

No obstante, lejos de una oda con tintes apologéticos, este retorno al cuerpo no debe ser considerado como un camino exento de dificultades, accidentes, ensayos e imprevisiones. Sumergirse en los espacios internos del cuerpo conlleva a su vez un viaje a lo desconocido, al vértigo, a la intuición que nos permite interactuar con lo otro, dejando que emerja lo oculto y sin intención, que aparezca la danza (Araya, 2019, p. 91) Y tal como lo sugiere Federici (2015) si algo ha buscado el vertiginoso hoy capitalista es que nos desconectemos de nuestro cuerpo y de su conexión con lo vivo, o más bien que lo hagamos bajo las lógicas de control y movimiento que se instauran con su dominio.

He de recordar además que las lógicas patriarcales y coloniales se han provisto de cuerpos para fijar sus marcas, atribuyendo significaciones también corporales a sus marcades. De esta forma pensar desde el cuerpo si bien es cuestionar su construcción social, visibilizar y denunciar sus violencias, es también abrirse a sus posibilidades, a contactarnos desde la piel en tanto tránsito político. Volver a comunicarnos mediante el movimiento, la quietud y el tacto, en esa coexistencia de dolor y goce.

---

<sup>61</sup> Una escueta descripción y registros fotográficos de la performance pueden encontrarse en el siguiente link: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>.

Comprendernos desde una agencia en la cual el placer nos sitúa en una política distinta, una política que se instituye desde la reivindicación misma de nuestra corporalidad y su potencia.

Siguiendo con estas reflexiones acerca de la agencia en los cuerpos danzantes podemos poco a poco aproximarnos a una comprensión en la cual el gesto creativo de la danza se inserta en la resignificación de espacios, tiempos, territorios y cuerpos. Un movimiento que es movilizador de energías y flujos que irrumpen, cuestionan y posibilitan. Lo anterior llevado al contexto de la manifestación y su práctica colectiva feminista nos lleva a indagar aún más en el tema del goce.

De acuerdo con las palabras de las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) el acto de bailar comunitariamente constituye también un espacio de introspección y autoconocimiento que satisface la necesidad de la danza, del disfrute y del disfrutarse, y de sentir pasión (BCB, 2021, p.92). Una reivindicación que pone en valor lo que a generaciones anteriores de mujeres se les fue negado y que otorga nuevas herramientas y conocimientos a sus danzantes (ibid.). Estas afirmaciones nos instan a comprender la danza en sus múltiples encarnaciones, en las coreografías individuales y colectivas que agencian sus cuerpos y en las diversas “protestas” que allí emergen y se actualizan. De esta forma la agencia feminista opera en el mismo *ser* de la manifestación social, puesto que, si bien las intervenciones se enmarcan en la protesta, el gozo y la alegría coexisten entre las danzantes, otorgando espacios de conexión, expresión de subjetividades y liberación (ibid.), pues tal como señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021): “Mover nuestras caderas con otras mujeres es entretenido, es un espacio para darnos ánimo y amor” (ibid.).

Con la intención de profundizar aún más en los significados del goce y su expresión en la danza paso a citar parte del trabajo de Eloísa Jaramillo Arango (2021). Las reflexiones de la creadora curadora e investigadora escénica colombiana se sitúan en nuestro contexto latinoamericano, particularmente en las prácticas de resistencia y en su potencialidad para cambiar y transformar lo establecido a nivel individual y colectivo. De acuerdo con Jaramillo (2021) tanto la quietud como el movimiento serían parte fundamental de estas prácticas, por lo cual sólo se haría necesario el ponernos en movimiento para así responder a un sistema que busca precisamente nuestra inmovilidad, miedo, mantenernos solo ocupados del dolor y el trauma (p.26). Es entonces cuando el movimiento gozoso nos permite re-armar, re-significar, re-escribir nuestros vínculos, convirtiéndose en una posibilidad expresiva que gesta nuevas posibilidades y una herramienta política de enorme poder (ibid.).

Permanecer e insistir en el movimiento para así evitar la categorización, la colonización la captura y el rótulo pareciera ser entonces una necesidad, un llamado a la resistencia. Lejos de romantizar el movimiento y la danza esta reflexión nos permite reconocer nuestro empeño en la vida aún en las más difíciles situaciones (ibid.), donde el acto de bailar significa también una nueva relación con nuestros entornos, historias y afectos. Una forma de ser con otros desde la potencia de nuestros cuerpos en movimiento.

En este plano corporal de la política en movimiento es necesario preguntarse además acerca de las movilizaciones internas; vale decir, acerca de las fuentes y energías que nos movilizan y de cómo estas nos permiten el movimiento. Para esto es central otorgar valor a los afectos y a su capacidad de agenciar en nuestras búsquedas y creaciones, pero también a nuestras encarnaciones individuales y colectivas.

Desde una perspectiva feminista las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) sostienen que practicar la danza nos devuelve a la materialidad de nuestros cuerpos, a las diversas experiencias que la violencia patriarcal ha dejado en ellos (p. 91). De acuerdo con sus reflexiones la expresión simbólica de estas violencias otorga contenido a los movimientos y coreografías, propiciando el encuentro y mezcla de diversas emociones como la rabia, la pena y la ira. Sin embargo, el propio movimiento y la adrenalina que se generan al realizar una performance otorga además una posibilidad de sentir y expresar alegría y goce, ya que nos permite conectarnos con nuestros cuerpos. Nos permite sentirlos (BCB, 2021, p. 92).

A partir de lo señalado por las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) y Jaramillo (2021) reafirmo la posibilidad que nos ofrece este pensamiento y lenguaje corporal de la danza, una invitación a habitarnos en la complejidad de nuestro ser político. En los afectos que nos atraviesan, en las encarnaciones de nuestros dolores, traumas y también de nuestros goces, para desdibujar las fronteras y los territorios de lo individual y lo colectivo. Y así comprender que mediante su práctica podemos posibilitar la emergencia de nuevas subjetividades, nuevas formas de politizar lo sensible, de estetizar la política. Nos permite volver a nuestros cuerpos, sentirlos y disfrutarlos.



El último de los elementos a considerar en este análisis de la agencia en danza guarda relación con los diversos contextos en donde emerge y se posibilita. Entendiendo que esta investigación se enmarca en su práctica desde la protesta o movilización social es necesario entonces retomar ese cruce entre calle y academia, entre la institucionalización del arte y su despliegue en otros espacios. En los capítulos anteriores hablamos acerca de los significados que adquiere la danza en tanto potencia cuestionadora y subversiva de los flujos urbanos. Una aproximación estética que entiende a la calle como un escenario que posibilita realidades provisorias y alegorías de la misma ciudad, en donde la acción coreográfica y la práctica performativa construyen una experiencia de convivencia entre personas y lugares, creando espacios para la creación estética, ética y política. (Guzzo, 2020, p.5). Una utopía performativa de otra ciudad.

Bailar en la calle es a todas luces un posicionamiento político en el que se vinculan motivaciones, inquietudes y desafíos. Aspectos poéticos, estéticos, políticos y éticos se nutren de los cuerpos de artistas y audiencias participando en esta creación colectiva (op. cit. p. 27). Si la resistencia artística se vincula entonces con este posibilitar otros espacios para la creación y circulación del arte, otras formas para vincularnos y afectarnos, crear conocimientos y posibilidades políticas, la agencia precisamente nos devuelve a esa sujeción mediante la cual gestionamos los discursos, técnicas y espacios de la danza para subvertirlos.

Agenciar en la calle desde la danza entonces nos insta a estar atentos a las coreografías y por ende a las posibilidades de accionar en y desde el cuerpo. Reconocer nuestra memoria corporal, los límites materiales del propio cuerpo, nuestras trayectorias personales y colectivas, los vínculos y las subjetividades, la forma en que organizamos gestos y movimientos, las ocupaciones y desviaciones, son todos ellos elementos fundamentales para una política desde la danza.

Danzar en la calle constituye un danzar-se y un danzar-nos mediante el cual nuestro registro corporal se moviliza. Una vibración que nos devuelve este pensamiento del cuerpo y su potencia para transformar la ciudad, para habitarnos y habitar el espacio/tiempo urbano y hacer visibles sus violencias. Trastocar el orden social y construir una nueva realidad entonces constituye una práctica constante que conlleva hacernos cargo de nuestros cuerpos, de lo que queremos mostrar y cómo queremos mostrarlo (BCB, 2021, p. 91), pues tal como sugieren las palabras de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021): “Parte de lo que es la manifestación es movernos como a nosotras nos gusta” (ibid.).

La resignificación de los mismos espacios de la protesta mediante la danza conlleva también una movilización que resiste a la conceptualización y a la normativa. A los discursos que otorgan mayor validez y aceptación a ciertas prácticas que a otras. Aquellas que nos indican que es lo “correcto”, lo “permitido”. Tal como hemos advertido la coreografía siempre es un hacer y nada impide que esta también opere desde las mismas lógicas de los sistemas opresores, habilitando y disciplinando cuerpos y sus afectos. De esta forma resistencia y agencia entran a escena para subvertir y posibilitar política desde el cuerpo bajo los mismos límites, recursos y técnicas que también nos habitan. Una práctica cuestionadora y rebelde que irrumpe inclusive en los espacios e hitos feministas como el 8 M.

A partir de lo señalado por las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) podemos “hacernos una idea” de parte del despliegue performativo de los cuerpos y de las diversas expresiones que pueden converger en esa jornada de manifestación y conmemoración. Su testimonio nos ayuda a comprender cómo el tránsito de diversas corporalidades de forma libre por las calles vestidas y adornadas según el gusto y el placer- senos descubiertos, hot pants, el peto, las putipanties, etc.- posibilita la expresión de las múltiples reivindicaciones de los cuerpos. Ya sea mostrándolos o cubriéndolos, la acción conlleva su apropiación y en consecuencia la posibilidad de enunciarse como sujetas y sujetos políticos. Como lo señalan las integrantes de la Colectiva, para rebelarse (p. 92.). De igual forma, la danza se presenta como una posibilidad para conmemorar con alegría y enviar a las víctimas de femicidio la alegría y emoción que se produce al bailar colectivamente, y para devenir disidente en la protesta. Atendiendo al carácter confrontacional y a la disputa presentes en toda manifestación, las demostraciones de apoyo y agradecimientos coexisten con las de rechazo y con aquellas que también descontextualizan y reducen los significados de la acción política por parte de los medios de comunicación hegemónicos y sus discursos (op. cit, p. 96.).

Cerrando este capítulo dedicado a la agencia feminista desde la práctica colectiva de la danza en protesta sólo insistir en el rol central que opera el plano físico en la agencia individual y colectiva y por ende en el aprendizaje que conlleva este situarse desde el cuerpo. De tal forma que una apertura a aprender y a des-aprender nos permite ensayar y conocer nuestras propias posibilidades y limitaciones. Aprender a relacionarnos, a empatizar, a sentirnos interpeladas, a crear barreras y defensas, son todas acciones que necesitan de un otro. Y “si el cuerpo aprende, si puede encarnar

diferentes corporalidades y si éstas son las que determinan cómo estamos juntos, tiene sentido pensar en un entrenamiento favorable al proyecto democrático” (Pérez Royo, 2016, p. 9).

La Democracia, la Dignidad es un proyecto inacabado, un hacer constante, un movimiento que nos moviliza colectivamente. Este proyecto performativo entonces necesita de un involucrarse práctico y cotidiano, corporal que no homogeneiza la corporalidad ni que tampoco fomenta la validez de ciertas disciplinas y prácticas por sobre otras. Construir lugares de encuentro en los espacios y tiempos de lo político es sin duda un desafío que debe ser llevado a todos los aspectos de nuestro cotidiano. La “asamblea” mediante la cual vamos posibilitando nuestra práctica y ser político conlleva entrenamientos, fracturas y disensos. La danza de la política entonces debe estar en una constante búsqueda de posibilidades que “respeten otras formas de estar y de hacer que reconozcan las diferentes corporalidades efectivas en cada momento, que tomen posiciones no sólo en función de su propio interés, que practiquen la escucha y la lectura de la situación, que permitan y respeten las diferencias, pero que a la par se manejen con la existencia de conflictos, entre otras cuestiones” (Pérez Royo, 2016, p. 9).

#### 6.2.5 Danzando un cuerpo común: Desde la coreografía del nosotres a la sanación colectiva como práctica feminista.

*“Negras, blancas, trigueñas, danzando al son del tambor  
Sanando así las caderas, el cuerpo y el corazón  
Oye mi grito de lucha, agítate con el tambor  
Siéntelo como me quema la llama de mi interior.”*

**Aluna Tambó, “Grito de lucha”**

La problematización en torno a la política desde las calles nos sitúa ahora en el último capítulo de este análisis acerca de la práctica de la danza en comunidades feministas. La reflexión pide entonces hablar de este componer colectivo que nos devuelve al cuerpo y, en consecuencia, de las relaciones intercorporales que emergen y se articulan cuando estamos performando la manifestación, la asamblea. Las condiciones que le posibilitan, las formas de agrupación y de contagio, los sentidos, identificaciones y subjetividades compartidas tras las coreografías sociales.

Considerando la tensión constante entre la articulación del yo y el nosotres inherente a la acción colectiva he decidido dividir este examen en dos registros que considero fundamentales para esta investigación. El primero dice relación con esta composición más efímera que se da en determinados momentos de la protesta, en ese “poner en común” de la manifestación que nos proporciona un

espacio tiempo para la identificación y diferenciación. Por nombrarlo de alguna forma, este: “devenir colectivo en la marcha”. El segundo se vincula con lo señalado en el apartado teórico acerca del sentir y hacer “comunidad” mediante la práctica de determinada acción/expresión artística desde un paradigma estético político. En este caso desde la danza y su posibilidad feminista.

Si bien ya he abordado ampliamente la potencia colectiva que emana de la afectación de cuerpos en la manifestación colectiva y su correlato en la disputa de nuevas significaciones políticas, he de dedicar sólo algunas líneas a las reflexiones que amplían este ser “plural performativo” en la manifestación. Lo anterior a fin de introducir el tema que realmente nos convoca: la danza como expresión de un cuerpo común que resiste y agencia en torno a una política distinta.

Ya en las aproximaciones teóricas a la protesta social hablamos un poco acerca del carácter eminentemente conflictivo de su práctica y de este encuentro afectivo que de alguna forma nos atraviesa a nivel físico, emocional y psíquico. Este paréntesis en el cotidiano de producción neoliberal que emerge para proporcionarnos nuevas formas de ensayar una vida juntas, pero que conlleva también esta tensión entre “hacer común” y “hacer distinto”. Componer y des-componer un plural en la manifestación son acciones que desestabilizan los marcos de la política y que como refiere Pérez Royo (2016) nos permite “representar sin representarnos, de asociar disociando” (p.13). Después de todo, la coreografía del nosotres nos plantea una forma muy específica de comunidad, de cierta forma más inorgánica e inesencial que se organiza y se actualiza en la práctica del plano secuencial de la manifestación (ibid.), pero que de ninguna forma es algo menos auténtico e intensamente vivido.

Ahora bien, esta emergencia o reafirmación de una identidad por efímera y precaria que pueda ser opera en relación con el consenso y al disenso, con el ser uno y ser colectivo o con las fuerzas instituyentes versus la institución (op. cit. p. 10) de tal forma que el “nosotres” siempre será también una exclusión, un distinto que se cierra y delimita, algunas veces totalizante y homogeneizante<sup>62</sup>, algo que muchas veces remite a ese esencialismo peligroso, violento del que se nutren muchos “ismos”. “Nosotros el pueblo”, “Nosotros la clase trabajadora”, “Nosotras las (mujeres) feministas”, y así un largo etc.

---

<sup>62</sup> Algunas reflexiones que problematizan este “ser colectivo” se encuentran reunidas en el libro “¿Qué es un pueblo?” (2014) publicado por Editorial LOM ediciones. En lo que respecta al “sujeto del feminismo” refiero parte de la obra de Judith Butler, específicamente el capítulo “Sujetos de sexo/género/deseo” de “El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad.

De esta forma comprendemos que las identidades son también performativas, que cuestiones como los nacionalismos, los feminismos, etc., son eminentemente coreográficas, y que en ellas opera tanto la agencia como la normatividad, complejizando aún más las dinámicas de la acción colectiva. Aprender a estar con otros, a contagiarse y afectarse necesariamente acarrea una vuelta al propio cuerpo y un cuestionamiento acerca de los aprendizajes – y valga incluir adoctrinamientos- que hemos recibido y a nuestras formas de encarnarlos. El llamado por tanto es a estar alertas y reflexionar también en torno a nuestros espacios resistentes y nuestra potencia para agenciar en ellos.

Definir, mover y transformar nuestras nociones y vivencias acerca de lo compartido y lo común nos sitúa también en una epistemología corporal, nos contactamos y dialogamos con nuestras cartografías y así analizamos sus territorios musculares, sus propios flujos internos, sus propias bases óseas. Y es precisamente en esta fugacidad del cuerpo colectivo, intenso y con sentido que se posibilita en la manifestación (op. cit. p. 8.) donde movilizarnos implica ese tránsito al común que es también una permanencia en nuestro cuerpo. Una búsqueda que no es otra cosa que la misma práctica política: Un espacio para la improvisación, la coreografía y la danza.

Tras las reflexiones realizadas acerca de este primer análisis de “lo común” en la protesta nos situamos ahora en otro registro del encuentro corporal, más íntimo y perdurable, donde la potencialidad expresiva de un cuerpo común trasciende el instante de la performance callejera. Nos encontramos entonces ante la posibilidad de la acción política que emerge y se sostiene desde una comunidad danzante.

Es momento entonces de abordar los sentidos compartidos que en el contexto de la última revuelta chilena propiciaron el encuentro de algunos cuerpos, su capacidad de agencia y su potencia transformadora y subversiva. Aquello que comparten y que es precisamente lo que les permite moverse, movilizarse, coreografiarse desde un enfoque feminista. Para esto será primordial referir el conocimiento encarnado que brota de las reflexiones de las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila, pero también de mis propias experiencias, en tanto danzante de calles, plazas, playas, ciudades y puertos en esta protesta social.

Como paso previo al análisis es necesario dar cuenta de una decisión que facilitara su desarrollo y lectura. En un ejercicio metodológico he identificado tres aspectos que, si bien pueden abordarse de manera independiente y extensiva en diferentes estudios, en esta investigación se presentan como movilizadores; es decir, en tanto constitutivos de la coreografía de la danza en protesta y su

cruce feminista: la construcción de un cuerpo común, las formas de articulación y desarticulación que ese mismo cuerpo efectúa y propone en tanto práctica política y, finalmente la expresión verbal y kinésica de este cuerpo.

Ya enunciados los componentes a analizar entro en materia reflexiva, retomando parte de la teorización coreográfica acerca de la identidad corporal individual y social desde el abordaje dancístico para así discurrir un poco en relación con las subjetivaciones, encarnaciones y entrenamientos que pueden rastrearse en los momentos de la acción. Nos situamos entonces en la materialidad de los cuerpos y por ende en los vínculos intercorporales que posibilitan un “común carne”.

Sin ánimos de adoptar una censura o defensa ingenua a estas relaciones, es necesario advertir en primer lugar que la conformación de un cuerpo común expresivo y significativo en danza, tal como ocurre en el efímero momento de la manifestación, dista mucho de una utopía relacional exenta de dificultades y desafíos. En este cuerpo que se moviliza y danza, la tensión entre el singular y el colectivo atraviesa todas sus funciones vitales, potenciando también reflexiones que dan espacios a lo múltiple. De tal forma que la construcción de un común también considere lo distinto, lo inarmónico. Y así tal como se observa en la anatomía de los cuerpos individuales, la asimetría es notoria en todas sus partes.

Profundizando más en este aspecto a través de lo señalado por las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) podemos advertir las diferentes motivaciones para ingresar y pertenecer a este cuerpo común y cómo además la misma práctica de la danza permite este doble registro en el momento de su ejecución. De esta forma las luchas individuales y colectivas convergen en la liberación que otorga la danza, reconociendo las marcas compartidas de las violencias patriarcales. El dolor compartido, aunque experimentado de forma distinta permite el vínculo y la emancipación (p.99).

La movilización que atraviesa y posibilita este cuerpo guarda relación con una subjetividad compartida, latente en cada uno de los registros de los cuerpos individuales, en este caso la violencia estructural de un sistema que marca en los cuerpos no Hombres<sup>63</sup> su ser distinto. Sin embargo,

---

<sup>63</sup> He escrito intencionalmente el sustantivo hombre con mayúsculas para dar cuenta de la representación de la masculinidad hegemónica desde el discurso patriarcal y colonial esto es el correlato: hombre/blanco/terratendiente. Tampoco he querido utilizar el término “no masculinos” entendiendo el carácter performativo del género como dirá Butler (2017) o coreográfico como pretende disputar Foster (1998).

desde este sentir, habitar y mover un solo cuerpo, los vestigios de las formas que adoptan las opresiones (disciplinamiento, normas, sujeción, producción, entre otras) lejos de permanecer en la opacidad se presentan como una potencia que resiste y agencia en el mismo cuerpo común que lo posibilita, y en los individuales que le sostienen. El sentido de comunidad que este cuerpo alberga se posibilita gracias al movimiento dancístico que expresa, comunica y unifica, permitiendo una catarsis, un *“Soltar toda esa energía”* (BCB, 2021, p. 99), íntima y comunitariamente. El ser dual-individual y comunitario permite un sentir unitario que se manifiesta en las luchas y las danzas, posibilitador de encuentros y sanaciones (ibid.).

Consecuentemente, el impacto que la danza tendría en los cuerpos no sería otra cosa que el propio impacto que se produce tras choque entre ellos mismos a nivel individual y colectivo: el encuentro. Como refiere Carpio Pacheco (2020) los cuerpos – al bailar colectivamente- transitan una memoria común a través de una práctica corporeizada donde el movimiento no es sino una estrategia para encarnar los significados de una historia compartida (p. 105). Y esa posibilidad de hacer carne las vivencias y colectivizarlas nos acerca a una práctica política afectiva y radical: la sanación colectiva, como lo señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021).

Rebuscando en mi memoria activista y reflexionado acerca de las experiencias narradas por las integrantes de la Colectiva, caigo en la cuenta de las reiteradas ocasiones en las cuales he escuchado este verbo, sanar. No tengo dudas, su utilización siempre ha subrayado la importancia de subvertir los discursos que señalan al individualismo como eje de la emancipación y la agencia. De esta forma, el ser y por ende el habitar colectivo, el construir un cuerpo común, nos sitúa en otra forma de intelección sobre la cual se hace patente una necesidad del otro. Una práctica en la cual encontrarse desde y con el cuerpo constituye siempre una ética, donde hacer comunidad es un requisito irrenunciable para una política distinta. Una política que *“sana”*.

Este proceso de sanación es aún más radical en la danza en tanto práctica corporal y *“retorno al cuerpo”*, ya que tal como he desarrollado, nos señala una vuelta a la carne y sus afecciones; a los registros que han asentado y/o modificado una forma de movernos y de permanecer inertes. De tal forma que agenciamos sobre la misma materialidad herida, otorgando a nuestros cuerpos la capacidad de resignificar las violencias. Sanar desde ellos mismos, en tanto potencia.

Y si tal como nos señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) parte de esas vivencias de algún modo han sido compartidas o contienen puntos de convergencia en la trayectoria corporal de nuestras vidas, la coreografía colectiva hace de nuestros movimientos individuales la

expresión y el respiro de un solo cuerpo y por ende sólo en el colectivo puede sanar (p.99) En palabras de Lorena Cabnal: la danza se fundamenta en la urgencia de un acuerpamiento.

La concepción política de esta sanadora, feminista y defensora comunitaria originaria del pueblo Xinca-maya de Guatemala aporta un interesante abordaje del territorio, el cuerpo y la comunidad. Desde el feminismo comunitario territorial, Cabnal (2018) refuerza la necesidad de insistir en el sentimiento en tanto posibilidad epistémica subyugada históricamente a la racionalidad occidental y sus lógicas hegemónicas. Sus reflexiones guardan relación con este sentipensar que nos remite a otros tiempos y afectos, posibilitando espacios de diálogo y encuentro con lo ancestral y con la misma expresión vital del universo. Territorio-cuerpo-tierra son la base de un sentir que entiende que la emancipación y la sanación conlleva una comprensión de nuestros vínculos con la tierra, con nuestros cuerpos y nuestros contextos particulares y colectivos. En palabras de Cabnal (2019) “tu soy yo y yo eres tú. Lo que sufre esa historia, ese cuerpo, duele [en ‘mi’] y acuerpo”. Frente a la injusticia se lucha y se denuncia la violencia, pero en la reciprocidad se produce el encuentro para sanar y fortalecerse, para co-construir una mayor felicidad. Una reciprocidad que no se limita a lo humano, sino a los múltiples vínculos que atraviesan lo vivo. A través de sus planteamientos entendemos que la sanación de los cuerpos sólo puede darse en el reconocimiento de las heridas y violencias que han marcado a otros cuerpos, pero también las de la tierra y el territorio.

Sin ánimos de reducir la propuesta del feminismo comunitario territorial de Lorena Cabnal, sino más bien centrándonos en uno de los aspectos que puede ser de utilidad para este análisis remito ahora brevemente uno de sus desarrollos: la sanación de la violencia patriarcal en los cuerpos de las mujeres y niñas. De acuerdo con su planteamiento debemos comprender al cuerpo en tanto territorio histórico en disputa con el poder patriarcal ancestral y colonial, pero también como un espacio vital para la recuperación de la vida (Cabnal,2018). Frente a las opresiones, la violencia y la victimización, la sanación es un acto personal y político que busca liberar y emancipar el cuerpo. Un acto que reivindica la alegría sin perder la indignación, que celebra la vida, la resistencia y las sabidurías plurales, así como el hecho de estar vivas, acuerpadas (ibid.) Sanar entonces es un acto personal que deviene comunal, un acuerpamiento. En él se acogen la indignación y el dolor de otros cuerpos, pero también se celebra la sanación.

Siguiendo estas reflexiones, acuerparse desde la danza podría entonces referir a ese encuentro que conlleva el accionar colectivo no sólo en la protesta, sino más bien *como* protesta, en tanto subversión. Acoger las encarnaciones que la violencia ha dejado en los movimientos de otros



cuerpos mediante una identificación que considere además la autonomía de cada uno de ellos. Una acción política en la que la agencia individual y colectiva permita resistir frente a las múltiples opresiones de los cuerpos feminizados, pero también posibilitar nuevas formas de hacer política. Una acción performativa que instala al cuerpo colectivo en una coreografía que, sin olvidar el dolor, reivindique el goce colectivo y otras formas de conocer y comunicar.

Como refiere el análisis de Patiño (2020) Acuerparse es un acoger a través de la identificación de la 'identificación' con el otre en/por la pluralidad, pensando a su vez en la diferencia. Una diferencia que es acogida para incorporarla, para encarnarla. En consecuencia, esta identificación conlleva a su desidentificación para poder acoger a ese otre, un proceso de reciprocidad en el cuál ese otre está a su vez acogíendome. Una identificación que significa o supone también acoger las luchas de esos otros (p.16) Y acoger, afectarse, no es otra cosa que abrirse al aprendizaje desde el propio cuerpo, a su encuentro que desestabiliza lo ya conocido, lo ya cimentado para así experimentar formas y modos de conocer plurales, colectivos.

De este modo la danza se constituye como una práctica política que vincula todos los momentos de su performance colectiva. Y tal como lo sugiere el análisis de Carpio Pacheco (2020) la acción efectiva (y afectiva) que conlleva la preparación y ejecución de una determinada danza no sólo se vincula a un duelo personal, sino además con una acción creativa de carácter colectivo que amplía las formas sensibles en las que se siente el dolor creativamente, posibilitando otras formas de experimentar las luchas compartidas (p. 105)

Practicar la danza comunitariamente desde una perspectiva feminista debe entenderse también como un proceso de continuo aprendizaje, en el cual vamos aprendiendo colectivamente (BCB, 2021, p.99). En tanto desarrollo personal y colectivo la danza se sustenta en una necesidad de sentir la energía de las otras personas y en la posibilidad de construir nuevas prácticas y formas de aprendizaje más amorosas y respetuosas que se alejan de las enseñanzas patriarcales y elitistas del arte. La dimensión comunitaria de la práctica dancística nos remite entonces a la creación de espacios de expresión y acompañamiento que subvierten las lógicas de competencia y ego (ibid.).

A través de la danza podemos construir una comunidad que desde un posicionamiento feminista potencie espacios y tiempos políticos de cuidado, contención, aprendizaje y aceptación de la diversidad de cuerpos y saberes. Tal como señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) hacer comunidad feminista desde la danza es también otra forma de participar y compartir, reconstruyendo la esencia del saber del otro, valorando la multiplicidad y diversidad de orígenes,

conocimientos, edades y opiniones. Un espacio para la retroalimentación y la nutrición (BCB, 2021, p. 98). Ya sea elaborando colectivamente las capuchas, ensayando las coreografías, compartiendo escuchas, realizando rifas para apoyar económicamente a una compañera, acompañándose en el poner y sacarse la capucha en las calles, cuidando de las otras al momento de la performance, se co-construye un sentimiento de comunidad desde una ética del cuidado, el respeto y la promoción entre sus integrantes (op.cit, p. 99).

Ahora bien, ¿cuáles son las expresiones que podría tomar el acuerpamiento en la danza en protesta? ¿Qué tipo de discursos o afectos podrían estar presentes en un posicionamiento coreografiado feminista? ¿Mediante cuáles movimientos se podrían disputar las representaciones hegemónicas de la protesta desde un acuerpamiento?

Partamos el abordaje de estas preguntas volviendo a la cualidad compartida de este cuerpo expresivo y significativo que se articula en la danza colectiva. Pensemos en su anatomía, en su rostro, en la forma mediante la cual *decide* emerger, “aparecer” políticamente.

Desde mi experiencia en performance y danza callejera puedo atestiguar lo que diversos estudios (Benavente, 2017; Núñez 2017; Puime, 2013) sostienen acerca de la importancia que la indumentaria, el maquillaje, los adornos y cualquier elemento que sea incorporado al cuerpo atribuye a la acción. Sin embargo, como se desprende de los testimonios de las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021), vestir una capucha y hacerlo colectivamente es un acto revolucionario sin precedentes. Una posibilidad de libertad y autonomía que sólo se comprende en relación con los otros cuerpos que comparten esta condición, o más bien con los que habitan este ser colectivo y diverso, este cuerpo común encapuchado.

No olvidemos también que la capucha posee su propia historia, constituyéndose como un ícono combativo que hace muy pocos años se asociaba exclusivamente a una masculinidad hegemónica. Considerando otros ejemplos de procesos de apropiación y resignificación- como lo sucedido con el movimiento de mujeres indígenas zapatistas dentro del EZLN <sup>64</sup>en Chiapas- en el contexto de la movilización social chilena es fundamental pensar su problematización desde las diversas aristas del movimiento feminista<sup>65</sup>. De esta forma otros afectos y materialidades han pasado a escena,

---

<sup>64</sup> Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

<sup>65</sup> Un reportaje que aborda este tema desde el testimonio de siete mujeres chilenas que visten capuchas como protesta en el contexto de revuelta popular puede visualizarse en el Diario español “El País”: <https://elpais.com/sociedad/2020-03-07/cubrirse-el-rostro-para-ser-legion-el-icone-de-la-lucha-feminista-en-chile.html>.

propiciando una urdimbre entre el textil y la memoria afectiva. Como lo señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) el proceso de crearlas es algo mágico, íntimo y purificador que permite plasmar los símbolos familiares y orígenes territoriales y ancestrales (p. 93). La capucha constituye entonces no sólo un resguardo de la identidad frente a la persecución política, sino que también una posibilidad de representación estética distinta, una identidad para la lucha (ibid.).

En este punto es importante considerar también este dualismo entre lo individual y lo colectivo, entre el cuerpo individual y devenir cuerpo común en la danza. De esta forma, la capucha junto con propiciar una oportunidad para la representación e identificación personal también refiere a la posibilidad de ser en el colectivo, reforzando los afectos y la experiencia compartida (BCB, 2021, p. 94). En palabras de las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila:

“Somos anónimas, pero somos un ser que habita desde el grupo, desde lo colectivo. Cuando nos ponemos la capucha somos otra persona, pero además con nuestras compañeras somos una. Diferentes, provenimos de distintos lugares, pero nos encapuchamos finalmente por las mismas causas. Queremos cambios y mostrar nuestras particularidades siendo una” (BCB, 2021, p. 94).

Otro elemento para considerar en este pensar el acuerpamiento desde la construcción de un cuerpo común son los lenguajes propios que este cuerpo reproduce y mediante los cuales se comunica. Lo anterior adquiere vital importancia si consideramos que a través de ellos se crean nuevos modos de enunciación y vinculación, nuevas prácticas performativas para nombrarnos y movernos. Atendiendo a los significados de los movimientos individuales y colectivos y su representación coreográfica podemos dar cuenta de las diversas subjetividades que allí emergen y las nuevas formas de politizar lo sensible, pues tal como lo señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) existe una mítica y un trasfondo político en cada uno de los movimientos (p. 91) lo que nos otorga una posibilidad para confrontar lo establecido, lo hegemónico y lo que nos oprime.

Si quisiéramos ahondar en este lenguaje corporal propio que se crea en este habitar colectivo mediante la danza podemos continuar en el análisis de las reflexiones de las integrantes de la Colectiva y ver cómo mediante su testimonio se establece una creencia acerca de la danza en tanto posibilitadora de conexiones ligadas a la liberación y sanación (ibid). De esta forma los movimientos que componen las coreografías se vinculan con diversos afectos y experiencias compartidas, pero sin olvidar los ritmos y danzas específicas- en especial los de la diáspora africana- a los que también se encuentran unidos. Es así como mediante el reconocimiento de los orígenes y simbolismos de algunos de sus movimientos las integrantes de la Colectiva les resignifican en una lucha que se

vincula directamente con la apropiación de sus cuerpos, para así confrontar los discursos patriarcales que las señalan como objeto de consumo, mediatización y fetiche (ibid).

Por otra parte, el lenguaje kinésico no sólo es importante en cuanto a sus simbolismos y representaciones, sino que además se vincula con la adaptabilidad y el disciplinamiento corporal que permite poner en acto la coreografía en el momento de la performance. Y así tal como señalan las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila (2021) es en ese espacio donde la agencia individual se despliega ampliamente, pues a pesar de que los cuerpos estén coreografiados nunca un movimiento es igual al otro. Cada “paso” es ejecutado de una manera distinta según el registro corporal y anatómico de sus danzantes. Reconocerse e identificarse en el movimiento y en la estética de cada una de las danzantes forma parte entonces de la necesaria comunicación y del cuidado de este cuerpo comunitario encapuchado, entendiendo los riesgos de su exposición en las calles (BCB, 2021, p.94). No olvidemos que en el contexto de la protesta bailar será siempre un bailar con otros, con el espacio tiempo de la ciudad y todos los cuerpos que participan de la movilización.

Continuando con esta reflexión acerca de los lenguajes que se crean y posibilitan mediante la expresión de un cuerpo común en movimiento, es necesario advertir que si bien la danza es un lenguaje corporal en el cual el propio movimiento y presencia corporal excede a la palabra misma, vale decir al lenguaje oral o escrito, la construcción de una comunidad- en tanto cuerpo común- precisa también de la oralidad y la grafía. Entendemos entonces que la posesión y uso de códigos, términos o palabras propias o “acuñadas” propicia sentidos de pertenencia e identidad que también construyen, refuerzan o subvierten las formas de expresión y comunicación hegemónicas. De esta forma hablar de la “cuerpa” y la “pota” constituye un lenguaje que posee un trasfondo y un peso político. (BCB, 2021, p.91) Una forma de politizar la materialidad corporal y reivindicar las luchas desde la agencia del propio cuerpo.

Finalizando ya este análisis en el que revisamos los conceptos de espacio público, práctica estética, agencia, resistencia y comunidad desde uno de los posibles lugares de los feminismos sólo insistir en esta necesidad de pensar y sentirnos cuerpo. De abrirnos a la afectación y sus posibilidades infinitas. A crear y crearnos en ella:

“De la danza aprendemos que la materia no es estúpida, no es ciega, no es mecánica, pero tiene sus ritmos, tiene su lenguaje, y se autoactiva y se autoorganiza. Nuestros cuerpos tienen razones que necesitamos aprender, redescubrir, reinventar. Necesitamos escuchar su lenguaje como el camino

hacia nuestra salud y sanación, así como necesitamos escuchar el lenguaje y los ritmos del mundo natural como el camino hacia la salud y sanación de la tierra. Dado que el poder de ser afectado y afectar, de ser movido y moverse, capacidad indestructible, que sólo se agota con la muerte, es constitutiva del cuerpo, hay una política inmanente que reside en él: la capacidad de transformarse a sí mismo, a los demás, y cambiar el mundo” (Federici, 2015).

Imagen 14: Artista: Lolo Góngora Acuña. Fotografía tomada en los alrededores de Plaza Dignidad durante la protesta.



## 7 A MODO DE CIERRE:

Este último capítulo constituye un intento de cierre de la presente escritura entendiendo que lejos de finalizar, las reverberaciones de su lectura también posibilitan en cada cuerpo, momento y lugar una nueva posibilidad reflexiva, un nuevo encuentro y diálogo. Después de todo, así como acontece con la danza, la investigación es una práctica performativa. Un crear, hacer y movilizar constante que desborda las intenciones, los determinismos, los marcos teóricos, epistémicos y metodológicos, e incluso la propia autoría.

Considerando la invitación a volver al cuerpo planteada a lo largo de todo este largo camino, estos últimos párrafos se orientarán justamente a examinar aquello que quedó registrado en este tejido vital que constituye también este estudio. De esta forma pretendo reflexionar acerca del proceso investigativo, revisando los objetivos, los aspectos inesperados y aquellos que no estuvieron presentes. También será necesario examinar los alcances y límites de la teoría y también de la propia metodología al momento de reflexionar acerca de una práctica corporal como lo es la danza. Este retorno sin duda estará marcado por las apropiaciones, adaptaciones y las improvisaciones; vale decir, por los movimientos que forman parte de esta coreografía investigativa. Dejando siempre nuevas inquietudes y preguntas y nuevas posibilidades para la creación y desplazamientos.

### 7.1 En relación con la coreografía: objetivos

A fin de dar cuenta de los hallazgos encontrados inicio esta reflexión considerando cada uno de los objetivos secundarios planteados al inicio de la investigación, manteniendo siempre una actitud dialogante con los sentipensares colectivos y propios que emergieron de este “ensayo” performativo de conocimientos en torno a la danza.

En relación con el primer objetivo “analizar los sentidos y comprensiones que las integrantes de la Colectiva “Baila Capucha Baila” le otorgan a la danza como accionar político de resistencia y agencia colectiva”, puedo confirmar que el proceso investigativo me permitió poco a poco movilizar ciertos conceptos de la teoría filosófica política al contexto “calle”, acción que sólo fue posible transitando por los flujos de la práctica dancística. De esta forma la reflexión propuso una trayectoria que problematizó los habituales espacios de “representación” de la política- y por tanto de lo político- y así lejos de presentarse como algo extraño y ajeno fue comprendida en tanto práctica viva y vivida, y por tanto corporal. A partir de los espacios de conversaciones con las integrantes de la Colectiva Baila Capucha Baila pude contrastar mis propias suposiciones con respecto a la práctica de la danza

en protesta y re-activar junto a ellas esa memoria corporal de la movilización social. En lo que respecta a las reflexiones de las participantes destaco principalmente las referidas a la centralidad del cuerpo en tanto cualidad expresiva y significativa. De esta forma el acto político de la danza se sustenta en la potencia corporal del colectivo permitiendo disentir y confrontar los discursos hegemónicos de un sistema que continuamente busca la desconexión con nuestra propia corporalidad y la de otros. La urgencia del pensar y sentirnos cuerpo y de ponerlo en las calles constituye entonces una lucha que resiste a las opresiones y subvierte los espacios y tiempos de lo político. Luego, la práctica de la danza es fundamental en este nuevo orden- o redistribución de lo común sensible- que se instaura ya que nos conecta con nuestra potencia creadora y con una nueva forma de intelección y comunicación que agencia en los mismos cuerpos y sus historias.

Continuando con esta exploración de los objetivos, el segundo de ellos: “Identificar el sentido de “comunidad” que las integrantes de la Colectiva “Baila capucha Baila” construyen en función de esta práctica política” puso de manifiesto la necesidad de preguntarse acerca de los sentidos y subjetividades comunes en la práctica performativa de la protesta social, pero también los que se construyen mediante la práctica colectiva de la danza. En este último punto adquirió vital importancia las reflexiones de las participantes de la Colectiva, quienes expresaron continuamente cómo esta práctica corporal encarna dos tipos de registros: el personal y el colectivo. De acuerdo con sus testimonios, la dualidad existente entre el ser individual y el ser común desde la danza se manifiesta en todos los momentos de la práctica dancística (ensayos, ejecución, entrenamientos), pero además en la misma orgánica y “anatomía” de la Colectiva. De esta forma el cuerpo común que se expresa mediante el baile es un cuerpo cuyo rostro unificado por las capuchas se coreografía en el movimiento de los cuerpos individuales que danzan también sus propias luchas. Lo múltiple, lo diverso y lo compartido habitan y posibilitan este cuerpo común que confronta, resiste, agencia y sana. Por esta razón, la danza en tanto práctica política es un encuentro de cuerpos, un acuerpamiento que permite la identificación con otros, encontrar puntos de convergencia en las luchas, comunicar las heridas y sentir en la carne las violencias compartidas. En consecuencia, la afectación, como lo señalan las protagonistas de la narrativa, es una práctica que permite la sanación colectiva mediante la expresión y creación de nuevas formas de encarnar lo vivido.

Finalizando con el tercer objetivo: “analizar la conjunción arte y política en una práctica situada de un colectivo feminista en el contexto de protesta social chileno” sostengo que el desarrollo de la investigación permitió tensionar este binomio posibilitando otras comprensiones. A través de la



revisión de la literatura y de las mismas voces de las participantes de la Colectiva se construyó un diálogo entre teoría y práctica que en todo momento se vio atravesado por la experiencia vital de la práctica de la danza en las calles. De esta forma más allá de afirmar la existencia de un arte político o profundizar en lo político del arte, las reflexiones que emergieron se vinculan con un posicionamiento que entiende la necesidad de la creación colectiva en otros espacios, cuerpos y prácticas que no sean sólo los de la institucionalidad artística. Un arte que posibilita el encuentro e intercambio de saberes y experiencias, en donde la creación constituye también la posibilidad de hacer una política distinta. Más afectiva, más comunitaria. Un espacio/tiempo que subvierte el orden de lo establecido inclusive en la investigación y por ende en la academia. Es así como este estudio se presenta en tanto testimonio de creación colectiva desde el arte. En él no sólo están las voces de la teoría política y artística, sino que también la de quienes hacemos arte poniendo nuestros cuerpos en la calle. De esta forma los cuerpos danzantes, los cuerpos que registran audiovisualmente, los cuerpos que dibujan e ilustran, los cuerpos que componen e interpretan melodías y cantos están todos reunidos en esta investigación, pensando y sintiendo la protesta. Entendiendo que no hay arte, que no hay danza que se permita la posibilidad de “ser” lejos de la Dignidad.

## 7.2 En relación con la improvisación: epistemología, metodología y cuerpo mediado.

Expuestas ya las principales reflexiones en torno al desarrollo de resultados por objetivos paso a revisar los aspectos epistemológicos y metodológicos de la investigación, los desafíos y limitaciones que el tema y el contexto pandémico y académico representaron para su aplicación.

### 7.2.1 Epistemología

En un primer término esta vuelta reflexiva al cuerpo de la investigación supone dar cuenta de los hallazgos que encontré en su trayectoria, del choque entre las expectativas y deseos de realizar una investigación más encarnada, situada y con una lógica más descentrada y rizomática. Desde lo que entiendo como una visión menos androcéntrica y patriarcal y más atenta a los afectos de un sentipensar feminista. En este sentido se hace necesario dejar constancia de la búsqueda y construcción de un marco teórico adecuado que me permitiera dar cuenta de la multiplicidad de lecturas y afectos que me atraviesan desde la filosofía, ciencias sociales y el mundo de las artes tan presente en mi actualidad de cuerpo expresivo. Considerando lo anterior creo que la apuesta teórica/práctica más que una mera formulación academicista es un posicionamiento crítico que

entiende la importancia de la creación de conocimiento situada, en la que el cuerpo de quien investiga está cruzado por sentimientos y experiencias vitales que le hacen estar más cerca de ciertas miradas y lenguajes. Por esta razón el comienzo de mi reflexión se cimentó en la teoría filosófica política y conforme iba avanzando en su formulación, se abrió a la afectación del arte y a los feminismos comunitarios. Si bien es cierto, en un primer minuto consideré apropiado sólo citar autorías feministas que pertenecieran a los territorios de Abya Yala, poco a poco me di cuenta de la colonización de conocimiento que he tenido en mis estudios, pero también de que en cierta forma esa es también mi historia; un espacio donde puedo releerles críticamente y agenciar en ello. Tampoco puedo desconocer mi gusto por las reflexiones de autores hombres y europeos como Spinoza, Rancière, Deleuze, Foucault, entre otros de los que se citaron en esta tesis, ya que sus lecturas también me han acompañado en mis propias búsquedas y creaciones.

Otro elemento para destacar se vincula fuertemente con el punto anterior y hace referencia a la necesidad de crear conocimiento desde un posicionamiento que entiende las diferentes prácticas que atraviesan nuestras reflexiones y por ello más que una transdisciplina o interdisciplina considero tal como sugiere Diéguez (2010) la existencia de espacios liminales en esta investigación. De esta forma el contagio y la afectación hacia otras formas de comprender la realidad social están dadas por la misma complejidad de mi ser investigativo y por las múltiples formas que poseo al momento de abordar el trabajo tesis. Por esta razón la aproximación al tema de la “protesta” es diversa entendiendo también que la metodología de las Producciones narrativas (PN) requería a su vez una apertura y flexibilidad hacia los causes mismos que podría tomar la investigación.

Como último punto de esta revisión acerca de las bases epistémicas de este estudio referir otro de los elementos de este posicionamiento crítico al que he denominado “poner el cuerpo en la investigación”. Si bien es cierto ya la elección de un tema y su aproximación, así como las reflexiones teóricas invitadas al diálogo del conocimiento dejan entrever al cuerpo de quien investiga, siento que el acto de enfrentar el trabajo investigativo y la práctica escritural del mismo confieren dos registros que sin duda nos ayudan a entender y complejizar aún más las autorías: nuestras formas/prácticas de investigar y nuestras formas de narrar y narrar-nos en la investigación.

En este sentido hay que destacar primeramente las movilizaciones que me llevaron a contactar a la Colectiva Baila Capucha Baila e invitarles a sumarse a este desafío de entender la protesta y la práctica de la danza colectivamente. Después de todo el proceso de investigación conlleva a su vez elecciones que se sustentan en el placer y en la identificación con sentires y pensares por sobre

otros. Dicho lo anterior quiero dejar de manifiesto que mi intención fue siempre dejar en claro mi cercanía y conocimiento de la trayectoria y posicionamiento de la Colectiva y también las experiencias compartidas que desde el activismo han unido algunos de nuestros movimientos. De esta forma lejos de defender una objetividad científica mi deseo siempre ha sido hacer evidente las conexiones que nos unen, pero también abrirme a las posibilidades de la escucha y del disenso. En este último aspecto hay que señalar entonces los desafíos que conlleva asumir la posición de poder de la persona que investiga, esto pese a los intentos de deconstruir los roles y las significaciones políticas de la práctica académica. Desde este posicionamiento crítico puedo afirmar que la metodología escogida (PN) me impulsó una y otra vez a revisar mis afectos y los significados que le atribuía a este intento de realizar una investigación desde una lógica más horizontal y porque no decirlo: comunitaria. Desde el primer momento pensé esta investigación como una creación más plural en la cual, si bien yo jugaría el rol principal de la narración, debería evitar la tentación de superponer mis reflexiones por sobre la de las otras participantes entendiendo la autonomía de cada una de ellas y el valioso conocimiento que cada quien – entre quienes también me incluyo- aportaría a la investigación. De esta forma siento este estudio más cercano a una co-investigación, por lo menos en lo que respecta a la elaboración de la narrativa. Lo anterior es manifiesto si se piensa que además la producción narrativa posee un carácter co-autoral y que atiendo a lo mismo existen proyectos futuros de publicarla en conjunto.

Ahora bien, pensar y sentir la investigación desde una lógica comunitaria es una tarea bastante difícil si se piensa continuamente la creación en tanto “obra” y en tanto “propiedad”. Por lo que cualquier intento de desestructurar y subvertir estos discursos – y sus consecuentes prácticas- conlleva humildad, apertura y contagio. Urge entonces preguntarse ¿A quién/quienes le(s) pertenece(n) el conocimiento? ¿De quién/quienes es patrimonio? ¿Quién/quienes pueden crearlo y cuáles son las formas de hacerlo?

### 7.2.2 Metodología

En lo que respecta a la metodología considero necesario reflexionar acerca de dos puntos. El primero acerca de cómo ésta en tanto metodología feminista tensiona a su vez ciertas prácticas académicas y por ende sus limitaciones y posibilidades. El otro, guarda relación con el cuerpo como dispositivo metodológico y las limitaciones que la escritura – en este caso la producción narrativa- posee al momento de dar cuenta de él mismo. Lo anterior adquiere relevancia si pensamos que la investigación versa acerca de una práctica corporal como es la danza. Deteniéndome sobre este

último punto destaco que la reflexión también considera el tema del uso de la tecnología, a razón por la cual se abordarán cuestiones acerca de cómo podemos pensar el cuerpo desde una técnica mediada.

Entrando en terreno reflexivo puedo dar cuenta del gran desafío que conlleva la creación de conocimientos bajo otros posicionamientos desde el espacio académico, en este caso desde la investigación que presupone una tesis de postgrado en ciencias sociales. Ya en mi proceso anterior de pregrado en humanidades, particularmente el de filosofía, el contexto de elaboración de un documento final de índole investigativa constituyó una dura experiencia, ya que tal como referí anteriormente mis estudios universitarios siempre tuvieron la impronta androcéntrica blanca. Me aventuro a afirmar que durante los años de mi formación académica sólo leí a dos mujeres (blancas). Las lecturas de personas racializadas o que se escapaban del sistema heterocis patriarcal nunca pasaron por mis aulas. Muy a pesar de todo decidí intentar realizar una tesis que recogiera el pensamiento de algunas teóricas, y así problematizar algunos aspectos de la teoría política filosófica. Lo que sin duda nunca dimensioné es que al comenzar con otras lecturas iniciaría un camino de no retorno en el cual me “contaminaría” de otros afectos y reflexiones, “contagiándome” de todo lo nuevo que buscaba y caía en mis manos. Algo de características muy similares ocurrió en esta oportunidad.

Siendo la primera vez – otra primera vez- que me sumerjo en una investigación de índole “científica” el reto estuvo siempre en cuestionar los marcos del método científico, su búsqueda de certezas y criterios de validez. Y así como pasó con el racionalismo filosófico, ponerle el cuerpo a la construcción de conocimientos, provocando con ello nuevas formas y lenguajes. Después de mucho caminar en busca de una metodología que de alguna forma pudiera responder en parte a esos anhelos, los consejos y experiencias de mi supervisora y apoyo académico me hicieron decantarme por las producciones narrativas en tanto práctica investigativa feminista. Sin embargo, los tiempos y espacios de lo académico por más que se deseen subvertir siempre están ahí presentes, enmarcando la práctica en un resultado de características establecidas a las cuales hay que ceñirse.

Adaptar continuamente la metodología al mundo de la vida, en este caso del activismo desde el arte contribuyó a mi propia búsqueda de sentidos y formas dialógicas y a una necesaria apertura a “perder” el control de la situación, a reflexionar constantemente acerca de las motivaciones que hay tras cada investigación y a los fines extractivistas que también suponen los estudios académicos. Sentirme en el medio de todas esas interrogantes y disputas me hizo comprender no sólo las lógicas

de poder inherentes al proceso de investigación, sino que también intentar de alguna forma hacerles frente, y en consecuencia también confrontar mis propios anhelos de poder. Fue así como durante todo el proceso debí manejar mis expectativas y estar atenta a que, pese a que yo tenía tiempos y espacios establecidos para realizar no sólo la producción narrativa, sino que la tesis misma, ésta sólo se podría escribir a medida que yo fuese digiriendo y nutriéndome de los saberes y experiencias de otras. Un claro ejemplo de esto fue mantener la confianza en que las participantes de la narrativa se motivaran no sólo a asistir a los encuentros, sino que también dialogaran, compartieran, se escucharan entre ellas, leyeran, corrigieran y reescribieran en lo ya escrito. Pese a lo bonito que suena la descripción teórica de las PN, la práctica metodológica dista mucho de ser tan armónica porque precisamente requiere de compromisos de todas las participantes involucradas y un continuo cuestionamiento al quehacer. Estos compromisos también deben ir acompañados de un diálogo constante, sincero y afectivo, y una comprensión acerca de aquello que nos moviliza a narrar. Respetando estas premisas intenté siempre no asumir ninguna otra figura que no fuese la de “facilitadora” y “escuchante” en los encuentros que sostuvimos, a fin de que la conversación entre ellas fluyera sin impedimentos. Este posicionamiento me permitió observar cómo ellas se organizaban en el diálogo y las dinámicas de escucha y construcción de saberes que ellas mismas practican en tanto participantes de la Colectiva. Siempre desde el respeto, admiración, promoción, cuidado y escucha activa. Sin duda alguna todo lo que pude aprender de esta experiencia contribuyó aún más a reforzar lo que ellas mismas relataron acerca de cómo *hacer* comunidad feminista. Y, en consecuencia, de lo radical que es sostener que mediante la práctica de la danza podemos encontrarnos y crear otras formas de encarnar lo político: más afectivas, amorosas y comunitarias, pero no por ello exentas de diversidad y disenso.

El segundo punto de esta revisión a la metodología empleada tal como referí anteriormente se vincula con el tema corporal; vale decir cómo dar cuenta de esta dimensión en la práctica investigativa ya sea en las formas de ejecutar y adaptar la metodología y en la forma de escribir la narración. En un primer término quisiera recordar que tal como consta en el desarrollo y posterior análisis de este estudio el tema central del cuerpo y corporalidad atraviesa todos los aspectos entre ellos el metodológico. Si precisamos aún más podemos advertir la constante insistencia de una práctica política en tanto corporal, más aún si nos aproximamos al lenguaje de la danza. Lo anterior queda de manifiesto en las reflexiones de las participantes de la Colectiva Baila Capucha Baila y en las formas que ellas poseen de problematizar en torno a un cuerpo individual y uno colectivo. Todo lo anterior me llevó a reflexionar acerca de cómo poder propiciar un espacio de encuentro y

conversación adecuado para construir conocimiento desde el cuerpo individual de cada una de ellas y del cuerpo colectivo que poco a poco se estaba conformando en esta práctica investigativa. Esto a todas luces se presentó como un espacio para llevar a la práctica todo lo anteriormente teorizado.

Vayamos por parte desmenuzando estas cuestiones. La primera inquietud podría llevarnos a la pregunta acerca de cómo pudo hacerse presente el cuerpo en esta investigación. Para responder a esta interrogante es necesario advertir que, si bien el contexto pandémico impidió realizar el proceso de producción de la PN de forma presencial, lo interesante radicó en que precisamente debido al uso de la tecnología- particularmente el sistema de videollamada y reuniones virtuales Zoom- cada una de las participantes se mostró desde la intimidad de sus territorios; en los espacios, tiempos y afectos que le atraviesan. Fue así como en los encuentros virtuales participamos desde diversas ciudades: diversas comunas de la región metropolitana, Viña del Mar, Valdivia, etc. dando cuenta de los factores ambientales, climáticos y geográficos que influían en lo que comunicábamos y cómo lo hacíamos. Por otra parte, en cada oportunidad la pantalla nos proporcionó un espacio para entrever la intimidad de nuestros mundos: nuestra habitación, nuestro comedor, nuestra cocina, y consecuentemente las prácticas con las que habitamos esos espacios. De esta forma elementos como la decoración y disposición del espacio, el entorno familiar, nuestra vestimenta, etc. fueron también determinantes en establecer vínculos de proximidad que no hubieran estado presentes si el proceso hubiera bajo otro tipo de modalidad. Todo lo anterior hizo presente de otra forma al cuerpo en su complejidad y los aspectos compartidos que teníamos. Esta atmósfera íntima contribuyó además a tensionar la separación de lo público y lo privado y la hegemonía del primero en tanto espacio de lo político, pues el ejercicio investigativo se constituyó como una práctica política atravesada por nuestras historias y la puesta en común desde un espacio que construimos para realizarla.

La construcción de este común espacio por su parte fue algo que si bien posibilité en mi papel de convocante se hizo colaborativamente durante el tiempo que duró la producción narrativa, aportando entre todas desde los afectos y motivaciones para estar presentes. El lenguaje corporal tampoco estuvo ausente, aunque este se canalizó por medio de la tecnología. Considerando que la pantalla de nuestros ordenadores y dispositivos móviles enfatizaba nuestros rostros, estuvimos más atentas a los gestos de las otras y a las reacciones que se provocaban en él conforme iba avanzando la conversación. Rostros desnudos y sin capucha, rostros particulares que en la práctica de la danza

en protesta se unifican: Metáfora poderosa para nuevamente volver sobre lo que las participantes hablaron acerca del plural y el común.

Finalmente quiero dedicar unos párrafos a las preocupaciones relativas a la escritura de la narrativa, entendiendo que el proceso de narrar, tal como refiere el título de esta investigación es un narrarse y un narrar-nos continuo. Quisiera destacar en primer lugar que la decisión de escribir una única narrativa y no 6 individuales de cada una de las participantes constituyó un desafío escritural y epistémico que debe entenderse más allá de una mera extensión de la experiencia particular compartida por cada una de las participantes en nuestros encuentros. Enunciarse desde un común cuerpo tal como mencioné en el apartado metodológico daba fuerza a una narrativa que de alguna forma quería performar lo que las mismas participantes comunicaban acerca de este habitar un UNO individual y un UNO colectivo. Lo anterior problematiza a todas luces la ontología de la tradición filosófica occidental proponiendo un giro a una visión ética y por ende una aproximación política de cómo construir un común, cómo *ser* un común. En lo que respecta a temas prácticos he de referir los desafíos que esta decisión propuso al proceso. Si bien es cierto que en los encuentros cada una de las participantes narró sus experiencias y dialogó con las de las otras llegando a puntos de convergencia, el hablar de un nosotras también hizo necesario que las participantes no sintieran que lo que cada una “trajo” a la conversación fuera excluido o totalizante, sino más bien que existía esta posibilidad de sentipensarse desde el hacer común, un hacer expansivo y siempre en movimiento. Estas reflexiones e inquietudes las planteé clara y decididamente en nuestro primer encuentro, cuando expliqué la metodología de las PN, esperando que fueran ellas mismas quienes aceptaran o no la propuesta. Tras una discusión se acordó llevar a cabo esta técnica de escritura entendiendo que esto daba cuenta del posicionamiento que también compartían como integrantes de la Colectiva. Por otra parte, he de referir que la escritura de la narrativa me hizo tomar decisiones éticas y estilísticas acerca de que transcripciones utilizar, siempre respetando los lenguajes que ellas mismas utilizan para enunciarse como sujetas políticas y comunicarse entre ellas. Todo esto fue revisado y consensuado con las participantes en todas las instancias de encuentro y revisión del texto.

A modo de conclusión puedo afirmar que todo lo referido anteriormente me llevo a comprender los alcances y límites de esta metodología al momento de su ejecución en el contexto virtual, pero también a afirmar que todo proceso investigativo se sostiene también desde nuestros cuerpos. Creo que en este sentido es vital volver a nuestro sentir y comprender que los espacios que generamos

colectivamente son esenciales para construir saberes distintos, que se fundamentan a su vez en formas distintas de vincularnos y comunicarnos.

### 7.3 En relación con el movimiento: emergentes y ausentes.

En este apartado quisiera traer a exploración algunos temas que surgieron o quedaron pendientes en el proceso de investigación, entendiendo que este de ninguna forma se constituye como algo lineal y cerrado, sino abierto a las afecciones del mismo quehacer de cualquier estudio.

Lo primero que quiero destacar en tanto emergente es el carácter performativo de cualquier tipo de estudio entendiendo que el investigar es un hacer constante que adquiere su sentido desde y en el mismo proceso. Si consideramos además la centralidad del cuerpo de quienes participan en la investigación es manifiesto que tanto las subjetividades como los vínculos que emergen en su práctica impulsan a su vez diversas reflexiones y movilizaciones. Investigar por tanto siempre será algo nuevo, un acto natal en el cual nos enfrentamos a desafíos que podemos resolver apelando a nuestra creatividad aún en el contexto académico. En este contexto es necesario preguntarse entonces acerca del lugar que le otorgamos a la imaginación, a la subjetividad(es), a la geografía y biografía de quienes participan. Me pregunto entonces: ¿Dónde inscribimos el gesto creativo en la racionalidad instrumental de las lógicas académicas? ¿Dónde situamos al cuerpo y sus complejidades a lo largo del proceso del proceso de investigación?

Multiplicidad de teoría se ha escrito en relación con las limitaciones de los estudios cuantitativos y cualitativos, inclusive hay quienes sostienen que el paradigma performativo utilizado en investigación artística posee características más flexibles y afectivas que lo harían más pertinente al momento de desarrollar investigación en determinadas áreas. Lo anterior debido a que en sus fines no busca establecer verdades replicables en el mundo vivido, ni tampoco la neutralización de la subjetividad de los datos e información aportada por los participantes, sino que precisamente “sustenta y crece desde la propia subjetividad, dando sentido y resultado a toda la investigación” (Falcó, Torregrosa y Ñeco, 2016).

Desde mi sentir filosófico abogo por una comprensión que sostiene que toda reflexión es sin duda una reflexión acerca del mismo proceso de preguntarnos y preguntarse por ciertas temáticas, y que en este interrogarnos de ninguna forma encontraremos respuestas o certezas, sino sólo posibles caminos para seguir en esta búsqueda de conocimientos y formas creativas de conocer juntas. Un movimiento que movilizará nuestras inquietudes y nuestro deseo, y en consecuencia nuestra



capacidad para imaginar otros posibles movimientos y así crear nuevos significantes. Volviendo al tema del arte y la política, encontrar y encontramos en nuevas formas de ser juntas desde el conocimiento que posibilitamos y desde el movimiento mismo que implica el pensar desde el cuerpo.

Esta comprensión me remite a algunos de los desafíos que enfrente en este proceso investigativo. Uno de ellos refiere a este mundo vivido (encarnado) en el cual desarrollamos los procesos investigativos y por ende a las mismas experiencias y contextos que nos atraviesan. Dejando a un lado la auto referencia quisiera volcarme a lo sucedido en relación con las otras participantes del estudio, quienes presentan sus propias complejidades y diversidades en tanto sujetas políticas, mujeres y personas no binarias. El trabajo, la familia, la afectividad y sexualidad, los estudios y el propio activismo- entre otros mundos que las habitan- reforzaron aún más el rol performativo del género y la sexualidad haciendo necesario pensar cuestiones tales como la maternidad, el cuidado de otras, las tareas domésticas, etc. De alguna forma todo lo descrito supuso un estar alerta y empatizar con formas de comunicación y encuentro situadas y afectivas, y de esta forma junto con atender a su participación constante, cuidar del espacio que estábamos construyendo. Fue así como los encuentros para realizar la narrativa se vivieron como un lugar seguro, respetuoso y amoroso para poder también distenderse, escucharse y revivir todo lo ya compartido. Este último punto adquiere bastante importancia si se piensa que todo el proceso de construcción de la narrativa se desarrolló en un contexto de crisis sanitaria- particularmente de cuarentena- que complejizó las vidas de muchas y muchos y las violencias que continuamente nos atraviesan.

Siguiendo esta reflexión en relación con lo vivido puedo aventurar entonces que la creación de conocimientos nuevos en este proceso investigativo no se restringió a la temática escogida, sino que más bien fue vinculante con el contexto histórico, social y cultural en el cual nos encontrábamos y sobre todo con la base y motor creativo: la materialidad de nuestros cuerpos. De esta forma los significados que se le atribuyeron al hacer comunidad fueron continuamente performados en nuestra práctica, práctica que trascendió la formalidad de lo académico para constituirse como un espacio posibilitador de pensar, pensarse y pensarnos desde el cuerpo vivido en tanto protesta.

Otro desafío que supuso la investigación y que sirve para ilustrar su carácter performativo tiene relación con la pregunta acerca de cómo podemos investigar en torno a una práctica corporal sin “tocarnos”. En un primer punto, debo señalar explícitamente las aprehensiones que siempre tuve acerca de la utilización de la metodología de las PN para abordar la práctica dancística. Siempre

pensé que lo más idóneo hubiera sido realizar alguna metodología más cercana a encuentros teóricos/prácticos de índole corporal en el que el resultado pudiese ser algún tipo de performance. Sin embargo, la pandemia supuso un impedimento mayor y también la necesidad de adaptar cualquier metodología a la virtualidad.

Volviendo sobre lo efectivamente realizado debo destacar que siendo un punto central la afectividad en el desarrollo del estudio, decidí abordar la proximidad y el contacto con una estrategia que denomino el “trabajar la memoria corporal” de las participantes. Con esto quiero aludir a que en el contexto pandémico muchas de las acciones de la Colectiva se encontraban detenidas (ensayos, intervenciones en las calles) quedando relegado su accionar a conversatorios y entrevistas en las que participaban frecuentemente las “fundadoras” y algunas acciones virtuales. De esta forma el volver sobre lo ya hecho, contribuyó a afianzar una trayectoria común y a reforzar un sentido de identidad y comunidad. Considerando además que la red de contención, apoyo y acompañamiento de la Colectiva se encontraba activa, el que muchas de las integrantes de este estudio se encontraran por primera vez en un espacio que no fuera el propiciado por la Colectiva favoreció aún más al reconocimiento entre ellas, comunicándose esta vez bajo otras formas y desde otros espacios.

Concluyó entonces que la falta de contacto de nuestras pieles lejos de ser un impedimento supuso un hacer corporal desde otras formas. En mi caso, intentando estimular el afecto desde la reflexión de lo vivido y compartido y practicando una escritura encarnada y afectiva. En todo momento sentí que se podía “tocar” con las palabras y así propiciar que mediante su lectura se pudiese reflexionar y estimular otras búsquedas, pero también conmovirse con lo aquí relatado. Y así quienes leyeran pudiesen transportarse a la acción de la protesta y sentirse tal como si hubieran participado con nosotras en una performance en vivo, con nuestros cuerpos en las calles.

Muy próximo a esta reflexión se encuentra el otro emergente que he llamado “enunciarse/aparecer desde la escritura”. En este punto quiero destacar primero lo ya referido en relación con la narrativa colectiva y no individual de las participantes, pero también con su deseo de aparecer en este texto utilizando sus nombres de “guerreras” y danzantes o sus apodos o nombres sociales. Lo anterior en resguardo de su identidad en tanto encapuchadas, pero también en consideración de su ser en protesta desde el arte. Siguiendo en esta senda de examinar los modos de aparecer como sujeta política debo también enfatizar mis intenciones de enunciarme desde la complejidad de mis afectos y mundos y desde una retórica propia que en todo momento fue una búsqueda de modos y

lenguajes para hacer de la teoría una práctica estética política. Desafiar la escritura académica entonces constituyó un punto central en esta investigación, asumiendo riesgos y potenciando la creatividad para hacer teoría y práctica feminista.

Finalizando esta reflexión propongo pensar dos ausentes de esta investigación a fin de hacer explícito nuevas lecturas e investigaciones que pudiesen abordar estos temas a futuro. El primero de ellos dice relación con uno de los supuestos de este estudio acerca del lugar de subalternidad de la danza en el accionar feminista en protesta. Pese a que en el análisis describí algunas de formas que adquirió el arte desde los feminismos en el contexto de la revuelta social y que las participantes de la Colectiva enfatizaron continuamente el carácter central del arte para la acción política, en ningún momento se comparó la danza con otras prácticas, sino que más bien se habló acerca de cómo el baile constituyó un lugar de encuentro de afectos compartidos y una potencia para subvertir los sistemas de dominación imperantes.

En lo que respecta a pensar la misma práctica de la danza debo poner de manifiesto que, si bien en el transcurso de la investigación y el desarrollo de la PN se abordó parte de los significantes asociados a su práctica - en especial a los orígenes y significados que les atribuyen a los movimientos de las performances de la Colectiva- no hubo mayor profundización en ellos. Siendo el twerk y el dance hall danzas cuyos orígenes pueden rastrearse a la diáspora africana, y que poseen una amplia historia en tanto actos de resistencia comunitaria quedaría pendiente el análisis de su apropiación y resignificación por comunidades feministas y el papel que la agencia desempeña en este proceso. Por este motivo considero que esta “deuda” podría otorgar elementos valiosos a una futura exploración que contrastara los diversos orígenes de los ritmos y movimientos que se aprecian en las diversas Colectivas/os y agrupaciones de danza en protesta (particularmente los que se posicionan desde los feminismos) a fin de poder reflexionar en torno a las diversas movilizaciones que estas danzas conllevan en sus propios movimientos.

Todo lo descrito anteriormente nos lleva al segundo punto de estos ausentes: pensar el cuerpo danzante desde un enfoque interseccional en el que también estén presentes la raza, el género y la sexualidad. Lo anterior adquiere vital importancia si se piensa en movimientos como el Tinku o el Tumbe que se articulan desde las danzas en Chile y así problematizar la matriz colonial y heteronormada y su impacto en nuestros cuerpos. En relación con este último punto se hace necesario advertir además que pese a que la Colectiva Baila Capucha Baila se posiciona desde los feminismos como un espacio de mujeres y personas sexo género disidentes, y que además una de

las participantes de la narrativa se enunció en tanto persona no binaria, las reflexiones mayoritariamente se refirieron al “ser mujer en la protesta”, dejando poco espacio para pensar y cuestionar al sujeto hegemónico del feminismo y así abrirse a espacios más diversos. Queda entonces pendiente el pensar si es posible una práctica política desde la danza en la cual la diversidad de cuerpos pueda habitar un cuerpo común, o si más bien cuestiones como la raza, el sexo y el género necesitan de sus propios cuerpos colectivos danzantes. ¿Cómo imaginamos y hacemos política colectiva en movimiento aún en las diferencias corporales que nos atraviesan?

## 8 REFLEXIONES FINALES

Corría el año 2007 y la Fundación Inamori se preparaba para la 23.ª ceremonia de entrega de sus prestigiosos galardones: los premios Kioto. En esta oportunidad en la categoría de Artes y Filosofía, particularmente la referida a teatro y cine, se premiaría la trayectoria de la afamada bailarina, coreógrafa y directora alemana Philippina Bausch. En su discurso de agradecimiento “Pina”,<sup>66</sup> como le gustaba ser llamada, realizó un recorrido por los principales hitos de su vida y obra compartiendo con las audiencias parte de esos 52 años de amor por la danza. Reflexionando en torno a su práctica la artista trajo al presente una de sus frases más reproducidas, la famosa cita que aludía a su escaso – o quizás nulo- interés en las formas por las cuales se mueven las personas. De acuerdo con las palabras de Bausch lo que se escondía bajo la práctica dancística, esto es las motivaciones y deseos que llevaban a las personas a bailar, constituía ciertamente el motor de su obra.

Sin ánimos de rivalizar con las afirmaciones y afectos de la maestra pretendo ahora cerrar este capítulo final con una reflexión acerca de mis intereses en torno a la práctica dancística desde el ámbito estrictamente investigativo del presente estudio.

Atreviéndome con el disenso sostengo entonces que, desde el marco coreográfico de la vida social, si bien son importantes las causas y las fuerzas que nos llevan a practicar la danza y a movilizar y movilizarnos en ella, se hace sumamente relevante el reflexionar en relación con los movimientos y las trayectorias que estos trazan en los espacios de lo político. Poner atención a las características y

---

<sup>66</sup> “Una vez dije: no estoy interesado en cómo se mueven las personas, sino en lo que las mueve. Esta frase ha sido citada mucho, todavía es válida hoy”. Disponible en: <http://www.danzacanarias.online/discurso-de-pina-bausch-con-motivo-de-la-entrega-del-premio-de-kyoto-en-2007/?reload=922532>.

cualidades de los movimientos nos remite a su vez a las diversas corporalidades que les habitan y posibilitan, y en consecuencia a los registros que de alguna forma les afectan.

Que no existan dudas: nuestras biografías están inundadas de las encarnaciones de una vida la mayor de las veces precaria, y sobre esa materialidad corporal es que construimos el movimiento. No todos nos movemos (nos podemos mover) de la misma forma y por tanto al hacerlo colectivamente habilitamos un cuerpo común diverso y múltiple.

Volviendo a las reflexiones, inquietudes y deseos que movilizaron este estudio sólo insistir en la necesidad y urgencia de preguntarnos sobre nuestros cuerpos y su posibilidad política, sobre el movimiento que podemos crear para así subvertir los sistemas de opresión imperantes. La tarea es inmensa, pero siento que, si el horizonte utópico nos falla, siempre nos quedará la danza. La posibilidad, aunque fugaz e inconstante de vibrar en nuestros cuerpos y coreografiar nuestros sueños, tristezas, alegrías y dolores. Una práctica performativa en la que poco a poco vamos danzando una trayectoria hacia la Dignidad.

## 9 REFERENCIAS

Ahumada., J y Solimano, A (2019) La economía política de la dictadura militar chilena: nuevas aproximaciones. En Bohovlavsky, J Y Smart, S (eds.). Un país desigual a la fuerza: complicidad económica con la dictadura chilena. Santiago, Chile: LOM.

Ahmed, S. (2018). "Una queja feminista" en N. Cuello & L. Morgan (comp.) Críticas sexuales a la razón punitiva. Insumos para seguir imaginando una vida junt\*s. Neuquén: Ediciones Precarias.

Ahmed, S. (2018). "No" en N. Cuello & L. Morgan (comp.) Críticas sexuales a la razón punitiva. Insumos para seguir imaginando una vida junt\*s. Neuquén: Ediciones Precarias.

Arancibia Hidalgo, J. (2015). *La resignificación de la danza andina como instancia de resistencia y rebelión al sistema neoliberal desde la experiencia del colectivo "Churi Kanaku" Santiago 2011-2015*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138674>.

Araya, E (2019). Habitando- cuerpo- movimiento. En P. Rodríguez, M. Olate & I. Vargas (Eds.) El Libro de la Danza chilena. (pp.90-91). <https://ellibrodeladanzachilena.cl/>.

Arendth, H. (2011). Sobre la revolución. Madrid, Alianza.

Arendth, H. (2016). La condición humana. Barcelona: Paidós.

Arias, A & Alvarado, S (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. CES Psicología, 8(2),171-181. [fecha de Consulta 10 de enero de 2021]. IS. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4235/423542417010>.

Aristóteles (1985). Ética Nicomaquéa. Ética Eudemia. Madrid, Gredos.

Atómica Danza Colectivo (2019). La escritura del cuerpo. Escena Independiente IV Encuentro. En P. Rodríguez, M. Olate & I. Vargas (Eds.) El Libro de la Danza chilena. (pp.336-343). <https://ellibrodeladanzachilena.cl/>.

Bahamondes, M (2019). Danza vertical en los árboles. En P. Rodríguez, M. Olate & I. Vargas (Eds.) El Libro de la Danza chilena. (pp.189-193). <https://ellibrodeladanzachilena.cl/>.

Balash, M., & Montenegro, M. (2003). Una propuesta metodológica desde la epistemología de los conocimientos situados: Las producciones narrativas. Encuentros en Psicología Social, 1(3), 44-48. [https://www.academia.edu/762651/Una\\_propuesta\\_metodol%C3%B3gica\\_desde\\_la\\_epistemolog%C3%ADa\\_de\\_los\\_conocimientos\\_situados\\_Las\\_producciones\\_narrativas](https://www.academia.edu/762651/Una_propuesta_metodol%C3%B3gica_desde_la_epistemolog%C3%ADa_de_los_conocimientos_situados_Las_producciones_narrativas).

Barría Meneses, J. A. (2019). La consulta indígena en la institucionalidad ambiental de Chile: Consecuencias para la minería y las comunidades indígenas Collas de la Región de Atacama. Investigaciones Geográficas, (57), 76–93. <https://doi.org/10.5354/0719-5370.2019.53490>.

Barroso, J. (2014, 3 diciembre). Feminismo decolonial: una ruptura con la visión hegemónica eurocéntrica, racista y burguesa. Entrevista con Yuderkys Espinosa Miñoso. Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales. <https://iberoamericasocial.com/feminismo-decolonial-una-ruptura-con-la-vision-hegemonica-eurocentrica-racista-y-burguesa/>.

- Baudrillard, J. (1974). *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Biglia, B & Zavos, A (2005). Situar-nos a dins, a fora o a la frontera. Quines (im)posibles relacions entre l'activisme i l'acadèmia en les "investigacions crítiques". En *Investigació, Moviments socials i investigació activista* (pp.83-90). Barcelona: El Viejo Topo.
- Biglia, B & Bonet - Martí, J. «La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida». *Forum : Qualitative Social Research*, Vol. 10, núm. 1 (2009), p. 1-25. <<https://ddd.uab.cat/record/146075>> [Consulta: 11 gener 2021].
- Blanco, Mercedes. (2011). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. *Argumentos* (México, D.F.), 24(67), 135-156. Recuperado en 20 de enero de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952011000300007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300007&lng=es&tlng=es).
- Blanco, Mercedes. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, (38), 169-178. Recuperado en 20 de enero de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&tlng=es).
- Benavente Leiva, J. (2017) *De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile*. [Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile] Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21338>.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, (46), 13–29. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n46a1>.
- Cabnal, L (2018). TZK'AT, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew-Guatemala. Recuperado de <https://www.ecologiapolitica.info/?p=10247#:~:text=La%20Red%20de%20Sanadoras%20Ancestrales%20establece%20alianzas%20pol%C3%ADticas%20feministas%20y,en%20armon%C3%ADa%20en%20las%20comunidades>.
- Cabnal, L. (9 de octubre de 2019). Lorena Cabnal: sanar de la violencia. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=U3zVvCafBrs&t=564s>. (A. Bernal, Entrevistador) DW Historias Latinas.
- Calfio, M., Coñuepan, V., & Figueroa Huencho, V. (2019). Situación actual de los derechos del pueblo mapuche después del caso Catrillanca. *Anuario de Derechos Humanos*, 15(1), 15. <https://doi.org/10.5354/0718-2279.2019.53921>.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social* 1ª ed. Santiago: LOM.
- Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jaques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, 215-235. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a10>.

Cárdenas, M. V. (2020). ¡Queremos educación que no lucre y no sexista! Movimiento feminista-estudiantil y prácticas contrahegemónicas en la historia reciente de Valdivia, Chile (2006-2018). Izquierdas.

Carpio Pacheco, C. (2020). Danzar la calle, corporizar la memoria: acercamiento al estudio de las marchas en la protesta social. *Passagens: Revista do Programa de PÓS- Graduação em Comunicação da Universidade do Ceará, Fortaleza*, v. 11, n. p. 94-113, jan. /jun.2020. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/53101>.

Carrasco, A & Fernández, E (2009). Estrategias de resistencia indígena frente al desarrollo minero: La comunidad de Likantatay ante un posible traslado forzoso. *Estudios atacameños*, (38), 75-92. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432009000200006>.

Contraleón, D (2020). Ir más allá. Por una Constitución feminista. Comp. Sofía Esther Brito. Santiago: Editorial Libros del Pez espiral, 2020. Recuperado de <https://yenerrevista.com/2020/06/17/ir-mas-alla/>.

Citro, S & Aschier, P (coordinadoras) (2011) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.

Contreras Osorio, R. (2007). *La Dictature de Pinochet en perspective. Sociologie d'unerévolution capitalisteet néoconservatrice*. Paris: L'Harmattan.

Crenshaw, Kimberle (2012) "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color" en Raquel Platero (ed) *Intersecciones: Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp. 87- 122.

Cuadra Montoya, X (2014) Nuevas estrategias de los movimientos indígenas contra el extractivismo en Chile. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.105, p. 141-163.

Dalla Costa, Mariarosa y Selma James. 1972. *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*. México: Siglo XXI. <https://patagonialibertaria.files.wordpress.com/2014/10/mariarosa-dalla-costa-las-mujeres-yla-subversion-de-la-comunidad-1971.pdf>

Delamaza., G., Maillet., A & Martínez., C (2017) Socio-Territorial Conflicts in Chile: Configuration and Politicization (2005-2014) *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, No. 104 (July-December 2017), pp. 23-46. Recuperado de [https://www.jstor.org/stable/90017758?seq=1&cid=pdf-reference#page\\_thumbnails\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/90017758?seq=1&cid=pdf-reference#page_thumbnails_tab_contents).

Díaz, J., Castillo, A., Eltit, D., Barrientos, F., Espinosa, P., Grau, O., ... Richard, N. (2011). *Por unFeminismo Sin Mujeres - Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. CoordinadoraUniversitaria Por La Disidencia Sexual.

Diéguez, I. (2010). Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades. *REPERTÓRIO*. 20. 10.9771/r.v0i14.4660.

Diéguez, I. (2012). Exposiciones: experiencia y huellas del cuerpo roto. *ListenOUver* , 7 (1). Recueprado de <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/17187>.



Donoso, S. (2013). Dynamics of change in Chile: Explaining the emergence of the 2006 Pingüino movement. *Journal of Latin American Studies*, 45(01), 1-29. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/259431580\\_Dynamics\\_of\\_Change\\_in\\_Chile\\_Explaining\\_the\\_Emergence\\_of\\_the\\_2006\\_Pinguino\\_Movement](https://www.researchgate.net/publication/259431580_Dynamics_of_Change_in_Chile_Explaining_the_Emergence_of_the_2006_Pinguino_Movement).

Duarte Quapper, C (2015). El adultocentrismo como paradigma y modelo de dominio. Análisis de la reproducción de imaginarios en la investigación social chilena sobre lo juvenil. (Memoria Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, España) Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/377434#page=1>.

Echeverría, Bolívar. 1984. "La 'forma natural' de la reproducción social". *Cuadernos Políticos* 41: 33-46.

Espinosa, Y. (2020, 20 julio). *Volver sobre nuestros pasos. Balbucear el proyecto*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2020/07/volver-pasos-balbucear-proyecto/>.

EXPÓSITO, Marcelo; VIDAL, Ana; VINDEL, Jaime. Activismo artístico. In: *Red conceptualismos del sur* (ed.). *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Sofía Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina, 2012. p. 43-50.

Falcó, M. Torregosa, E & Ñeco, L (2016) De la investigación cuantitativa a la investigación performativa: investigar en danza. *El Artista*, núm. 13, pp. 187-213, 2016. Universidad de Guanajuato. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/874/87449339012/html/>.

Federici, F. (2015). In praise of the dancing body. En: *A Beautiful Resistance: Everything We Already Are. Gods & Radicals*, 2015. Recuperado de <https://godsandrads.org/2016/08/22/in-praise-of-the-dancing-body/>.

Feliu, V. (2009). ¿Es el Chile de la post-dictadura feminista? *Revista Estudios Feministas*, 17(3), 701-715. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000300004>.

Fernández Droguett, Francisca, & Fernández Droguett, Roberto. (2015). El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile. *Psicoperspectivas*, 14(2), 62-71. <https://dx.doi.org/10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL14-ISSUE2-FULLTEXT-547>.

Fernández-Labbé, J. (2013). La Protesta Social en Chile (2006-2011). *GIGAPP Estudios Working Papers*, 2(27). Recuperado a partir de <http://www.gigapp.org/ewp/index.php/GIGAPP-EWP/article/view/35>.

Foellmer, S. (2016). Choreography as a Medium of Protest. *Dance Research Journal*. 48. 58-69. <https://doi.org/10.1017/S0149767716000395>.

Follegati Montenegro, L. (2018). El feminismo se ha vuelto una necesidad: movimiento estudiantil y organización feminista (2000-2017). *Anales de la Universidad de Chile*, (14), pp. 261-291. doi:10.5354/0717-8883.2018.51156.

Fontana, Andrea & Frey, James H. (2003). The interview: From structured questions to negotiated text. En Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Collecting and interpreting qualitative materials* (pp.61-106). London: Sage.

Fortin, F & Pairican, F. (2010). 20 años de desencuentro. Las demandas del movimiento mapuche y una posible solución al conflicto. Series de estudios Adenahuer Stiftung. Nº 1. Chile 2010. Konrad. Recuperado de <https://www.kas.de/es/web/chile/einzeltitel/-/content/die-forderungen-der-mapuche-bewegung-und-eine-moegliche-loesung-des-konflikts-spanisch->.

Foster, S. (1998) Choreographies of Gender. *Signs*, 24, 1-33.

Foster, S. (2003) Choreographies of Protest. *Theatre Journal*, Volume 55, Number 3, October 2003, pp. 395-412 (Article). Published by Johns Hopkins University Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/tj.2003.0111>.

Foucault, Michel (2012), *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. España: Biblioteca Nueva.

Galaz V., C., Álvarez Martínez Conde, C., & Piper, I. (2019). La construcción de sujetos generizados en las memorias de las violencias políticas en la transición chilena. *Quaderns de Psicologia*, 21(3). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7205822&orden=0&info=link%0Ahttps://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7205822&orden=1&info=link%0Ahttps://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=7205822>.

Gárate Chateau, M. (2012). *La Revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Garretón, M. (2003). *Incomplete Democracy. Political Democratization in Chile and Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Garretón, M. (2012). *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la Concertación en Chile. 1990-2010*. Santiago: Colección Pensar América Latina, Editorial ARCIS/CLACSO.

Gaudichaud, F. (2016). La vía chilena al Neoliberalismo . *Revista Divergencia*, 13–28. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7589298>.

Glavic, K., Pinto Veas, I. (2020). Alejandra Castillo, laFuga, 24. [Fecha de consulta: 2020-09-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/alejandra-castillo/994>.

González Hernández, Manuel Francisco. (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(34), 115-135. Recuperado en 05 de enero de 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S187000632017000200115&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187000632017000200115&lng=es&tlng=es).

Giddens, A. (1986) *The constitution of society*. Cambridge: Polity Press.

Gutiérrez, Raquel. 2017. *Horizonte comunitariopopular. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Gutiérrez, Raquel y Huáscar Salazar. 2015. “Reproducción comunitaria de la vida. Pensando la transformación social en el presente”. *El Apantle. Revista De Estudios Comunitarios* 1: 17-49.

- Guzzo, Maria Souza Lobo (2020) Coreopolítica: a dança presente n acidade. Athenea Digital, 20(2). E2284. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2284>.
- Guzzo, M. S. L. & Spink, M. J. P. (2015). Arte, dança e política(s). Revista Psicologia & Sociedade, 27 (1), 3-12. Recuperado en 05 de noviembre de 2021, de [https://www.academia.edu/34078035/Arte Dan%C3%A7a e Pol%C3%ADtica S](https://www.academia.edu/34078035/Arte_Dan%C3%A7a_e_Pol%C3%ADtica_S).
- Haraway, Donna (1995), Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Haraway, Donna (2004), "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in Sandra Harding (org.), The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies. London: Routledge, 103-127.
- Hernández, C., & Sazo, D. (2020). Movilización y resistencia verde: Los conflictos socioambientales en Chile, 2000-2013. Revista de Gestión Pública, 4(2), 217-251. doi:<https://doi.org/10.22370/rgp.2015.4.2.2232>.
- Herrera Rodríguez, José Ignacio, Guevara Fernández, Geycell Emma, & Munster de la Rosa, Harold. (2015). Los diseños y estrategias para los estudios cualitativos. Un acercamiento teórico-metodológico. Gaceta Médica Espirituana, 17(2), 120-134. Recuperado en 08 de enero de 2021, de [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1608-89212015000200013&lng=es&tlng=es](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1608-89212015000200013&lng=es&tlng=es).
- Hiner, Hillary (2015). "Fue bonita la solidaridad entre mujeres": género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura". Revista Estudios Feministas, 23(3),867-892. <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p867>.
- Ibáñez, J. (1979). Más Allá de la Sociología. Madrid: Siglo XXI.
- Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH). (2019). Informe anual sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social. Recuperado de <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/1701/Informe%20Final-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Jarpa, C. G. (2020). Prácticas de resistencia y trabajo social comunitario: forcejeos y tensiones antelas lógicas de dominación del modelo colonial y capitalista. Revista Eleuthera, 22 (2), 309-326 DOI:10.17151/eleu.2020.22.2.18.
- Jaramillo, E. (2021). Movimiento/ movilidad /movilización. La danza fuera de la danza en el contexto de América latina. Revista (pensamiento) (palabra)... y obra. No 25 , enero-junio de 2021. Pp 20-33). <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-13065>.
- Klein, G. (2013) The (Micro-) Politics of Social Choreography Aesthetic and Political Strategies of Protest and Participation. en Dance, Politics & Co-Immunity Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol. 1. Gerald Siegmund und Stefan Holscher (eds) Zürich-Berlin; Diaphanes.
- Klein, N. (2007). La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre. Buenos Aires: Paidós [traducción de Isabel Fuentes García ... [et al.]].

- Lamadrid, S., Benitt, A. (2019) Cronología del movimiento feminista en Chile 2006-2016. *Revista Estudios Feministas*, 27 (3), e54709. Publicación electrónica 21 de octubre de 2019. 2019. <https://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n354709>.
- Laval, Christian y Pierre Dardot. 2015. *Común. Ensayo sobre la revolución del siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Le Bretón, David (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Le Bretón, David (2002) *Antropología del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Le Bretón, David (2002) *Sociología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Bretón, David (2007) *Adiós al cuerpo*. Ciudad de México, México: La cifra editorial.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York. Routledge.
- Lepecki, A. (2012) Coreopolítica e coreopolítica. *ILHA: Revista de Antropología*, 13 (1), 41-60. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.
- López, J. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). *Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 1(5), 1-24. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n5.114>.
- López Martínez, M (2014). *Micropolítica de las resistencias sociales no violentas: el acontecimiento de las resistencias como apertura de nuevos territorios existenciales*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34191?show=full>.
- Lugones, M (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. [Fecha de Consulta 4 de enero de 2021]. ISSN: 1794-2489. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=396/39600906>.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial, *La Manzana de la Discordia* 6(2), 105–117. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.150>.
- Mahmood, S. (2019). «Teoría feminista y el agente social dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto»; *Papeles del CEIC*, vol. 2019/1, papel 202, 1-31. (<http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20282>).
- Marchart, O. (2013). “Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest” en *Dance, Politics and co-immunity*. Stefan Hölscher (ed.), Gerald Siegmund (ed.). Diaphanes. Recuperado de <https://www.diaphanes.net/titel/dancing-politics-2126>
- Mardones A., Roberto (2014). La encrucijada de la democracia chilena: una aproximación conceptual a la desafección política. *Papel Político*, 19 (1), 39-59. [Fecha de Consulta 3 de enero de 2021]. ISSN: 0122-4409. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=777/77732132003>.
- Mariman, P., Caniqueo, S., Levil, R., & Millalen, J. (2018). ¡escucha, winka...! (2006). *Anales de la Universidad de Chile*, (13), pp. 423-431. doi:10.5354/0717-8883.2018.49031.
- Martin, R. (1998). *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press.

- Martin, R. (2011). Between Intervention and Utopia: Dance Politics. In Klein G. & Noeth S. (Eds.), *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* (pp. 29-46). Bielefeld: Transcript Verlag. Retrieved January 19, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt9q.5>.
- Martínez, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa: principios básicos y algunas controversias. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 613-619. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300006>.
- Martínez Concha, B. (2020). *Danzar por la justicia: la protesta de las mujeres que bailaban La Cueca Sola durante la dictadura en Santiago de Chile (1978-1990)*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/178105>.
- Mayol., A, Azócar., C & Brega, C (2011). El Clivaje Público/Privado: Horizonte Último del Impacto del Movimiento Estudiantil en Chile 2011. Recuperado de [https://ses.unam.mx/curso2018/materiales/Mayol\\_etal2011\\_ElClivajePublico-Privado.pdf](https://ses.unam.mx/curso2018/materiales/Mayol_etal2011_ElClivajePublico-Privado.pdf)
- Mayol., A y Azócar, C (2011). Politización del malestar, movilización social y transformación ideológica: el caso “Chile 2011” , *Polis* [En línea], 30 | 2011. Recuperado de <http://journals.openedition.org/polis/2218>.
- Mezzadra, S. (2008). *Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Millán, M (2011). Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los Márgenes? *Andamios*. Volumen 8, 17, 11-36. ISSN 1870-0063.
- Millaleo Hernández, S. (2018). Los pueblos originarios ante el horizonte de una nueva constitución. *Anales de la Universidad de Chile*, (13), pp. 241-259. doi:10.5354/0717-8883.2018.49005
- Miranda Díaz, M. (2016). *Movimiento estudiantil del 2011 : una mirada a las prácticas político-estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile*. (Memoria de Titulo, Universidad de Chile, Santiago) Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143429>.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.
- Moulian, T. (199u). *El consumo me consume*. Santiago de Chile: LOM.
- Del Moral, L. (2012). En transición. La epistemología y filosofía feminista de la ciencia ante los retos de un contexto de crisis multidimensional », *e-cadernos CES* [En línea], 18 | 2012, Recuperado de <http://journals.openedition.org/eces/1521> ; DOI : 10.4000/eces.1521.
- Muñoz, Tamayo V. (2011). Juventud y política en Chile: Hacia un enfoque generacional. *Ultima década*, 19(35), 113-141. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362011000200006>.
- Nahuelpan Moreno, Héctor. (2016). Micropolíticas mapuche contra el despojo en el Chile neoliberal: La disputa por el lafkenmapu (territorio costero) en Mehuín. *Izquierdas*, (30), 89-123. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000500004>.

- Naser, Rocha, L. (2019) De La Politización De La Danza A La Dancificación De La Política. [Tesis doctoral, University of Michigan]  
[https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/138454/lunaser\\_1.pdf?sequence=1](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/138454/lunaser_1.pdf?sequence=1).
- Navarro, M. (2019). Hacer común contra la fragmentación de la ciudad. Experiencias de autonomía e interdependencia frente a la fragmentación de la vida, (79-93). En, Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida. El Aplante, Revista de Estudios Comunitarios. Traficantes de Sueños.
- Neko, D [Dania Neko. (22 de abril de 2018). *Por que es tiempo de salir a las calles pa que no se pasen la pelicula los pacos, ni los empresarios*. [Video adjunto] [Publicación de estado]. Facebook.  
<https://www.facebook.com/dania.neko.oficial/videos/la-neko-calle-prod-atrione/1781320415222190/>.
- Pairicán, F. (2014). Malón. La rebelión del movimiento mapuche. 1990-2013. Santiago, Chile: Pehuén Editores.
- Paramio, L. (1999). Cambios sociales y desconfianza política: el problema de la agregación de preferencias. Revista española de ciencia política, 1, 81-95. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/39376599\\_Cambios\\_sociales\\_y\\_desconfianza\\_politica\\_el\\_problema\\_de\\_la\\_agregacion\\_de\\_preferencias](https://www.researchgate.net/publication/39376599_Cambios_sociales_y_desconfianza_politica_el_problema_de_la_agregacion_de_preferencias).
- Patiño, D. (2020). APUNTES SOBRE UN FEMINISMO COMUNITARIO: Desde la experiencia de Lorena Cabnal. DOI 10.13140/RG.2.2.28341.09441.
- Patton M. Qualitative research and evaluation methods. 3a. Ed. Thousand Oaks: Sage Publications; 2002.
- Peña, C. (2019). Jóvenes Pistoleros: Violencia Política en la transición. Santiago de Chile: Debate
- Pérez-Roa, L., & Gómez Contreras, M. (2019). Deuda, temporalidad y moralidad: Proceso de subjetivación de parejas jóvenes profesionales. Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad, 18(3).  
<https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol18-issue3-fulltext-1646>
- Pérez Royo, Victoria (2016): “Componer el plural” en Victoria Pérez Royo; Diego Agulló (eds.): Componer el plural. Escena, cuerpo, política, Colección Cuerpo de letra - Danza y pensamiento, núm. 6, Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre, 2016, pp. 9-29.
- Puime, L (2013) Revisitir bailando. Un lectura biopolitica sobre la intervención urbana “Los Diablos Rojos de Víctor Jara”. Recuperado de  
[https://www.academia.edu/42196251/Resistir\\_Bailando\\_Una\\_lectura\\_biopol%C3%ADtica\\_sobre\\_la\\_intervenci%C3%B3n\\_urbana\\_Los\\_Diablos\\_Rojos\\_de\\_V%C3%ADctor\\_Jara](https://www.academia.edu/42196251/Resistir_Bailando_Una_lectura_biopol%C3%ADtica_sobre_la_intervenci%C3%B3n_urbana_Los_Diablos_Rojos_de_V%C3%ADctor_Jara).
- Rancièrre, J. (1996). El desacuerdo. Filosofía y Política, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancièrre, J. (2005). Sobre políticas estéticas, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- Rancièrre, J. (2010a). El espectador emancipado, Buenos Aires: Manantial.

- Rancière, J. (2010b). *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual
- Rancière, J. (2018). *Política da arte*. *Urdimento*. 2. 45-59. [10.5965/1414573102152010045](https://doi.org/10.5965/1414573102152010045).
- Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. Traducido por Steven Corcoran. Malden, MA: Polity Press.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto propio.
- Rivas, F. De la homosexualidad de Estado a la disidencia sexual: Políticas sexuales y postdictadura en Chile. En Colectivo Universitario de Disidencia Sexual. Tercer Circuito de Disidencia Sexual “NO HAY RESPETO”, Santiago de Chile, 2011.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010), *Ch’ixinakax utxiwa*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch’ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires. Tinta Limón.
- Rojas Lasch, C. (2018). *Afecto y cuidado: pilar de la política social neoliberal*. *Polis (Santiago)*, 17(49), 127–149. <https://doi.org/10.4067/s0718-65682018000100127>
- Rojas Pedemonte, N., & Miranda, O. (2017). Dinámica sociopolítica del conflicto y la violencia en territorio mapuche. Particularidades históricas de un nuevo ciclo en las relaciones contenciosas. *Revista de Sociología*, (30). doi:10.5354/0719-529X.2015.46411
- Romero, H., Videla, A & Gutiérrez, F (2017). Explorando conflictos entre comunidades indígenas y la industria minera en Chile: las transformaciones socioambientales de la región de Tarapacá y el caso de Lagunillas. *Estudios atacameños*, (55), 231-250. Epub 06 de octubre de 2017. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432017005000019>.
- Sánchez, Saavedra, N. (2019) *La danza como construcción de conocimiento*. Aproximaciones y fundamentos para el campo educativo. En P. Rodríguez, M. Olate & I. Vargas (Eds.) *El Libro de la Danza chilena*. (pp.336-343). <https://ellibrodeladanzachilena.cl/>.
- Schöngut, N., & Pujal, M. (2014). Narratividad e intertextualidad como herramientas para el ejercicio de la reflexividad en la investigación feministas: el caso del dolor y el género. *Athenea Digital*, 14(4), 89-112.
- Scribano, A. (2013). *Sociología de los cuerpos/emociones*. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (10) 91-111.
- Sedgwick, E. K (2003). *Touching Feelings: Affects, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Segovia, C., Gamboa, R (2012). CHILE: EL AÑO EN QUE SALIMOS A LA CALLE. *Revista de ciencia política (Santiago)*, 32(1), 65-85. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-090X2012000100004>.

- Serafini, P. (2020). 'A rapist in your path': Transnational feminist protest and why (and how) performance matters. *European Journal of Cultural Studies*, 23(2), 290–295. <https://doi.org/10.1177/1367549420912748>.
- Somma, N., Bargsted, M (2015). «La Autonomización de la Protesta en Chile», En Cristian Cox y Juan Carlos Castillo (eds.), *Socialización Política y Experiencia Escolar: Aportes Para la Formación Ciudadana en Chile*. Santiago de Chile, Ediciones UC, pp. 209-240.
- Spinoza, B. (2012). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. Agebe. Buenos Aires.
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En P. Williams, & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and postcolonial theory* (pp. 66-111). New York, NY: Columbia University Press.
- Suárez, L & Hernández, R. (2008) *Descolonizando el feminismo. Teoría y práctica desde los márgenes*. Madrid, España: Cátedra.
- Svampa, M., Sola- Álvarez, M & Bottaro, L (2009). Los movimientos contra la minería metalífera a cielo abierto: escenarios y conflictos. Entre el “efecto Esquel” y el “efecto La Alumbrera”. En Svampa, S y Antonelli, M (eds.). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 123-178). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Tapia De la Fuente, B. (2021) *Entre bordar y ser mujeres: Habitar el cuerpo a través de los hilos*. [Tesis de Magister, Universidad de Chile] Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/183412>.
- Tapia, M. (2019). *De calle y feminismos. Experiencias y relatos de movilización durante el Mayo Feminista chileno*. Santiago, Chile: Kutral.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*.
- Taylor, D. (2012) *Performance*. Buenos Aires, Argentina. Asunto impreso.
- Tilly, C. (2002). Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña, 1758-1834. En M. Traugott, (Comp.), *Protesta social. Repertorios y ciclos de la acción colectiva* (pp. 17-48). Barcelona: Hacer.
- Torcal, M., Gunther, R., & Montero, J.R. (2002). *Antiparty Sentiments in Southern Europe. Political Parties. Old Concepts and New Challenges*. Oxford: Oxford University Press. doi: 10.2307/40184120.
- Torcal, M. (2006). Desafección institucional e historia democrática en las nuevas democracias. *Revista SAAP. Publicación de Ciencia Política de la Sociedad Argentina de Análisis Político*, 2(3).
- Troncoso, L., & Stutzin, V. (2019). La agenda heteropatriarcal en Chile: Cruces entre política, moral y religión en la lucha contra la “ideología de género” | Lelya Troncoso Pérez y Valentina Stutzin. *Revista Nomadías*, 9–41. Recuperado de [https://www.academia.edu/43234706/La\\_agenda\\_heteropatriarcal\\_en\\_Chile\\_Cruces\\_entre\\_politica\\_moral\\_y\\_religion\\_en\\_la\\_lucha\\_contra\\_la\\_ideologia\\_de\\_genero](https://www.academia.edu/43234706/La_agenda_heteropatriarcal_en_Chile_Cruces_entre_politica_moral_y_religion_en_la_lucha_contra_la_ideologia_de_genero).
- Troncoso, L., Galaz, C, & Álvarez. (2017). Las producciones narrativas como metodología de investigación feminista en *Psicología Social Crítica: Tensiones y desafíos*. *Psicoperspectivas*, 16(2), 20-32. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol16-issue2-fulltext-956>.



Urzúa Martínez, Sergio. (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, 23(42), 39-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362015000100003>

Urzúa Martínez, Sergio. (2019). Aportes a una etnografía de los movimientos feministas: recursos expresivos en las marchas #Ni una menos y #8M en Santiago de Chile. Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología, (35), 115-124. <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda35.2019.06>.

Vallejos, J., & Franko, M. (2021, marzo 25). Teatralidad y performance en Foster y Butler. Debate Feminista, 62. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2272>.

Vega Solís, Cristina. 2019. "Reproducción social y cuidados en la reinención de lo común. Aportes conceptuales y analíticos desde los feminismos". Revista de Estudios Sociales 70: 49-63. <https://doi.org/10.7440/res70.2019.05>.

Vera Gajardo, A. (2016). «la superioridad moral de la mujer»: Sobre la norma racializada de la femineidad en Chile (1). *Historia y Política*, (36), 211–240. <https://doi.org/10.18042/hp.36.09>.

Vidiella Pages, J. (2008) *Prácticas de corporización y pedagogías de contacto: una aportación a los Estudios de Performance*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190557>.

Zerán, Faride (ed.), Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado, Santiago: LOM, 2018.