

Cuerpo y movimiento: notas para una investigación desde el feminismo

Matías Marambio de la Fuente

Candidato a Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, becario CONICYT. Académico colaborador del Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico: matias.marambioldf@gmail.com.

En este ensayo me propongo sugerir algunos cruces teórico-metodológicos que permitan la interrogación sobre los usos del cuerpo dentro de una sociedad patriarcal y heterosexista, y sus potenciales transformaciones como resultado de prácticas relacionadas con la danza y el movimiento. Como tal, la propuesta parte de la constatación de un cierto desencuentro entre los campos del feminismo, la disidencia sexual y la danza. El hecho de que estas esferas compartan una unidad de análisis o de tematización –el cuerpo– no ha implicado, necesariamente, la convergencia en torno a un programa de investigación. Sostengo que los cruces teóricos, metodológicos y, aun, políticos, requieren de una activación que potencialmente desestabilice la comprensión de la investigación que se ha desarrollado al interior de cada uno de estos campos disciplinares. Para ello se hace necesario distinguir entre la producción de conocimiento en el marco de instituciones académicas y aquel que se desarrolla en otros espacios de inserción. Sugiero que en ambos terrenos se pueden instalar líneas productivas de trabajo, aunque en esta ocasión me concentraré en los cruces que acontecen en otro campo: el de los usos políticos de las prácticas artísticas en el Chile reciente. Discutiré el modo en que las reivindicaciones y luchas feministas y de la disidencia

sexual movilizan –o no– un repertorio de metodologías asociadas al ámbito de la danza. De tal suerte, este campo pluraliza y borrona sus límites, pues una gran gama de prácticas relacionadas con el movimiento, lo escénico, lo performático y lo corporal son apropiadas por organizaciones o militantes/activistas en temas de género y sexualidad, sin necesariamente asimilarlas a una disciplina con fronteras estrictas.

Concentraré mi atención en dos estrategias: a) la creación de intervenciones/acciones/obras dispuestas en la publicidad político-social; b) la incorporación de técnicas o prácticas como herramientas pedagógicas en instancias de formación de las propias organizaciones. Como línea de lectura, propongo que la primera de estas estrategias ha tenido un mayor desarrollo, pero ha significado un involucramiento menos fructífero con otras dimensiones del campo danzario. Sin embargo, ambas implican una potencial apertura de aspectos de la corporalidad que el feminismo y la disidencia sexual pueden elaborar muy productivamente. La estructura de mi reflexión será como sigue: primero realizaré una demarcación general respecto de las formas en que el cuerpo aparece como área de inquietud –objeto de estudio, trabajo artístico o disputa política– en los campos de la danza y del feminismo;

posteriormente, puntualizaré la manera en que entiendo el problema de la investigación y, en términos más generales, las relaciones entre producción artístico-cultural y política; en último lugar, desarrollaré las estrategias que he identificado más arriba: el despliegue performático-escénico del cuerpo y la interrogación corporal como metodología.

1. Mover/movilizar el cuerpo

En un encuentro como este puede parecer una obviedad o una redundancia enunciar que el cuerpo es un aspecto importante para la danza y para el feminismo. Con tal evitar las trampas que pone esa incursión en el terreno de lo obvio, me gustaría identificar ciertas especificidades de ambos campos, con tal de esclarecer –aunque sea mínimamente y de forma teórica¹– las razones del encuentro tenue entre ellos, por no hablar directamente de desencuentro.

Feminismo y disidencia sexual. El feminismo ha tematizado el cuerpo como parte de sus esfuerzos, desde múltiples frentes, por comprender su lugar dentro del entramado de relaciones sociales que producen la diferencia genérico sexual, que organizan el deseo y las jerarquías político-sociales entre sujetos con

1. Reconozco desde ya que no cuento con el espacio suficiente para hacer una síntesis adecuada del trabajo empírico que permitiría diagnosticar de mejor manera los (des)encuentros entre danza y feminismo, sea en el plano local-nacional o en otros circuitos y escalas. En el ámbito más general de la investigación escénica, ver Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2015).

corporalidades diferenciadas². Sin adentrarme en los disensos que ha generado esta indagación (divisiones entre naturaleza y cultura, lo biológico y lo simbólico, el lugar de la genitalidad en la definición de la diferencia sexual), lo cierto es que parece existir un consenso de base en que los cuerpos encarnan la opresión y la explotación. Vale decir, no sería hoy posible entender el patriarcado prescindiendo de las dimensiones corporales, puesto que ellas son a la vez punto de partida y de llegada del dominio patriarcal. En esa línea, sobre todo a partir de mediados del siglo XX, la reflexión feminista apuntó su crítica política a la disociación entre mente y cuerpo como una de las operaciones que ha sustentado la dominación patriarcal. Dicho en breve, el argumento (esbozado, entre otras, por Simone de Beauvoir) señala que la separación entre un espacio mental, espiritual y racional ha servido para justificar la subordinación de las mujeres –y, visto de manera más amplia, de todos aquellos sujetos marcados en un polo femenino– debido a su asociación con el campo de la irracionalidad, de los impulsos corporales, de las necesidades biológico-materiales. La naturalización de esta dicotomía tuvo diversas manifestaciones, algunas de las cuales sirvieron para la elaboración de un feminismo maternalista que movilizaba al cuerpo de las mujeres-

madres como estrategia para ingresar en el ámbito político³. En efecto, la dicotomía mente/cuerpo confluyó con el proceso de separación de las esferas de lo público y lo privado en el crisol de la modernidad europea de los siglos XVIII y XIX⁴. El relegamiento de la reproducción –y, con ello, las relaciones familiares– a la esfera privada-íntima⁵ derivó en una despolitización de lo que ocurría en el espacio doméstico⁶. Por ende, los esfuerzos del feminismo hacia la segunda mitad del siglo XX tuvieron como uno de sus ejes la politización de esta intimidad, que involucraba fundamentalmente al cuerpo: la violencia sexual y el ejercicio del placer ocuparon un lugar privilegiado como manifestaciones del orden patriarcal que no podían ser descartadas por tratarse de aspectos “subjetivos” o “personales”.

En este breve panorama, el feminismo más reciente ha movilizó al cuerpo (como concepto político y en su materialidad presente) a partir de distintos énfasis, aun cuando todos parezcan coincidir en el carácter político de lo corporal y en la necesidad de involucrar al cuerpo en las transformaciones del régimen patriarcal. Solo por mencionar algunos de estos énfasis pueden identificarse: la diferencia sexual y la reproducción⁷; las relaciones entre el cuerpo, lo simbólico y el lenguaje⁸; la performatividad del género, en

tanto repetición estilizada de actos corporales⁹; la condición fluida del cuerpo y sus relaciones con la tecnología¹⁰; la abyección, el manejo del deseo y del goce¹¹; el rol del trabajo de cuidado y de los afectos¹²; la violencia sexual y las marcas corporales como parte de conflictos sociales¹³. A modo de posicionamiento personal y, a la vez, síntesis de estas reflexiones, sugiero entender al cuerpo como una entidad que no es anterior al orden social patriarcal. Por ende, no se trataría de un soporte en blanco, una tabula rasa sobre la cual el patriarcado simplemente se posa. Su contemporaneidad con el patriarcado, sin embargo, obliga a pensar en los procesos históricos que organizan la significación sociocultural de eso que se entiende por cuerpo. Ello abre la posibilidad de que existan maneras no-patriarcales de estructurar estas relaciones, o bien formas patriarcales alternativas que establezcan, por ejemplo, jerarquías sociales basadas en formas corporalizadas de la diferencia sexual, pero por fuera de los esquemas binarios que conocemos hoy. Retomo, así, algunas de las hipótesis de Marcel Mauss en su análisis de los esquemas corporales, en los que conceptualiza al cuerpo como una constante cultural que debe singularizarse en cada sociedad¹⁴.

Otra parece ser la modalidad en que aparece el cuerpo en la danza. Si para el feminismo –sobre todo

2. Una compilación de aproximaciones se encuentra en Janet Price y Margrit Shildrik (eds), *Feminist Theory and the Body: A Reader* (New York/London: Routledge, 1999).
3. Algunos de los trabajos historiográficos de referencia para este período en América Latina son: Asunción Lavrin, *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay, 1890-1940* (Santiago: LOM/DIBAM, 2005); Dora Barrancos, *Mujeres, entre la casa y la plaza* (Buenos Aires: Sudamericana, 2008). Para una perspectiva temporal más amplia, con énfasis en aspectos intelectuales, ver Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas* (México: Universidad Autónoma de Ciudad de México, 2014).
4. Ver Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009); Richard Sennett, *La caída del hombre público* (Barcelona: Anagrama, 2011).
5. La equivalencia entre estos términos es altamente debatible, y ha sido desarrollada ampliamente por las investigaciones sobre vida privada e historia de la vida cotidiana [Alltagsgeschichte]. Para el caso de Europa, ver Philippe Ariés y Georges, *Historia de la vida privada* (Madrid: Taurus, 1992); Alf Lüdtke (ed.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen* (Berlin/New York: Campus Verlag, 1989). En América Latina existen distintos esfuerzos nacionales editados en Argentina, Brasil, Chile, México y Uruguay.
6. Cf. Carole Pateman, *The Sexual Contract* (Cambridge: Polity Press, 1988).
7. Gayle S. Rubin, *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (Durham/London: Duke University Press, 2011).
8. Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer* (Madrid: Akal, 2007); Julia Kristeva, *El genio femenino* (Buenos Aires: Paidós, 2003).
9. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (London: Routledge, 2011).
10. Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (London: Routledge, 1991).
11. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1999).
12. Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2013).
13. Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016).
14. Marcel Mauss, “Técnicas y movimientos corporales”. *Sociología y antropología* (Madrid: Tecnos, 1971), pp. 337-356.

como campo de saber— se trata de un elemento conceptual-político, esto es, una condición de posibilidad y de inteligibilidad de la acción política que, aun cuando remita a la materialidad encarnada, puede funcionar dentro de un plano inmaterial-abstracto (en el campo de la ideología, si se quiere); en la danza parece no poder escabullirse del cuerpo-como-presencia, de su valor somático y material-tangible. Lo anterior no equivale a decir que, para la danza, el cuerpo esté despojado de todas las significaciones socioculturales que acabo de señalar. Antes bien, mi observación sería que el tipo de significación y, por ende, el tipo de experiencia que hace comparecer al cuerpo, difiere en uno y otro caso. Esto puede explicarse parcialmente por la configuración histórica de la danza como disciplina, esto es, la formación de un campo cultural de la danza. De manera sintética, puede situarse la emergencia de la danza moderna en un contexto mayor de saberes sobre el cuerpo cuyo punto de inflexión se encontraría en las primeras décadas del siglo XX¹⁵. El desarrollo simultáneo de una notación para el movimiento, la creación de disciplinas de acondicionamiento físico y modos diversos de terapia basados en el cuerpo, además de las investigaciones sobre higiene corporal y la difusión de “modos alternativos” de vida críticos de los efectos de la modernidad sobre el cuerpo, no debe verse como una mera coincidencia. No es muy arriesgado sugerir que la delimitación del cuerpo como unidad de análisis para disciplinas distintas de la medicina y la biología es una de las condiciones de posibilidad de un campo artístico danzario moderno. Vale decir, un espacio socialmente delimitado con capacidad de autorregulación, criterios de organización relativamente autónoma de otros campos, formas de distribución del poder entre agentes e instituciones y un conjunto de características cuyas líneas generales han trabajado varios sociólogos de la cultura.

Hacia el último tercio del siglo XX, tanto en los países metropolitanos como en los periféricos, puede constatar una pluralización de

prácticas y una ampliación de este campo (y, con ello, una relativa pérdida de especificidad que se replica en otras áreas de la producción artística). El cuerpo, entonces, se configura como materia de trabajo, herramienta a ser entrenada para el despliegue coreográfico y, también, como el soporte mismo de la reflexión y la investigación. La relación instrumental del adiestramiento somático con fines estrictamente coreográficos aparece puesta en cuestión y da pie a un conjunto de prácticas cuya inscripción dentro de las lógicas del mundo de las artes escénicas toma un lugar secundario, sea producto de una postura más clásicamente vanguardista que desconfía de las instituciones y opta, por ende, por prácticas efímeras y no-repetibles (como es el caso del contacto-improvisación o bien de los cruces con la performance), o bien debido a una afinidad con dimensiones donde el saber danzario sirve eventualmente como preludeo o propedéutica para otras prácticas (danza-terapia, conciencia corporal, técnica Alexander).

2. Investigar, activar, atravesar

Propongo que podemos utilizar el concepto de investigación para postular ciertos puntos de cruce entre los campos que acabo de describir. En tal sentido, habría que comenzar señalando que este concepto de investigación se aleja de su acepción más convencional: la indagación académica que inscribe la producción de saber dentro de un campo de acuerdo a reglas intersubjetivamente producidas (algunas de ellas por medio del consenso y otros organismos deliberativos; otras impuestas, pero en cualquier caso en el marco de las relaciones asimétricas de poder que constituyen a un campo). Pensar el cuerpo desde la danza y el feminismo requiere de un desplazamiento de esta lógica, pues se trata de una investigación que no responde del todo a los códigos de las disciplinas científicas. Sea por sus soportes o por los lenguajes que se movilizan,

se trata de una creación de saber y de operaciones reflexivas que no operan, empíricamente, dentro de la misma lógica que el saber académico institucionalizado. Aun cuando existe una larga tendencia de entender la creación artística como investigación¹⁶ y, por ende, al proceso artístico como el planteamiento de hipótesis frente a un problema, lo cierto es que ello opera más en el ámbito de la analogía que en el de la producción de saberes reconocidos como completamente equivalentes y válidos por las comunidades científicas. No le otorgo a esta situación un valor positivo o negativo per se, aunque me parece necesario partir reconociendo que existen diferencias entre los criterios de validez en la producción de saber que una sociedad genera.

En el caso de la investigación en danza, es posible identificar algunas dimensiones ambiguas que se derivan de esta particularidad y que pueden volverse productivas en los cruces con el feminismo. Por un lado, y como se discutió el día de ayer, está el problema de la presencia/el presente y, derivado de él, la condición efímera del trabajo con el cuerpo —su inserción dentro de una temporalidad que es siempre más que una—. El trabajo con cuerpos concretos y singulares plantea varios desafíos a las prácticas de registro, y han derivado, me parece, en una confluencia ambivalente de investigación y creación. Esto hace que tenga sentido, en general, hablar de investigación desde la danza y el cuerpo, y de investigación sobre la danza y el cuerpo, en tanto modalidades que funcionan en un continuum. Ahí se despliegan metodologías y se sistematizan “técnicas” y “métodos” con distintas orientaciones y resultados: la comprensión de las prácticas danzarias desde una cierta reflexividad en el que el objeto y el resultado de la investigación se distancian, o bien la producción de prácticas danzarias “nuevas” cuya inteligibilidad sería “interna” a la propia danza.

Una situación algo distinta parece ser la del feminismo, en tanto la existencia de los estudios de género y de otras disciplinas académicas han posibilitado que exista un circuito de producción de saber que se ha

15. Una síntesis en esta línea, con énfasis en las ciencias sociales, aparece en Silvia Citro, “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Silvia Citro y Patricia Aschieri, eds. (Buenos Aires: Biblos, 2012), pp. 17-64.

16. Ver Hal Foster, “The Artist as Ethnographer”. *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. G. Marcus y F. Myers, eds. (Berkeley, LA/London: University of California Press, 1995), pp. 302–309.

incorporado a la institucionalidad universitaria y de investigación. El hecho que existan editoriales y revistas volcadas a la reflexión feminista permite que el feminismo se plantee como una perspectiva epistemológica al interior mismo de las humanidades y las ciencias sociales, informando tanto al saber académico como a las luchas sociales (aunque de manera diferenciada). En muchos sentidos, las organizaciones feministas han debido desplegar instancias “anfibia” de producción de saber, cuya ambivalencia respecto de los códigos académicos responde, en parte, a los ritmos y exigencias de la militancia. La politización de los saberes feministas remite a su utilización dentro de las disputas antipatriarcales, más que a un contenido esencialmente contestatario o contra-hegemónico. Con ello me acerco ya a lo que pretendo sea el foco de las reflexiones siguientes: las relaciones entre saber y militancia.

Las convergencias entre los campos de la política y del saber tienen una larga historia que, en momentos recientes, aparece marcada por cierta sospecha: ¿en qué medida los espacios académicos y sus formas de producción de saber se encuentran ya estructurados para reproducir la hegemonía de los grupos dominantes (sea de clase, genérico-sexual, racial, geopolítica o de otra índole)? Dicha sospecha ha llevado a pensar en estos campos desde una topología de interioridad y exterioridad que corre el riesgo de simplificar la forma en que ha ocurrido la concurrencia entre producción artística y política¹⁷. Pienso que es posible identificar variados modelos que responden a situaciones históricas que son, a su vez, variadas: la inserción de creadores en organizaciones políticas,

guardando una relativa distancia o independencia respecto de su producción (artistas militantes); la orientación de la producción cultural como parte del programa de las organizaciones políticas o, también, de Estado si es que llega a ocurrir una toma del poder; la generación de propaganda en el crisol de la disputa política, al igual que la intensificación de la producción cultural como instancia de denuncia, encuentro y resistencia; la tematización discursiva de problemáticas que aparecen como contenciosas para un sector de la sociedad, solo por nombrar algunas modalidades. A mi parecer, la historia más reciente de la movilización social en Chile nos ha obligado a revisar las tesis dominantes que han permitido sustentar y comprender estos modos de vinculación. Así, la sugerencia de que arte y política (para el caso que me interesa, danza y feminismo) serían dos espacios que se encuentran resulta, en principio, insuficiente, en especial si es que atendemos al hecho que los sujetos concretos que llevan a cabo estas convergencias tienen ya múltiples adscripciones e inserciones sociales e institucionales. Es el caso, por ejemplo, de las y los estudiantes de disciplinas artísticas: su presencia simultánea en ambos campos/esferas/circuitos requiere de otras hipótesis para comprender qué es lo que efectivamente ocurre cuando se realiza una intervención en el contexto de una marcha o se abren ciclos de formación en el marco de una paralización de actividades académicas. Mi experiencia reciente como parte del Núcleo Gráfica y Movilización Estudiantil me indica que existen vías muy heterogéneas de activación de lo artístico en la movilización política, y lo que ofreceré a continuación es un primer esbozo por sistematizar observaciones

bastante dispersas hasta el momento¹⁸.

A modo de nota, antes de describir dos estrategias de convergencia entre danza y feminismo, quisiera indicar que ciertos esquemas analíticos de la economía política clásica aplicados al análisis cultural pueden ser esclarecedores. Me refiero, en concreto, a la distinción entre los momentos de la producción, la circulación/distribución y el consumo/uso. Cada uno de ellos puede entenderse como una instancia, una parte del proceso cultural cuya unidad empírico-concreta puede, no obstante, desglosarse para efectos analíticos. Así, la experiencia estudiantil reciente nos enseña que la división social del trabajo en la producción cultural tiene también su correlato en la manera en que la creación participa de la política (y viceversa). De algún modo, nos hemos concentrado bastante en las dimensiones del valor de uso de las intervenciones artísticas para comprender su sentido político, postergando la discusión sobre los medios de producción artística como instancia de disputa¹⁹.

3. Estrategias corporales

Entendiendo que el ámbito de las estrategias de imbricación entre corporalidad y movimiento es mucho más variado de lo que pueda consignar en un ensayo como este, por lo tanto, quisiera enfocarme en dos de ellas, pues creo que ejemplifican modalidades de distinto carácter y con comprensiones diferentes del cruce entre lo cultural y lo político²⁰.

La primera de estas estrategias puede designarse como la vía

17. Una de las formulaciones de esta topología aparece ejemplificada por Nelly Richard en *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (Santiago: Metales Pesados, 2007).

18. La investigación del Núcleo Gráfica y Movilización Estudiantil remite a un trabajo con la experiencia reciente (desde 2001 a la fecha) de cruces entre lo visual y lo político. Ha tenido como uno de sus resultados (y orígenes, a la vez) la muestra *A la calle nuevamente: gráfica y movimiento estudiantil en Chile*, presentada en Cuba durante septiembre de 2016. Un dossier de la exposición puede encontrarse en: <https://issuu.com/nucleograficaymovimientoestudiantil/docs/dossieracncorregidoformato>.

19. Algunas de las prácticas que han caído bajo la designación de “arte participativo” han suscitado discusiones interesantes que van en esta línea. Al mismo tiempo, las experiencias de cruce entre arte y política durante los años sesenta han permitido pensar en qué consistiría, de manera un poco más concreta, un trabajo politizado de los medios de producción artística. Ver Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005); Ana Longoni y Mariano Mestmna, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: EUDEBA, 2008); Par Kumaraswami, “Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-reading the Palabras a los intelectuales (Wordstotheintellectuals)”, *Bulletin of Latin American Research* 28/4 (2009) pp. 527-541.

20. Las reflexiones que siguen son un primer intento por sistematizar observaciones personales que derivan de la participación en organizaciones político-sociales del campo feminista, al igual que la presencia en algunas intervenciones y obras a modo de “espectador”.

de las intervenciones públicas, y remite a una tradición con variadas ramificaciones, no solo en el ámbito del feminismo, tanto en la escena local como en un plano internacional²¹. Se trata de manifestaciones artístico-estéticas que funcionan en la modalidad de un acontecimiento “discreto” (en oposición a una actividad continua), enmarcado o enmarcable por sus productores o su audiencia. Podemos encontrarlas en actividades gestionadas por organizaciones feministas y de disidencia sexual, sobre todo del ámbito estudiantil; o bien, en instancias estudiantiles donde estas organizaciones tienen presencia e inserción, como el caso de las distintas secretarías o vocalías de género y sexualidad que han emergido en instituciones de educación superior como parte del ciclo de politización abierto en la última década²². En lugares como el campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile o en la Universidad de Santiago existe un calendario de actividades que congrega tanto a militantes más activas como al estudiantado en general, combinando foros, ferias de publicaciones, música y presentaciones que, desde lo performático, instalan corporalidades cuyo objetivo es cuestionar –desde los soportes que ofrece lo simbólico– el orden genérico-sexual. En términos generales, predominan los recursos expresivos relacionados con el transformismo y algunos recursos dancarios que pueden leerse desde la lógica del espectáculo, los cuales no entran necesariamente en conflicto con la politicidad que buscan estas intervenciones. Así, las performances de figuras como Hija de Perra²³ o de organizaciones como el Colectivo Lemebel²⁴ adquieren la forma de “obras” (algunas de ellas más repetibles que otras, como es el caso de ciertas piezas del Colectivo Lemebel) en donde el cuerpo no

siempre comparece en una condición escénico-danzaria.

Este último punto me parece importante al momento de caracterizar esta estrategia, pues nos dice algo de la generalidad de los cruces entre danza y feminismo que he propuesto a modo de ejemplo. La presencia escénica de cuerpos movilizados a partir de un discurso antipatriarcal no es un privilegio de las iniciativas de organizaciones feministas y disidentes sexuales. Por el contrario, y por nombrar solo dos casos, podemos ver este tipo de problemáticas (particularmente en su vínculo con el transformismo) en obras como *La noche obstinada*, de Pablo Rotemberg, o en trabajos de Felipe Fizkal. La diferencia radica, a mi parecer, en la primacía que adquieren ciertos elementos de técnica corporal y danzaria, lo mismo que en los modos de inscripción de ambos tipos de experiencia. Mientras el primer grupo de iniciativas parece dejar en un segundo o tercer lugar los aspectos específicos del saber de la danza, favoreciendo los recursos expresivos que mejor puntúan y subrayan las reflexiones políticas que buscan instalar, el segundo grupo de obras se inserta de manera más ostensible en los circuitos de la danza, sea en aspectos de índole práctica (lugares, tiempos y formatos de exhibición) como por la relevancia que adquiere el trabajo con el cuerpo y el movimiento en la elaboración y transmisión de los discursos que critican el orden patriarcal.

La segunda de las estrategias de cruce entre danza, cuerpo y feminismo ha sido menos explorada por parte de las organizaciones feministas de las que he tenido conocimiento, y podría designarse como “pedagogías corporales”. Se trata de prácticas que han apuntado al problema de la autoconciencia corporal como un nudo crítico para el trabajo feminista,

21. V. supra la referencia a Taylor. Para el caso del movimiento estudiantil, consigno algunas referencias en “Movimiento estudiantil: jóvenes y espacio público”, en Ana Niria Albo y Camila Valdés León (comps.). *I Taller Casa Tomada: jóvenes y espacio público (La Habana: Casa de las Américas/Fundación Rosa Luxemburg, 2016)*, 97-109.


22. Cf. Luna Follegati, “El feminismo se ha vuelto una necesidad: movimiento estudiantil y organización feminista (2000-2016)”, en *I Taller Casa Tomada*, pp. 111-135.

23. Artista relacionada con circuitos del under y la disidencia sexual, caracterizada por su estética de lo monstruoso, la abyección y lo grotesco.

24. Organización feminista estudiantil originalmente conformada por estudiantes secundarios del liceo Manuel Barros Borgoño, de la Comuna de Santiago, y que hoy integra a escolares y universitarios.

toda vez que el patriarcado produce esquemas de valoración, percepción y experiencia corporal donde se (re) produce la violencia constitutiva de dicho sistema de dominación. No es solo la existencia misma de la diferencia sexual y su codificación, sino la manera en que habitamos nuestros cuerpos la que nos ubica dentro de múltiples cadenas de jerarquías sexo-genéricas. Así, el desafío desde el feminismo ha sido buscar nuevos modos de existir —a modo de práctica prefigurativa, siguiendo cierta estela gramsciana— en-el-cuerpo/con-el-cuerpo/desde-el-cuerpo, y para ello ha habido cierto acercamiento con prácticas de la danza. Ellas han ido desde la integración del voguing como instancia de reafirmación de la imagen y las capacidades corporales²⁵. Igualmente, las indagaciones del contacto-improvisación han sido de gran utilidad para el desarrollo de dinámicas de activación corporal en el marco de talleres de reflexión y discusión política, toda vez que se asume en una práctica de integración del cuerpo a la lucha política, reconociendo su propia materialidad y su influjo en nuestra configuración subjetiva. A modo de ejemplo, el trabajo de la Asamblea Antipatriarcal de Varones de Santiago ha movilizado estas prácticas como parte de una metodología más general de talleres relacionados con la masculinidad y sus manifestaciones sociopolíticas. Mediante juegos de roles que ponen en primer plano al cuerpo es posible crear saberes sensibles que luego se vinculan a la reflexión verbal-discursiva, permitiendo un apresto experiencial al desmontaje de esquemas corporales de carácter patriarcal.

En síntesis, tanto aquellas estrategias corporales que abrevan más directamente del campo especializado de la danza como las que mantienen con él una relación mucho más

“instrumental”, nos muestran los puntos más visibles de un contacto que se encuentra en pleno desarrollo. Creo que es muy temprano todavía para señalar cuáles de dichas vías sean más productivas, lo mismo que pronunciarse respecto de sus limitaciones o aciertos. El potencial de transformación política que puede eventualmente activarse no existe de manera completamente autónoma, sino que se vincula a las condiciones concretas del contexto sociopolítico en que nos encontramos. Sin embargo, si es que algo nos demuestra la reciente experiencia de movilización social es que las líneas de fuga pueden aparecer ahí donde menos las esperamos, y que los saberes largamente acumulados encuentran su cauce en virtud de las necesidades de grupos humanos concretos. Cuáles son las urgencias que lleven a una emergencia de cuerpos movilizados para la construcción de una sociedad antipatriarcal es —y deberá ser por un tiempo— materia de interrogación pendiente. 

25. Los usos políticos del voguing por parte de agrupaciones feministas y queer no son, con mucho, una innovación local, pues se producen tempranamente en Estados Unidos. Un caso interesante es el colectivo Aphrobapho, de Brasil, donde la lucha feminista se encuentra en la pista de baile con las reivindicaciones antirracistas de jóvenes afrodescendientes (la mayoría de ellos habitantes de las clases populares urbanas).