



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

VIVENCIAS ESCÉNICAS E INTERPRETATIVAS Y PERCEPCIONES EN TORNO  
A LA DANZA DE CUERPOS TRANS - DANZANTES

Alumna: Yáñez Rojas, Martina  
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Danza  
Santiago, 2024

**Dedicatoria y/o Agradecimientos**

Quiero agradecer primero que nada a mis padres, Blanca y Víctor, quienes me apoyan incondicionalmente en todos mis procesos.

También a Camila, Rayén, Natalia y Damarys, mis amigas y compañeras en el camino de la danza, el cual ahora se entrecruzarán con la investigación.

A mi profesor guía Marco, quien me entregó todas las herramientas necesarias para llevar esto a cabo.

A mis mejores amigos Jorge, Luki y Francyne, quienes me acompañan desde siempre.

Agradecer y dedicar esta investigación a mis entrevistades, quienes se mantendrán en el anonimato, pero sin los cuales esta investigación no hubiera sido posible.

Esta investigación va dedicada a todas las corporalidades trans danzantes del mundo.

# Índice

1. Introducción .....	3
2. Marco introductorio.....	6
2.1 Antecedentes teóricos y empíricos.....	6
2.2 Problematización .....	10
2.3.1 Pregunta de investigación.....	14
2.3.2 Objetivo general de la investigación.....	14
3. Marco Teórico .....	15
3.1 La danza como auto expresión .....	15
3.2 Performatividad del género .....	20
3.3 Cuerpo y las percepciones .....	25
4. Marco Metodológico.....	32
4.1 Enfoque de la investigación .....	32
4.2 Muestra de estudio .....	33
4.3 Técnica de investigación .....	34
5. Análisis documental .....	37
5.1 Cómo me despliego danzando y cómo me despliego en el mundo de la danza .....	37
5.1.1 La experiencia trans en la danza es liberadora .....	40
5.1.2 La experiencia trans en la danza está llena de incomodidades .....	42
5.2 Otra categoría de análisis.....	44
6. Conclusiones: Como es en la danza, es en la vida .....	46
Bibliografía .....	49
Anexos.....	51

## 1. Introducción

Esta investigación lleva por nombre “Vivencias escénico – interpretativas y percepciones en torno al mundo de la danza”, y tiene por objetivo descubrir y comprender experiencias y percepciones de cuerpos trans danzantes tanto fuera como dentro de la escena.

Comenzaremos estableciendo que es una investigación sobre arte, ya que buscará comprender el valor y sentido de las manifestaciones artísticas para una determinada cultura, haremos una breve pasada por las diferencias y características de la investigación artística respecto a la investigación científica o humanista y cómo esta no busca verdades absolutas sino conocimientos situados específicos.

Luego, pasaremos a analizar el estado del arte (y en específico, de la danza) en torno a teorías *queer* y feministas, donde evidenciaremos la forma en que los valores hegemónicos y heteronormativos (Álvarez, 2021) presentes en la cultura se ven reflejados en las danzas. Sin embargo, nos encontramos en un momento de vanguardias contemporáneas en el arte, las cuales cuestionan y deconstruyen estos valores. Veremos también la forma en que esta heteronormatividad resulta en estereotipos de género como medidas civilizatorias (Adorni, 2020) a las cuales los cuerpos disidentes se resisten, mientras los cuerpos cis heteronormados son más susceptibles. Respecto a los estereotipos de género podremos ver cómo a pesar de que la danza tiene una condición antropológica femenina y sus practicantes son en su mayoría mujeres, hay una paradójica y fuerte dominación desde el lado masculino. Debido a esto y a diversos códigos y prácticas heteronormativas, es que han nacido diversas danzas de subculturas, las cuales se han reapropiado y han adaptado diversos mecanismos, términos o técnicas provenientes de la heteronorma para crear algo más apto a las disidencias. Podremos ver la forma en que todo esto empezó con la resignificación del término *queer* en Estados Unidos.

A la sociedad androcéntrica le conviene que la diferenciación entre hombres y mujeres y la exclusión de todo quien escape de esto bajo sus normas se manifieste en el arte. Es innegable el impacto de la antropología del cuerpo en la historia y práctica de la danza. Veremos que abundan investigaciones en torno a las socializaciones exclusivas de las danzas debido a la heteronorma, en torno a la dominación del poder masculino en esto y en torno a los impactos de la antropología del cuerpo en el mundo de la danza, pero poco o nada hay escrito en torno a gente trans disidente que haya escogido quedarse en espacios dancísticos heteronormativos, lo cual es una realidad innegable. Y es esta precisamente la motivación y el objetivo de esta investigación.

Para esto, comenzaremos definiendo tres conceptos esenciales si queremos lograr nuestros objetivos: danza, género y cuerpo.

Respecto a la danza podremos ver cómo esta se concibe como una descarga que nos libera de un plus de energía o excitación emocional (Langer, 1953). Y la danza es, en rigor, gestos cargados de significados y auto expresión de sentimientos corporales. Su ilusión primaria como arte proviene de los poderes virtuales con los que cargan los gestos mencionados. Analizaremos el sentido de la danza como arte y medio de expresión tanto cultural como subjetiva, las danzas –desde sus inicios- como espejo de las cosmologías de las sociedades. La danza como subversión; palabra a través del movimiento.

En el apartado del género, haremos una pasada por las diferentes significaciones que este concepto ha tenido a través de su historia y los diversos usos que se le ha dado. En esta investigación, adoptaremos su sentido de la identidad, y cómo la identidad de género se construye a través de la performatividad y la reiteración; o sea, la teoría butleriana (Butler, 1999) de la performatividad del género. Veremos también otro concepto muy relevante para la presente investigación, introducido por la misma autora el año 2002: la matriz excluyente del sexo y el género, la cual busca dominar ciertos cuerpos para delimitar un sujeto y excluir a todas las corporalidades que escapen de esta, procediendo a cuestionarnos si no es esta misma matriz excluyente que menciona Butler (2002) la misma heteronormatividad que nos define Álvarez (2021).

Para finalizar nos adentraremos en el concepto del cuerpo, donde veremos como este es la primera fuente identitaria del ser humano, por lo cual un cuerpo trans de por sí ya significa cosas radicalmente distintas a las de un cuerpo cisgénero (o sea, un cuerpo el cual sí asume y adopta el género que se le asignó al nacer). Veremos también la forma en que este funciona como filtro semántico a través de las percepciones, las cuales ocurren por medio de los sentidos, los cuales cada individuo les dará un uso diferente según el concepto, lo cual Le Breton (2010) llamó “códigos de percepción”. Cada cuerpo percibe y se relaciona con el mundo de manera distinta según su contexto específico, por lo cual, como humanos insertos en una sociedad interpretamos diversos roles en la vida cotidiana. Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, ya que busca, valga la redundancia, cualificar a nuestro objeto de estudio, el cual son las percepciones de cuerpos trans en el respecto de la danza y analizar. También veremos las diferencias entre los diversos enfoques existentes: performático, cualitativo y cuantitativo (León, 2018).

Nuestra muestra de estudio serán tres bailarines trans disidentes ya que al ser cuerpos trans con experiencia en danza, conciben y perciben según los códigos de percepción a esta y a sí mismos.

La técnica a llevar a cabo serán entrevistas semiestructuradas ya que estas permitirán proporcionar datos relevantes para nuestra investigación. En estas habrán preguntas en torno a percepciones respecto a danza y género; cómo viven mis entrevistades su identidad de género dentro del mundo de la danza; y las vivencias o experiencias escénico – interpretativas que presenten.

Con todo esto declarado, procederemos a analizar los resultados obtenidos.

## 2. Datos de contexto

### 2.1 Antecedentes teóricos y empíricos

La temática de investigación en artes es un tema que ha generado debate en las últimas décadas y ha afectado al mundo de la investigación y sus metodologías, así como lo hicieron las ciencias sociales y las humanidades en su momento respecto a las investigaciones científicas (Borgdorff, 2010).

La investigación en artes puede ser a través de la práctica y procesos creativos cuyo resultado sea una obra o pieza de arte en sí. Sin embargo, esta pieza u obra no reflejará la totalidad de los conocimientos obtenidos durante el proceso, por lo cual, en este tipo de investigaciones el foco debe ser el proceso más que el resultado específico (Sánchez, 2010). Es importante señalar que las prácticas son en sí, discursivas, y no hay prácticas que no estén cargadas de discurso como no hay discursos que no estén cargados de su situación y su contexto. El proceso y conocimiento de la investigación en artes es dinámico. Como se ha dicho, es necesario considerar todos los aspectos involucrados en la práctica artística. Tal y como lo ha señalado Sánchez (2010) el resultado “es siempre un corte tras un proceso de crecimiento, articulación, selección y eliminación” (p. 38). El autor ya mencionado visibiliza la problemática de las prácticas artísticas entre el saber qué y el saber cómo, siendo uno una visión y estudio teórico y el otro práctico, respectivamente.

Asimismo, Henk Borgdorff (2010) nos plantea que la investigación artística puede ser *en, sobre y/o para* el arte, según como nos situemos como sujetos frente al objeto de estudio, el cual sería el arte. Esta investigación será una investigación *sobre* arte, ya que buscará comprender el sentido y valor de las manifestaciones artísticas para una determinada cultura (León, 2018). Sin embargo, Borgdorff (2010) nos presenta dos problemáticas: I.- cuál es el límite entre práctica artística como investigación y práctica artística en sí y II.- qué es lo que diferencia a la

investigación en (o sobre, o a través del) arte de la investigación como la conocemos hasta ahora. Ante la primera interrogante, el autor nos propone que la práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos (2010). La investigación en arte comienza haciéndose preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio. (Borgdorff, 2010). Y ante la segunda interrogante, el autor especifica tres criterios que diferencian la investigación en artes de la investigación en sí: ontología (cuál es la naturaleza del objeto), epistemología (qué tipos de conocimiento y comprensión abarca) y metodología (qué métodos de investigación son apropiados) (Borgdorff, 2010).

La práctica como investigación lleva décadas tratando de validarse y buscando legitimación ante sus pares, los cuales cuestionan sus métodos y su campo de investigación, como si en las investigaciones científicas no fuera el mismo caso: proposiciones y metodologías que son válidas dentro del propio dominio de la investigación (Bordgorff, 2010). Otro factor que genera discordia es la irracionalidad del mundo artístico y su característica de impredecible.

Por último, es importante añadir que según ambos autores en este tipo de investigación no se busca una verdad absoluta, sino, un conocimiento específico y situado el cual aporte al saber mayor global, y en diálogo con otros saberes, se pueda acercar a la comunidad artística e investigativa a una "verdad".

En definitiva, la investigación en artes es un tema de discordia y vehemencia (Borgdorff, 2010) hace un par de décadas, y es también un terreno de indefiniciones tal como lo ha llamado Sánchez (2010), en busca de definirse y redefinirse. No podemos investigar artísticamente sin saber antes cuál es nuestro posicionamiento como investigadores respecto de nuestro objeto de estudio.

Además, que es imprescindible para esto conocer las características de la investigación artística y qué distintos factores (ontológicos, epistemológicos y metodológicos) la diferencian de la investigación científica, como por ejemplo y principalmente, el enfoque e importancia del proceso en este tipo de investigaciones, y qué factores diferencian investigación en artes de práctica artística en sí. Podríamos decir que ambos autores concluyen que en resumidas cuentas, se debe ser investigadores con conciencia y claridad respecto del terreno en el que nos encontramos investigando.

Hablaremos del estado del arte, y en esta investigación en específico, el arte entrecruzado con el feminismo y teorías queer, donde podremos encontrar investigaciones como la de Adorni (2020), Nunes Barbosa (2020) y la de Álvarez (2021) las cuales dan cuenta de los valores hegemónicos y heteronormativos (Álvarez, 2021) presentes en la danza, y cómo se han replicado históricamente hasta ahora, que estamos en un momento en el que estos valores, normas y estereotipos están siendo cuestionados por medio del arte.

Históricamente en Latinoamérica hubo danzas las cuales surgieron como medidas de identificación nacional en diversas naciones. Estas danzas buscarían inculcar ciertos valores, una forma de medida civilizatoria (Álvarez, 2021), y establecerían la danza y los cuerpos de los bailarines como espacios de elaboración identitaria.

Según Álvarez (2021) respecto de las Naciones Unidas, los estereotipos de género son opiniones o juicios sobre características, atribuciones, funciones sociales que mujeres y hombres tienen o deberían tener y que están relacionados con la pertenencia a un género u orientación sexual determinada. En las danzas y en los cuerpos de los bailarines podemos observar inscripciones culturales (Álvarez, 2021), la danza es un medio de expresión de la humanidad y podemos observar sus cambios en ella, por ejemplo, históricamente en la danza se buscó que los hombres representen virilidad y que las mujeres representen docilidad y pasividad, esto será conocido como heteronormatividad (Álvarez, 2021).

Desde la misma heteronorma, se establece según Adorni (2020) y Álvarez (2021) que los cuerpos heterosexuales y cisgénero son más susceptibles a la réplica de los valores hegemónicos, mientras los cuerpos queer escapan de esta y

buscarán crear su propia cultura fuera de la heteronorma. Esto será reflejado en la danza con socializaciones exclusivas (Adorni, 2020), en las que ahondaremos más adelante.

El lenguaje de la danza será visto como expresión, en el que se pueden observar los cambios de las sociedades (Álvarez, 2021).

Nunes Babosa (2020) nos habla en su investigación sobre la danza de cuerpos desviantes, expresando como la danza posibilita un “grito evasivo de la opresión” (2020) donde solo el cuerpo en su ritmo más íntimo y sutil posibilita la sensación de secreta libertad. Es decir, las danzas de las subculturas son liberadoras para los cuerpos desviantes. Nos encontramos en un contexto en el que el cuerpo es un ámbito en el que se entrecruzan relaciones de poder, género, identidades, sexualidad y deseo (Nunes Babosa, 2020). El cuerpo emerge como territorio decisivo para las comprender las relaciones de poder y de género. Según Nunes Babosa (2020) respecto de Foucault (1978 y 1988), se detalla al cuerpo como un complejo campo de relaciones de poder, disciplinas y tecnologías sociales que objetivan conformar un tipo específico de sujeto bajo ciertos parámetros morales y políticos.

El cuerpo redacta la historia y la historia se inscribe el cuerpo, este traza diversas performatividades a través de gestos coreografiados, a través de lo cual permite analizar y reflexionar sobre como las minorías abordan narrativas alternas para crear formas disidentes de belleza, subjetividad y deseo (Nunes Babosa, 2020).

Según Nunes Babosa (2020) respecto de Tortajada (2011), la danza tiene una condición antropológica “femenina”, o sea es considerada una actividad para mujeres, quizá por su cercanía con el cuerpo y el silencio, o por ser una manifestación artística, subjetiva, “improductiva”. Ahondaremos en la condición antropológica femenina de la danza y como esta afecta a cuerpos femeninos y masculinos más adelante.

En la danza se reproducen manifestaciones de género y por consecuencia, estereotipos sobre masculinidad y feminidad. Este binarismo de masculino/femenino es una configuración de las dicotomías políticas, económicas y sociales de uso del poder (Nunes Babosa, 2020). En su investigación la autora

remite a cómo la danza del *voguing* ha conformado un espacio de resistencia para los cuerpos, encarnando la negación de discursos hegemónicos. Nos hace una breve pasada por su historia, de raíces afrodescendientes y *queer*, y nos enseña cómo funciona su cultura y su mundo.

*Voguear* es disociarse de los cánones sociales y repensar la individuación, recrearse, desintegrarse y fracturarse en la danza misma, para subvertir aquel orden anatómico impuesto por los discursos hegemónicos. Los cuerpos en el *ballroom* se disponen encontrarse en un nuevo intersticio conceptual, el carnaval de los cuerpos desviantes que posibilitan otra forma de estar en el mundo, escape y huida de lo disciplinario (Nunes Babosa, 2020, p. 149)

La autora prosigue a demostrar cómo estas culturas enfatizan en adaptar términos del mundo blanco heterosexual con nuevos significados (tal como ocurrió con el término *queer*, lo cual veremos de inmediato). Define los cuerpos desviantes que son partícipes de estas danzas y su cultura como cuerpos que danzan y resisten (Nunes Babosa, 2020). El arte como redención del que sufre, y la danza es el medio específico por el cual los cuerpos *queer* han podido redimirse de lo que les aqueja en esta sociedad.

## 2.2 Problematización

Según Meyer (2013) en el prefacio de “Art & Queer Culture” *queer* significa:

We have chosen the term “queer” in the knowledge that no single word can accommodate the sheer expanse of cultural practices that oppose normative heterosexuality. In its shifting connotation from everyday parlance to phobic epithet to defiant self-identification, “queer” offers more generous

rewards than any simple inventory of sexual practices or erotic object choices (p.7)

Es innegable que vivimos en una sociedad heteronormativa (Álvarez, 2021), lo cual entenderemos como el resultado de distintos disciplinamientos sociales resultantes en la idea de un género estrictamente binario y con roles de género bien definidos (hombre/mujer; activo/pasivo; etc). Esta heteronormatividad (Álvarez, 2021) ha repercutido en la cultura, y por tanto, en la danza, ya que el papel de transmisión de valores de la danza es innegable. La danza clásica (ballet) es el perfecto ejemplo de esto, en donde se ve extrapolada esta heteronormatividad (Álvarez, 2021) en la dicotomía hombre/mujer y cómo estos deben reflejar hegemonícamente los roles de género culturalmente asignados con sus respectivas características. Como Fort i Marrugat (2015) nos establece, a la sociedad androcéntrica le conviene que la diferenciación entre hombres y mujeres se manifieste en el arte.

Sin embargo, podemos decir que en las danzas modernas y contemporáneas, se han reflejado cuestionamientos y reflexiones en torno a los valores hegemónicos en vez de replicarlos, lo cual se ha desarrollado de manera paralela a los movimientos feministas y estudios de género presentes desde los años sesenta con el feminismo de la segunda ola y sus políticas de identidad (Peña, 2015), los cuales son totalmente aplicables a la danza ya que ésta es indisociable del cuerpo al ser este su instrumento. En resumen, el impacto de la antropología del cuerpo, luchas feministas, teoría *queer* y estudios de género en la historiografía y la praxis de la danza es innegable (Fort i Marrugat, 2015).

Otro tema que Fort i Marrugat (2015) nos hace ver, es como al encontrarnos también en una sociedad machista podemos ver en la danza una fuerte dominación del poder masculino, lo cual resulta paradójico considerando el rol protagónico de las mujeres históricamente en la danza, una de las razones por lo cual es considerada una actividad “femenina”, pero si miramos las carteleras, la mayoría de los directores y coreógrafos son hombres. Según las palabras del mismo autor, son hombres quienes deciden quién, cuándo y dónde se baila, y las

mujeres caen nuevamente en un rol de seres pasivos y dominados, un reflejo de cómo en la sociedad son los hombres quienes toman las decisiones.

En vista de lo establecido hasta ahora, es evidente por qué no se conocen referentes trans en las danzas clásicas, modernas y contemporáneas, pero abundan en danzas de las sub culturas como son el *vogue*, *waacking*, las *kiki*, etc. Como establece Angélica Adorni (2020) (respecto del libro del 2018 escrito por Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile y cultura popular*), estas danzas de las subculturas generan socializaciones exclusivas (Adorni, 2020), donde casi exclusivamente personas de la comunidad queer se adentran en estos estilos y toda su cultura, como fue el ejemplo que nos dio la autora de las *Milongas Queer*, donde en vez de que la gente *queer* buscara encajar en las milongas heteronormadas (Álvarez, 2021), crearon y resignificaron su propio concepto de tango y por ende, crearon una cultura alrededor de lo mismo hasta llegar a generar milongas masivas, y esto ha ido ocurriendo en el mundo de las danzas en general. Como vimos más arriba en la definición de *queer* y como esta era una palabra que buscó discriminar y terminó resultando en una resignificación que dio cohesión a distintos grupos marginados. Según Peña Aguado (2015) estos cuerpos marginados se rehúsan y resisten a situarse en espacios normativos o bajo discursos heteronormativos (Álvarez, 2021) a los cuales según la autora, las corporalidades cisgénero heterosexuales son mucho más susceptibles.

María Isabel Peña Aguado (2015) nos plantea una problemática de la corporalidad y el sujeto del feminismo en la contemporaneidad, llamándolo un cuerpo indeterminado. En su artículo nos hace una breve pasada por la historia del feminismo, exponiendo sus principales referentes y demostrando cómo el sujeto del feminismo ha ido evolucionando hasta llegar a un lugar de indeterminación, y cuestiona igual como irónicamente la mujer y su cuerpo han dejado de ser el sujeto del feminismo. Todo comenzó con el feminismo de segunda ola, el cual según la autora es un momento crucial para la teoría y la práctica feminista, caracterizado por su enfoque en el cruce de distintos mecanismos de poder reflejados en el cuerpo (entrecruzando el feminismo con el racismo, el marxismo y la colonización, por ejemplo) y su “cuestionar el marco de la heterosexualidad es

sin duda una de las piedras de toque del feminismo de segunda ola” (Peña, 2015), podemos ver como la sexualidad y el género entran en jaque al hablar de feminismo, lo cual ampliaría sus sujetos llegando a lo que conocemos como feminismo *queer*.

En este feminismo *queer*, se nos presentan distintas identidades marginadas las cuales se volverían el sujeto, o como nos establece Peña (2015) más que sujetos e identidades, contemporáneamente deberíamos hablar de corporalidades. Por lo que nos encontraríamos con la nueva corporalidad propuesta por la teoría *queer*, descrita por Peña (2015) como “cuerpos susceptibles de ser manipulados y transformados gracias a la técnica y a los productos farmacéuticos (hormonas, por ejemplo) y que además ofrecen espacios y contenedores de emociones y afectos” y también un cuerpo susceptible a los discursos y las prácticas de su portador: “la identidad de género es una conquista performativa que se gana en y a través del cuerpo, es indudable que ese cuerpo pase a formar parte central del discurso de ese *otro* feminismo, denominado *queer*” (Peña, 2015). Práctica corporal mediada por el discurso, según la autora, un cuerpo que puede ser lugar para la reflexión teórica y para el activismo político al mismo tiempo (Peña, 2015)

Nos encontramos con la teoría (Butleriana) de la performatividad de los cuerpos, donde el género se nos presenta como una reiteración estilizada de actos (Peña, 2015). Si el cuerpo es el escenario, la identidad se realiza a fuerza de la reiteración y la interpretación (Peña, 2015), ahondaremos en esta teoría más adelante.

Como hemos podido ver en general, mucho se habla del género y sus efectos en los feminismos y por tanto en la sociedad y la cultura, y como esto afecta por consecuencia a la práctica e historia de la danza, los roles de género visibles en la danza. Se ha hablado sobre el efecto de la antropología del cuerpo y del feminismo en la praxis de la danza y se ha aplicado el género como categoría de análisis para su historia... pero, entendiendo que el género y la danza son ambas maneras de expresión, cabe cuestionarse qué pasa en su intersección o su cruce en la práctica y mientras abundan investigaciones en torno a las socializaciones exclusivas (Adorni, 2020) y nuevas sub culturas *queer*, no hay investigaciones en

torno a las experiencias de gente trans que se dedique a la danza en el mundo más “hegemónico” de la susodicha, por lo cual, en la presente investigación buscaremos descubrir cuáles son esas experiencias y percepciones, tanto dentro como fuera del escenario.

### **2.3.1 Pregunta de investigación**

¿Cómo perciben cuerpos trans disidentes la experiencia de dedicarse a la danza?

### **2.3.2 Objetivo general de la investigación**

Comprender las percepciones de cuerpos trans en el respecto a la danza y la vivencia de ser un cuerpo trans - danzante.

#### **Objetivos específicos**

I.- Comprender qué entienden diversos bailarines trans disidentes por danza y género como conceptos abstractos y medios de expresión.

II.- Evidenciar cómo se vive su identidad de género en el mundo de la danza.

III.- Analizar las diversas experiencias escénico – interpretativas que presenten los cuerpos trans danzantes.

### 3. Marco Teórico

#### 3.1 La danza como auto expresión

¿Qué es, entonces, la danza? ¿Qué es lo que pertenece a la danza y qué no?

Según Susan K. Langer, la danza son gestos, pero no gestos cualquiera como los recursos discursivos de la vida común y corriente los cuales son señales o síntomas de nuestros deseos (Langer, 1953), sino gestos cargados de un poder virtual, gestos imaginados fuera de un contexto cotidiano: “el movimiento es gesto solo dentro de la danza. Es *movimiento presente*, pero auto *expresión virtual*” (Langer, 1953). Poder virtual el cual la autora define como fuerzas que escapan de la física pero que son perceptibles, una relación de fuerzas; “el juego de estas energías vividas es tan diferente de cualquier sistema de fuerzas físicas como el tiempo psicológico es del tiempo del reloj y el espacio psicológico del espacio geométrico” (Langer, 1953). Los gestos en la danza son entendidos como auto expresión por dos razones: primero porque cualquier movimiento que el bailarín interprete es gesto como auto expresión o expresión lógica y en segundo lugar el sentimiento se ve envuelto de maneras diversas en diferentes tipos de gestos, y no se debe dejar de hacer énfasis en los modos en que cada gesto puede ser expresado y cómo esto es un reflejo del estado mental de quien lo ejecuta. Un gesto expresivo revela sentimientos y emociones.

Según la autora, varios teóricos de la danza tales como Duncan, Merle, Armitage y Laban aceptan y conciben la danza como una descarga que nos libera de un plus de energía o de excitación emocional (Langer, 1953). Esta percepción desafía la teoría del arte como forma simbólica según la autora. Si nos remontamos a los inicios de la danza, tanto histórica como biológicamente, nos encontraremos con lo que Langer llamó las “danzas extáticas”, danzas que provienen del éxtasis de una emoción, las cuales son visibles tanto en animales como en seres humanos; el movimiento como una raíz motriz placentera.

Son los sentimientos imaginarios los que gobiernan la danza, no condiciones emocionales reales, el gesto de la danza no es real, es virtual, el cómo la forma puede ser el punto de partida de una reacción emocional directa (Langer, 1953).

Los gestos reales del bailarín son utilizados para crear un parecido con la auto expresión y por lo tanto, se transforman en movimiento espontáneo virtual o gesto virtual (Langer, 1953). La emoción en la cual tal gesto comienza es virtual, un elemento de danza, que transforma la totalidad del movimiento en gesto de danza (Langer, 1953), la concepción de un sentimiento (aunque sea imaginario) dispone al cuerpo del bailarín para simbolizarlo. La autora recalca la dificultad e importancia de diferenciar entre movimiento mostrado y movimiento representado, entre síntoma y símbolo, entre motivo e imagen creada (Langer, 1953); lo real y lo virtual. Según Langer (1953) al respecto de Laban, nos habla de sentimientos corporales, sentimientos físicos que surgen desde la idea de una emoción e inician gestos simbólicos que dan vida a esa idea y que sus fuerzas emocionales son semblanzas de fuerzas mágicas, por lo cual uno puede transformar este resumen físico espacial del mundo y sus energías en una descripción del reino ilusorio de poderes (Langer, 1953).

El auto retrato aparece como motivo emergente dentro del arte, creando una personalidad como artista en el proceso.

Como toda forma de arte, la danza tiene un poder ilusorio, el cual la autora describe la ilusión de los poderes en un mundo no físico, pero convincente simbólicamente.

En conclusión, la danza es una forma de arte compleja y autónoma, cuya ilusión primaria proviene de los poderes virtuales que expresa a través de gestos simbólicos y corporales los cuales son imaginados fuera de un contexto cotidiano y provienen desde una emocionalidad específica la cual puede ser buscada por el intérprete bajo distintos métodos.

Por otro lado, tenemos a Pérez Soto (2008) quien nos establece que debe primar el campo semántico que la danza aborda por sobre una definición cuadrada y exacta del concepto, lo cual es casi imposible de alcanzar, debido a diversas

actividades (como el patinaje artístico y la gimnasia rítmica) que se entrecruzan con la danza o la usan en su ejercicio práctico.

El autor nos propone tres criterios para definir algo como danza: a) debe involucrarse el cuerpo humano individual o colectivo b) su principal sustancia debe ser el movimiento el cual estará cargado de significantes y c) debe existir un triángulo de relaciones entre coreógrafo, intérprete y espectador. Aquí hay un punto en el cual ambos autores coinciden, que es que el movimiento o los gestos se cargan de significados y dan a la danza su atributo de arte.

Además, el autor establece las tres estéticas históricas que validan el arte como tal y cómo estas se aplican a la danza. Estas son la estética de lo bello, de la expresión y del señalamiento, respectivamente. Es importante señalar que las tres estéticas se basan en que la obra sea una creación humana, por lo cual un acontecimiento natural no puede ser considerado arte (como un atardecer, o el cantar de los pájaros por ejemplo).

La estética de lo bello se basa en que para que algo sea arte debe ser bello, sea esta belleza algo objetivo proveniente de la obra o algo subjetivo proveniente del espectador. La estética de la expresión se fundamenta en que para que una obra sea considerada arte, debe conmover a su espectador y entregar la humanidad subjetivada de su autor (Pérez Soto, 2008). Y por último, la estética del señalamiento aparece para cuestionar las relaciones de poder de las instituciones del arte, aunque según el autor no hace más que reforzar estas.

En el texto nos es señalado también como cada una de estas estéticas mantiene una estrecha relación con cada uno de los tres estilos de danza principales durante el siglo XX: las danzas académicas, modernas y vanguardistas (o contemporáneas) respectivamente. El ballet (danza académica) es innatamente estético, mientras la danza moderna contó con precursoras expresionistas como Mary Wigman y las vanguardias cuestionan más performáticamente los valores de la danza, como fuimos capaces de ver en la problematización.

El autor prosigue en el tema de la danza como arte, esta vez posicionándose históricamente en el momento en que nace como tal y establece un marco de condiciones para que esta se eleve como arte. Estas condiciones son

básicamente ser una sociedad avanzada política y económicamente, en donde la mayoría de la ciudadanía cuente con cierto nivel de libertad el cual les permita poder “bailar para divertirse” (Pérez Soto, 2008). Nos señala cómo en la antigüedad la mayoría de las obras humanas cumplían funciones de utilidad, pero en la actualidad somos los espectadores quienes les atribuimos una característica artística; la danza no escapa de esto. El autor establece que los primeros bailes ritualísticos (o extáticos, como les llamó Langer en 1953) no son danza en un sentido artístico, el arte no puede surgir en una sociedad donde el 80% de su población está enfocada en producir alimentos (Pérez Soto, 2008). En occidente no fue hasta el siglo XIII que la danza aparece como una práctica con sentido social y se planta la semilla de lo que en un futuro sería el baile como expresión artística o danza.

Este autor difiere con Langer en el sentido de que se opone a lo establecido por Curt Sachs en el 1993 sobre que las primeras danzas fueron las de los primates; y no se adhiere a teorías o hipótesis naturalistas o antropológicas del por qué de la danza, como sí lo hace Langer.

En esta investigación nos apegaremos al sentido de la danza como arte y medio de expresión cultural y subjetiva del sujeto, más que el sentido social o extático/ritualístico del baile.

La danza como pensamiento en movimiento (Le Breton, 2010). Según este autor, la danza es una celebración del mundo, una consagración del hecho de existir y una forma de ofrenda al mundo y a los otros; y la danza es más hermosa en cuanto no remite a nada, en cuanto encarna el precio de las cosas sin precio.

Empieza nuevamente, por los inicios de las danzas, llamándola el renacimiento del espíritu de la infancia, libre en el espacio e indiferente al juicio de los otros, nos recuerda nuestras raíces lúdicas “hombres del don y del juego, como lo recordaba Marcel Mauss, más que hombres del provecho, del rendimiento, de la eficacia, de la urgencia” (Le Breton, 2010). Propone las danzas tradicionales como espejos del cosmos o las cosmologías de diversas sociedades. Define la danza como un matrimonio entre un lugar y el cuerpo:

El bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en que se produce, lo hace visible y simultáneamente es determinado por este. La danza es un culto dedicado al genio del lugar (Le Breton, 2010, p. 98)

El autor menciona como a su parecer, la danza ha sido durante un largo tiempo una forma de subversión radical de la simbólica corporal que subordina los comportamientos a significaciones necesarias.

Es una exaltación de los sentidos, una forma de hablar a falta de una lengua común. Palabra a través del movimiento. La manera que tenían nuestros antepasados de comunicarse con los dioses.

Le Breton continúa en el camino de la historia de la danza para llegar a las danzas modernas, las cuales desafiaron todo lo que se conocía como danza hasta ese momento, introduciéndose junto con el expresionismo.

Luego, seguimos con las danzas contemporáneas, las cuales según el autor presentan rechazo de las tradiciones y búsqueda sin descanso respecto a las posibilidades descubiertas por el cuerpo. “Ella transformó el cuerpo en un instrumento de conocimiento y de lenguaje en un campo de sensaciones tanto para el intérprete como para el público” (Le Breton, 2010). Establece la danza como:

La danza como existencia pura, vida anterior al sentido, pero también profusión de significaciones. Exploración de las posibilidades del cuerpo, acuerdo y desacuerdo de los gestos, desplazamiento de los movimientos, la danza devela el lugar y despliega el tiempo (Le Breton, 2010, p. 106)

La danza inventa mundos inéditos y cada coreografía (o coreógrafo/a/e) inventa su propio relato y sacia sus propias necesidades. La danza fuerza a la reflexión por medio de un repertorio de gestos significantes. “Es el torbellino de una liberación respecto a toda atadura simbólica inmediata. La danza es un lenguaje en sí misma, y opera un discurso sobre el mundo al transformarlo” (Le Breton, 2010).

Es innegable que, como ejemplificó Langer en 1953 respecto de varios autores y teóricos de la danza en el siglo pasado como en este tales como Duncan, Merle, Armitage y Laban y algunos contemporáneos tales como Pérez Soto y Le Breton, la danza es sin duda alguna un medio de expresión, artístico, subjetivo, personal, etc

### **3.2 Performatividad del género**

En “El género: una categoría útil para el análisis histórico” (2002), Joan W. Scott nos hace un recorrido por la historia de las significaciones que ha tenido el término “género” a través del tiempo y cómo este ha respondido a distintos sistemas de poder y distintas necesidades. En la contemporaneidad, “género” se usa para referirse a la organización social de las relaciones entre sexos y en sus inicios, el término se efectuó para diferenciar la identidad subjetiva de lo que es el sexo biológico y de la práctica sexual como tal, y en su mismo significado rechaza el determinismo biológico implícito en el uso de “sexo” para referirse a las diferencias entre los sexos.

Desde los inicios de la historia podemos encontrarnos con alusiones figurativas o sistemas simbólicos (formas en que las sociedades representan al género) en torno al carácter o la sexualidad, por ejemplo, Adán y Eva; estas alusiones siempre se presentan de forma binaria, y según la autora hombres y mujeres fueron definidos en términos el uno del otro. Es importante recalcar que estos significados y significantes a través de binarismos están instalados en el subconsciente del ser humano, y también son visibles en categorías como la raza y las clases sociales.

Según Scott (2002), usar género como categoría de análisis histórico ayudará a redefinir y ampliar nociones tradicionales del significado histórico. El género pasa a ser una:

“forma de denotar las construcciones culturales, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres (...) una categoría social sobre un cuerpo sexuado (...) modo de diferenciar la práctica sexual de los roles asignados a hombres y mujeres” (Scott, 2002, p. 7).

Se convierte en un sistema completo de relaciones, no determinado ni determinante de la sexualidad pero si puede incluir esta.

La autora propone tres enfoques feministas para el análisis del género: I.- Explicar orígenes del patriarcado. II.- Tradición marxista. III.- Psicoanálisis para explicar la producción y reproducción de la identidad del sujeto. El punto I refiere a que la historia del pensamiento feminista es la historia del rechazo de la construcción jerárquica de la relación entre varón y mujer en sus contextos específicos y del intento de invertir o desplazar su vigencia. A través de la tradición marxista descubriremos el sistema dual, el cual establece que los dominios del capitalismo y el patriarcado están separados pero actúan recíprocamente. Un gran ejemplo de esto es la figura del “patrón de fundo” como es conocido en Chile. Según el punto III se cree en el inconsciente como factor crítico en la construcción del sujeto (Scott, 2002) y se llega a la conclusión de que a través del lenguaje y la reiteración se construye la identidad de género: “las identidades subjetivas son procesos de diferenciación y distinción que requieren la eliminación de ambigüedades y de elementos opuestos con el fin de asegurar coherencia y comprensión común” (Scott, 2002).

Sin embargo, desde estas tres visiones para entender el género la autora propone que la I y la III tienen el problema de ser ahistóricas mientras la II tiene el problema de no ver el género de forma independiente, sino que como un accesorio (Scott, 2002) de la categoría de clase; ante lo cual propone una nueva visión de género, como categoría con carácter analítico propio; como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos. Es importante no olvidar la forma de hablar de los sistemas de relaciones ya sean sociales o sexuales presente en el género, y como este es una forma primaria de

relaciones de poder y las conexiones explícitas entre género y poder, en forma de los binarismos de dominante y dominado, por ejemplo. La autora propone que la oposición binaria forma parte del significado del propio poder; las significaciones de género y poder se construyen la una a la otra (Scott, 2002). Sin embargo, en esta investigación nos apegaremos al punto III mencionado, ya que creemos en la identidad de género como una conquista que se gana a través de la performatividad y la reiteración.

La política construye el género y el género construye política. Para concluir, Scott (2002) propone una naturaleza recíproca de género y sociedad, en donde uno se nutre del otro. Esto debido a que los significados y significantes con los que nos rodeamos en las etapas de construcción de nuestro sujeto se ven directamente afectados por la sociedad y nuestra experiencia en ella. Hablaríamos de una supuesta política sexual (Scott, 2002), la cual la autora define compuesta por tres ejes: I.- Diferencia sexual (reproducción) II.- Relaciones de producción (trabajo) y III.- Identidad del sujeto. Es mediante la política sexual que el género ejerce sus efectos en las relaciones sociales e institucionales. El género se construye a través de reproducciones del mismo en el día a día, a través de esto obtiene su función legitimadora dentro de la sociedad.

Según la autora, el antagonismo entre los sexos es un aspecto ineludible de la adquisición de la identidad sexual, pero esto no significa que debamos aplicar esta visión respecto al género en nuestro análisis de la historia. Propone lograr un escepticismo en torno a esto para buscar una mayor historicidad. El género comprende cuatro elementos interrelacionados: I.- símbolos y representaciones II.- conceptos normativos III.- construcción (parentesco, economía y política) IV.- identidad subjetiva.

Para concluir su argumento, la autora propone que el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprende no solo el sexo sino también las clases y la raza (Scott, 2002)

También, es importante mencionar que, al igual que Peña (2015) en la presente investigación nos apegaremos a la teoría (butleriana) de la performatividad del género, la cual, en resumidas cuentas, nos dice que el género no es algo que se

nos asigne al nacer como ha sido históricamente, sino una conquista de la identidad la cual se hace a base de la repetición de actos, gestos y/o prácticas específicas y performativas, las cuales tienen una significancia y van posicionándonos como sujetos en el espectro del género. No nos asignan un género, sino, lo asumimos.

Profundizando en esto en su libro “El género en disputa” (1999) Butler construye una crítica a la idea esencialista del sexo y que este encuentra su raíz en la naturaleza, en el cuerpo o en una heterosexualidad normativa y obligatoria y sobre el carácter socialmente construido del género, apoyándose en la filosofía, la antropología y el psicoanálisis.

Posteriormente, en “Cuerpos que importan” (2002) Butler nos habla de cómo la diferencia sexual es mucho más que diferencias materiales que no solo están marcadas y formadas por prácticas discursivas sino que el sexo es también una norma con el poder de diferencias o demarcar los cuerpos que controla y una construcción ideal que se materializa a través del tiempo (Butler, 2002). No es una condición estática sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas (Butler, 2002), es la norma que permite calificar un cuerpo dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural. Esta reiteración y proceso son un reflejo de que la materialización nunca se completa, y son precisamente las posibilidades de rematerialización las cuales pueden permitir que la fuerza de la norma que es el sexo se vuelva contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (Butler, 2002).

Como se mencionó anteriormente, Butler establece que la performatividad de género es una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra:

Lo que, según espero, quedará claramente manifiesto en lo que sigue es que las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y más específicamente para

materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (Butler, 2002, p.18)

La autora procede a establecer cinco puntos esenciales para entender el juego de la reformulación de la materialidad de los cuerpos con los conceptos de sexo y género: I.- la materialización de los cuerpos es producto de una dinámica de poder, de modo que la materia es indisociable de las normas reguladoras que determinan su materialización y de las significaciones de estos efectos materiales. II.- la comprensión de la performatividad no como un acto mediante el cual el sujeto da vida a lo que nombra sino como un acto reiterativo del discurso para producir los fenómenos que impone. III.- la construcción del sexo no tan solo como un dato corporal dado sobre el cual se impone la construcción del género, sino como una norma cultural que “gobierna” la materialización de los cuerpos. IV.- una reconcepción del proceso mediante el cual el sujeto asume una norma corporal no como algo a lo cual se somete sino más bien como una evolución en la cual el sujeto se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo. Y V.- vincular este proceso de asunción de un sexo con la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir la hegemonía de ciertos cuerpos sexuados y dejar abyectas a otras.

Butler (2002) nos presenta el concepto de una “matriz excluyente” en la cual se forman los sujetos y sus identidades, la cual permite la creación de cierto sujeto hegemónico a costa de dejar abyectos a otras identidades, formando un exterior constitutivo del campo de los sujetos, y esta condición de abyección es necesaria para delimitar la esfera hegemónica de los sujetos. El sujeto se produce a través de la fuerza de la exclusión y la abyección y esta formación requiere identificación con el “fantasma normativo del sexo” (Butler, 2002).

La autora destaca también cómo la materialización de un sexo dado será esencial para la regulación de las prácticas identificatorias que procurarán persistentemente que el sujeto rechace la identificación con la abyección del sexo (Butler, 2002), o sea, la norma regulatoria.

Finalmente, discute cómo es posible que las políticas feministas y queer se movilizan a través de prácticas que destacan la desidentificación con aquellas normas reguladoras mediante las cuales se materializa la diferencia sexual y como estas desidentificaciones en colectividad podrían facilitar el camino a una reconceptualización de cuáles son los cuerpos que importan.

### 3.3 Cuerpo y las percepciones

En la presente investigación nos referiremos al cuerpo humano más allá de la orgánica y lo físico (Le Breton, 2010), encontramos diferentes capacidades de este para relacionarse con el mundo en un contexto social. Por el cuerpo somos reconocidos, nombrados, identificados a una condición social, a una edad, a un sexo y a una historia: el cuerpo es la primera fuente identitaria del ser humano. Como Le Breton (2010) nos dice, la condición humana es corporal, donde diferentes percepciones captadas por los sentidos desarrollan un vocabulario sensible capaz de manifestarse a través de las emociones. Antes del pensamiento y la acción están siempre los sentidos y el sentido (común, en un ámbito cultural). El cuerpo es el instrumento general que el ser humano usa para comprender el mundo, a través de este el sujeto se apropia de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo y su persona. Las percepciones sensoriales, experiencias afectivas y la expresión de las emociones parecieran emanar de la intimidad más secreta del sujeto, pero no dejan de ser cultural y socialmente moldeadas (Le Breton, 2010). Le Breton establece:

La conjugación de los sentidos nos lleva a estar en la “experiencia sensible del mundo”, pues todos nuestros sentidos permanecen recepcionando información como grandes antenas que guían nuestras conductas, ellas son modeladas por la educación y conjugadas según la historia personal de cada uno. Un sistema que capta y devuelve la

información cargada de códigos de sentido que permite la relación con los otros, siendo diferentes en cada espacio cultural. (Le Breton, 2010, p. 27)

El ojo tiene el mismo funcionamiento orgánico en cualquier lugar del mundo, pero lo que ve cada ser humano corresponde a las significaciones que ha aprendido y a la sensibilidad que le es propia. El que su estructura muscular y nerviosa sea idéntica, no nos dice nada de los usos culturales a los que da lugar (Le Breton, 2010). Según el autor, se usan los sentidos de manera radicalmente diferente según su pertenencia social y cultural.

En el ser humano, la educación reemplaza las orientaciones y predisposiciones genéticas, que en su caso no presentan ningún comportamiento preestablecido como sí en el resto de los animales. La naturaleza del hombre se realiza en la cultura que lo acoge (Le Breton, 2010). El ser humano buscará una integración personal, cultural, y social a lo largo de su existencia

Al decir que la condición humana es corporal, el autor refiere a que no hay nada en el espíritu que no haya pasado primero por el cuerpo y por ende, por los sentidos. El cuerpo es una inteligencia del mundo y a la vez un filtro semántico, el cual filtra según la simbología que encarna; es una teoría viva aplicada a cada instante en su medio ambiente. Siento, luego existo. (Le Breton, 2010). El autor propone el cuerpo como la condición humana en el mundo y nos dice que es el lugar sensible en el que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o difusas, metamorfoseándose en elementos (imágenes, sonidos, olores, etc) indefinibles que surgen de sí mismo o de afuera (Le Breton, 2010). Nadie ve de la misma forma un objeto cualquiera, pues lo captamos cada vez a través de un “prisma de significaciones y valores” (Le Breton, 2010). Nos encontramos en un mundo de carne y significaciones: no hay observadores indiferentes que puedan describir con toda objetividad un objeto cualquiera. Como vimos respecto a la investigación y daremos cuenta más adelante respecto de la investigación cualitativa, no hay un sendero de la verdad, sino diversos puntos de vista, según Le Breton (2010), diversas percepciones según los ángulos de

aproximación, las expectativas, las pertenencias sociales, de cultura, de género, etc. Lo real es un universo sensible compartido, un mundo de significaciones y valores.

Toda percepción es una visión del mundo, o en términos del autor, una moral. La misma lógica puede ser aplicada a cada sentido: toda mirada es interpretación. “El hombre no es nunca un ojo, una boca, una oreja, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, un gusto o un olfato, es decir, una actividad, una postura de desciframiento” (Le Breton, 2010).

Los sentidos son como filtros, los cuales no permiten una objetividad del mundo. Las cosas y sus significados no existen en sí, sino que se encuentran siempre atravesadas por alguna intención o un valor que hace posible su percepción. Nos encontramos inmersos en un entorno que no es otra cosa que lo que percibimos y cuyas significaciones asociadas a las percepciones están teñidas de subjetividad:

La percepción no es la huella del objeto sobre un órgano sensorial, sino que un camino de conocimiento diluido en la evidencia o fruto de una reflexión, un pensamiento a través de los cuerpos sobre el flujo sensorial, que baña al individuo en permanencia. La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino, un mundo de significaciones. (Le Breton, 2010, p. 50)

El autor nos pone de ejemplo para esto la percepción de los colores, y evidencia como en diversas lenguas antiguas lo que se traduce como color a nuestra lengua hace en verdad referencia a otras cualidades de los objetos, o sea, no se nombran colores, se nombran sentidos (Le Breton, 2010).

Siguiendo la línea de la visión, se habla de cómo la vista es la primera garantía del saber, el ver como sinónimo de reconocer, la hegemonía de la vista en comparación a los otros sentidos en nuestra sociedad y las diversas disposiciones particulares de los ojos de cada individuo. El autor propone las concepciones sensoriales del mundo como cosmologías complejas en diversas

culturas; cada individuo habita o percibe universos sensoriales radicalmente diferentes según su contexto:

Cada sociedad elabora así una economía de los sentidos, una jerarquía, con límites de desarrollo que le son propios, una cultura sensorial particularizada, por supuesto, por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de género y sobre todo la historia personal de cada individuo y su sensibilidad particular. Venir al mundo es adquirir una sensibilidad, un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, una sensibilidad singular frente a la comunidad de pertenencia (...) Las percepciones sensoriales son relaciones simbólicas con el mundo. Si bien el conjunto de los hombres del planeta disponen del mismo aparato fónico, no hablan la misma lengua. Igualmente, si la estructura muscular y nerviosa o la estructura sensorial son idénticas, eso no condiciona en nada los usos culturales a los que dan lugar. De una sociedad humana a otra los hombres experimentan sensorialmente los acontecimientos por medio de repertorios culturales diferenciados, a veces similares pero no idénticos” (Le Breton, 2010, p. 61 – 62)

En la vida cotidiana nos encontramos sumidos en la experiencia sensible del mundo. Todos los sentidos se encuentran permanentemente en actividad, intercambiando conjuntamente sus informaciones en la experiencia de la existencia. Los sentidos participan en su conjunto para hacer coherente y habitable el mundo. Según el autor respecto del individuo, las percepciones sensoriales lo insertan en el mundo, pero él es el director de la obra; “no son sus ojos los que ven, sus oídos los que escuchan o sus manos las que tocan, está todo él en su presencia ante el mundo y los sentidos se mezclan en todo momento en el sentimiento que tiene de existir” (Le Breton, 2010, p.62). El autor propone como a pesar de que vivimos en una sociedad que, como vimos, da un lugar privilegiado a la vista, no hay en realidad una dominancia de un sentido sobre los otros, sino una convergencia entre los sentidos que solicita

una acción mancomunada (Le Breton, 2010). Toda socialización es restricción de la sensorialidad posible, o sea, las diversas significaciones que pueda tener un hecho específico se ven limitadas por la socialización o culturización de estos, lo que el autor llamará “códigos de percepción”.

Si hay infinitas maneras de hablar, lo mismo ocurre con cualquier experiencia perceptiva. Le Breton nos introduce a la antropología de los sentidos: las percepciones sensoriales no remiten solamente a una fisiología o una psicología, sino a una orientación cultural que deja margen a la sensibilidad individual. Las percepciones sensoriales son modeladas por las circunstancias y forman un prisma de significaciones sobre el mundo modeladas por la educación y desarrolladas por la historia personal de cada individuo. Estas significaciones constituyen los recursos de sentido a partir de los cuales el individuo articula su mundo según esquemas de comprensión y acción susceptibles a ser comunicados a los otros.

El individuo se encuentra conectado con el mundo a través de un tejido permanente de emociones y sentimientos, está siendo constantemente tocado y afectado por los acontecimientos. Como dice el autor:

La emoción no posee realidad por sí misma, no surge de una fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, no es la naturaleza del hombre que habla a través de la emoción, sino sus condiciones sociales de existencia, que se traducen así por modificaciones fisiológicas o psicológicas” (Le Breton, 2010, p. 66)

La afectividad es la incidencia de un valor personal confrontado a la realidad del mundo. El autor nos vuelve a introducir en la antropología para hablarnos de la relatividad social y cultural. El trasfondo biológico es solo la materia prima: la emoción no surge de la biología, sino de una significación. Los historiadores o etnólogos muestran cuanto varía la forma en la que se asumen las experiencias y la manifestación de emociones según los grupos sociales y las circunstancias. No hay proceso cognitivo sin inversión afectiva y viceversa, o

sea, la emoción es conocimiento en acto. El individuo participa activamente en las emociones que lo atraviesan, no es nunca un reflejo, sino una reflexividad. El individuo siente y actúa según su interpretación de los acontecimientos. El sentido es la materia prima de la existencia. El autor nos plantea la idea de un juego infinito de espejos entre las emociones de una sociedad y sus significantes: lenguajes simbolistas de las emociones. Un repertorio de sentimientos y conductas es apropiado o no a una situación en función del estatus social, de la edad y del género de quienes son afectivamente afectados. Los individuos traducen sus diversas afectividades según las condiciones en las que se encuentren, “la expresión de un sentimiento es una puesta en escena que varía según los auditores y según lo que está en juego”, establece Le Breton (2010). La existencia social del individuo ha producido una visión (occidental) del mundo como teatro, esta visión establece que somos, más que cualquier otra cosa, actores de nuestras propias existencias pues interpretamos innumerables roles en la vida cotidiana, modulándolos, como ya se ha dicho, según el público (o los receptores) y las circunstancias. Este público recibe símbolos que le permiten la inteligibilidad del rol que está en juego “(...) las pasiones no son efecto de la naturaleza, sino una construcción social y cultural que se expresa en un juego de signos que el hombre tiene la capacidad de desplegar, incluso si no lo siente” (Le Breton, 2010).

Así encontramos la magia del teatro y de la danza, generar ilusión a través del uso apropiado de un repertorio social y cultural de signos. La interpretación es un trabajo de depuración de los signos para una mayor fuerza de expresión, buscando coherencia del personaje con los signos apropiados y siempre singulares. El o la intérprete debe reeducarse en pos de una creación que trastoca los signos para ponerlos en consonancia con la escena y la dramaturgia escogidas.

El autor prosigue a darnos una rápida pasada por la idea de la poiesis, y la idea de la simbiosis afectiva entre el intérprete y la sala, o sea, la idea de que el público ejerce una fuerza magnética sobre el intérprete y su trabajo, el cual es una incursión sociológica y psicológica, en palabras del autor. Para terminar,

nos propone como el saludo final es un momento de vulnerabilidad en el cual el intérprete se despoja de la seguridad que le entregaba el personaje.

En conclusión, el individuo percibe el mundo a través de los sentidos, convirtiendo al cuerpo en una especie de filtro el cual se ve determinado por las condiciones culturales y sociales. El cuerpo no es tan solo la primera fuente identitaria del ser humano, sino también la principal herramienta que usa para relacionarse con su entorno, o sea, todo pasa primero por el cuerpo. Además de percibir, los individuos reaccionen afectiva y emotivamente ante los acontecimientos que se les presentan, emociones las cuales se ven nuevamente determinadas por las condiciones en las que el individuo se encuentre. Podemos decir que cada cuerpo percibe y se relaciona con el mundo de manera diversa según su contexto específico, lo cual da lugar a la presente investigación.

## 4. Marco Metodológico

### 4.1 Enfoque de la investigación

Esta investigación tendrá un enfoque cualitativo, ya que buscará caracterizar y comprender las percepciones dedicándose a la danza de diversos y diversas bailarines trans-disidentes. Primero descartaremos el enfoque performativo (como le llamó León, 2018) ya que esta investigación no es en artes debido a que su objetivo no es generar una obra ni investigar a través de las artes, sino, cualificar al objeto de estudio, a diferencia del cuantitativo que busca cuantificarlo (León, 2018). El autor define los dos últimos paradigmas mencionados como analizar y explicar respectivamente. Esto quiere decir que, el paradigma cuantitativo tiene una estructura deductiva: establece hipótesis y las contrasta con evidencia empírica, este paradigma busca predecir y controlar los fenómenos que estudia (León, 2018) y tiene presupuestos filosóficos que van desde la distancia epistémica e imparcialidad que toma el investigador de su sujeto de estudio y la búsqueda conocimiento objetivo y universal. Por otro lado, el enfoque que usaremos en esta investigación (o sea, cualitativo) trabaja desde la variabilidad de las formas simbólicas, tiene intenciones de determinar el valor y sentido de sus objetos de estudio. Este enfoque nace de la necesidad de analizar fenómenos que no pueden ser explicados a partir de las exigencias del paradigma cuantitativo. Sus presupuestos filosóficos van desde la indeterminación de los fenómenos que estudia, la parcialidad del investigador, el conocimiento probable (León, 2018), su carácter productivista y pragmático, entre otras. Otra cosa que diferencia en gran escala estos dos paradigmas son los métodos a utilizarse, el cuantitativo busca rigor y causalidad mientras que el cualitativo busca un diálogo entre investigador y objeto de estudio.

## 4.2 Muestra de estudio

La muestra de estudio de la presente investigación serán tres bailarines trans masculinos, trans femeninas y trans no binaries en el contexto de Santiago de Chile en el año 2024. Esto debido a que, como nos dice Le Breton (2010), cada cuerpo está cruzado por toda su historia y sus vivencias, lo cual genera que cada cuerpo represente en sí su propia cultura, siempre inscrita en un contexto sociopolítico. Bajo este postulado, las vivencias de bailarines cisgénero, incluso cuando sean de sexualidades disidentes, serían totalmente distintas de las de bailarines trans, en especial debido a que la identidad que representan es distinta y porque a su vez, los cuerpos trans se perciben a sí mismos y son percibidos por el espectador de manera radicalmente distinta a la que lo haría un cuerpo cisgénero.

Le Breton (2010) nos establece asimismo que el cuerpo es la condición humana del mundo, es el lugar sensible en el que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera; en otras palabras, todo se percibe a través del cuerpo y de los sentidos, los cuales están determinados distinta y personalmente por la historia de cada uno, por lo cual, cada cuerpo tiene diversas percepciones de un acontecimiento específico y por lo tanto, diversas respuestas ante estos estímulos. En esta investigación buscaremos entender en qué se asemejan y en qué se diferencian diversas percepciones en torno al mundo de la danza de tres cuerpos trans danzantes.

Como establece Le Breton (2010) “No hay una objetividad del mundo. Las cosas no existen en sí, sino que se encuentran siempre atravesadas por alguna intención o un valor que hace posible que sean percibidas. La configuración y el límite del despliegue de los sentidos pertenecen al trazado de la simbología social. Nos encontramos inmersos en un entorno que no es otra cosa que lo que percibimos” (p. 19). Bajo este postulado, podemos concluir que el mundo dancístico de cada cuerpo es distinto, y en esta investigación buscaremos comprender cómo los cuerpos trans se perciben a sí mismos y a la danza bajo su mismo contexto.

### 4.3 Técnica de investigación

La técnica a aplicar serán entrevistas, específicamente entrevistas semiestructuradas, Bautista (2011) define la entrevista como una técnica de investigación que permite obtener datos mediante un diálogo entre investigador y entrevistado la cual puede verse como una conversación con intencionalidad planeada la cual dirige el curso de la charla: se diferencia con la conversación cotidiana en que existe un propósito definido en función del tema de investigación y su ventaja radica en que son los mismos actores sociales quienes proporcionan datos relativos a sus actitudes, comportamientos, juicios, intereses y expectativas; nadie mejor que la misma persona involucrada para hablarnos de todo aquello que piensa y siente (Bautista, 2011)

Por otro lado, según la misma autora, la entrevista semiestructurada es un procedimiento de entrevista - conversación algo más libre de parte del protagonista que se ve acompañada de una escucha receptiva del sujeto investigador a fin de recoger información por medio de preguntas abiertas, reflexivas y circulares (Bautista, 2011) que podrán develar las categorías de interés para nuestra investigación, clarificando conductas y fases críticas de la vida de las personas entrevistadas logrando identificar y clasificar los problemas, sistemas de valores, comportamientos y estados emocionales de los protagonistas (Bautista, 2011), los cuales desempeñan un rol activo ya que el investigador o investigadora se dedicará principalmente a estimular la expresión de su entrevistado o entrevistada en su propio marco de referencia.

Esto quiere decir que, yo, una mujer trans – danzante, participaré activamente en conversación y contacto con mi muestra de estudio, buscando comprender (y hasta cierto grado analizar) la realidad de diversos bailarines trans no binaries, trans femeninas y trans masculinos dedicándose al arte y en específico a la danza, además de ahondar en sus experiencias escénicas e interpretativas. Como

establece Bautista (2011) podremos identificar y clasificar los problemas y estados emocionales de mis entrevistados mediante este método.

Esta técnica me dará la flexibilidad necesaria para ahondar en el conocimiento del problema y las experiencias de cada uno de mis entrevistados, sin escaparme de la temática principal, la cual serán las vivencias dancísticas e interpretativas que atraviesan los cuerpos trans-disidentes en el mundo del arte y en el contexto geopolítico en el que nos encontramos, además de ahondar en las percepciones y vivencias personales de cada uno de los miembros de mi muestra de estudio siendo un cuerpo trans dedicándose a la danza.

Efectuaremos una jornada o sesión de entrevista – conversación con cada miembro de mi muestra de estudio, en las cuales haré preguntas pertinentes presentadas en la siguiente tabla:

Objetivo específico	Pregunta(s)
Percepciones en torno a danza y género	¿Qué son para ti la danza y el género? ¿Cómo crees que se entrecruzan estos conceptos en tu vida?
Identidad de género dentro del mundo de la danza	¿Piensas que tu experiencia en el mundo de la danza sería distinta si fueras un cuerpo cis-género o heteronormado? ¿Encuentras pertenencia en algún espacio dancístico?
Experiencias escénico – interpretativas	¿Cómo te sientes siendo un cuerpo trans en el escenario? ¿De qué maneras despliegas tu identidad de género en tu danza?

Toda la entrevista será registrada en formato de audio para luego poder realizar un análisis meticuloso de los temas que surjan además de cuidar, documentar y

resguardar cada detalle que surja para posterior análisis en cuaderno de notas de campo. Cuidaremos que la conversación no se escape de los ámbitos de género y danza, pero a la vez respetando todas las sub-temáticas que puedan surgir, tratando de ahondar en cada una de ellas.

## 5. Análisis documental

### 5.1 Cómo me despliego danzando y cómo me despliego en el mundo de la danza

Las entrevistas semiestructuradas realizadas a tres bailarines trans masculinos, trans femeninas y trans no binarios nos han permitido agrupar sus resultados en dos respuestas distintas, las cuales pueden diferir la una de la otra pero presentan argumentos diversos. Estas ideas difieren por un factor esencial: la diferenciación de la danza como práctica artística y como cultura social.

La forma de proceder a analizar las entrevistas fue mediante una codificación de las notas de campo realizadas, las cuales podrán encontrar en los anexos (donde aparecerán nombres modificados en pos de mantener el anonimato de las personas entrevistadas). Esta codificación fue por colores y se relacionó con los objetivos específicos, resultando en rosado para percepciones en torno a género y danza, naranja para vivencias de su identidad de género en el mundo de la danza y verde para percepciones escénico – interpretativas.

Respecto a percepciones en torno a género y danza pude dar cuenta de que los cuerpos trans danzantes perciben el género como un constructo social tal como Butler (2002) y a la vez algo fluctuante y no estático, un medio de expresión y destacan la importancia de diferenciar entre identidad de género y expresión de género.

Por otra parte, perciben la danza como un lenguaje, una forma de expresión y de comunicar cosas que las palabras no pueden, al igual que Langer (1953) y Le Breton (2010). Destacan la diferenciación entre que sea una disciplina corporal y artística –virtuosismo y expresión-, como establece Pérez Soto (2008) con el campo semántico de la danza. Mencionan cómo la danza –específicamente su danza personal- es un espacio de seguridad y liberación, como establece Langer (1953) respecto de Laban, una liberación de un plus de energía o excitación

emocional. Sin embargo, es importante destacar que hacen una diferenciación sobre la danza en dos aspectos: la danza como práctica y el mundo de la danza como cultura, como dijo una de las entrevistadas “cómo me despliego danzando y cómo me despliego en el mundo de la danza”, lo cual resultará en dos respuestas distintas para mi pregunta de investigación. Mis entrevistadas ven la danza personal –como práctica- como un “espacio de liberación de los cánones de la hegemonía y la heteronorma”.

Por otro lado, respecto a vivencias sobre su identidad de género se menciona cómo la experiencia trans en la danza puede ser incómoda, debido a que los códigos binarios y “generizados” (concepto emergente), como indicó una de las personas entrevistadas -en referencia a objetos o sujetos que les es asignado un género desde la mirada binaria-, que pudimos evidenciar en diversas culturas dancísticas, son una forma de dominar a los diversos cuerpos que se someten a las distintas danzas y de reforzar la heteronorma y replicar sus valores y formas de dominación (Álvarez, 2021) y además de excluir y marginar a los cuerpos que escapen de estos dominios (Butler, 2002).

Es por esto que la mayoría de cuerpos trans danzantes terminan desertando de ciertos espacios dancísticos para crear los suyos propios como ocurrió con diversas danzas de las subculturas (Nunes Babosa, 2020), ya que no pueden encontrar pertenencia con gente cisgénero la cual sí se adapta y es de hecho más susceptible (Álvarez, 2021; Adorni, 2020) a los códigos binarios y heteronormativos de algunas danzas como pueden ser el ballroom (ejemplo de una entrevistada), el ballet, el tango, la bachata, etc..., además de que la gente trans vive experiencias que la gente cis no, debido a las diversas percepciones y corporalidades que presentan (Le Breton, 2010), lo cual resulta en fuertes emocionalidades. Como dijo un entrevistado, la gente trans “puede danzar mucho desde la rabia y la pena”, por tanto, buscan tanto expresar como liberarse (Langer, 1953) de estas emociones por medio de la danza. Debido a estos mismos códigos y roles heteronormativos es también importante mencionar cómo ciertas danzas han invisibilizado a la gente trans de su historia, como ejemplificó una de mis entrevistadas con el caso del *twerk*, donde fue una mujer trans, llamada Muva

Keller quien trajo ese estilo y técnica de danza al país, pero raramente se le menciona como pionera, priorizando a las mujeres cisgénero que le prosiguieron. Una entrevistada destaca también en este punto que “socializar mi identidad de género transformó mi propia danza y mi corporalidad, lo cual me ha permitido encontrarme como persona en medida que me fui encontrando a mi misma en mi propia danza”, lo cual da para pensar sobre el rol identitario de la danza.

Para terminar este apartado, respecto a vivencias escénico interpretativas se menciona y se repite mucho el término “exposición”. Los cuerpos trans tienden a sentirse expuestos en escena debido a los mismos códigos binarios y heteronormativos mencionados anteriormente los cuales pueden ir desde lo escénico hasta lo técnico y dancístico, ambos ámbitos potentemente “generizados”, es decir, en ambos ámbitos se presenten objetos o sujetos los cuales les es asignado un género dentro del estricto binarismo. Sin embargo, creen también que es importante que haya cuerpos trans en escena ya que aportan a visibilizar a los cuerpos y la realidad trans. Una de las entrevistadas asevera que “si no hubiera visto un cuerpo trans en escena, jamás hubiera pensado que yo también podía estarlo”, mientras que otra menciona “que un cuerpo trans lo baile lo convierte en una danza trans”, lo cual introduce de nuevo las ideas de Le Breton (2010) respecto al cuerpo como primera fuente identitaria, y cómo este y sus características son inherentes al sujeto. La corporalidad puede decirnos muchas cosas sobre el sujeto, en especial en la danza, donde el cuerpo es la herramienta de trabajo por excelencia.

A modo de conclusión pudimos dividir la respuesta a mi pregunta de investigación en dos, las cuales se oponen, pero son una forma de verlo desde la danza como práctica y la danza como cultura (Pérez Soto, 2008) y entre estas emergió otra más, y pudimos también dar cuenta de cómo los cuerpos trans se parecen entre sí mucho más allá de lo tangible, lo visible y lo físico, sino que se parecen también entre sí en sus percepciones, experiencias, vivencias, moralidades y mentalidades. Como pudimos ver en el marco teórico, todos estos conceptos abstractos son cosas que pasan primero por el cuerpo, el cual Le Breton (2010) definió como un filtro semántico, y al ser cuerpos transgénero, estos perciben y

viven la danza, tanto como práctica como cultura, de una manera radicalmente distinta a como lo hacen los cuerpos cisgénero, los cuales son susceptibles (Álvarez, 2021; Adorni, 2020) y adeptos a la heteronormatividad presente en la historia y praxis de la danza.

### 5.1.1 La experiencia trans en la danza es liberadora

Tal como estableció Nunes Babosa (2020) en su investigación, las danzas específicas del *voguing* y las *ballroom* resultan liberadoras para los cuerpos desviantes; sin embargo, en la presente investigación hemos podido dar cuenta de cómo la danza en general puede significar liberación (Langer, 1953) para los cuerpos abyectos (Butler, 2002).

Viéndolo desde el lado de la danza como práctica “mi propia danza personal”, como definió una entrevistada, parte de las entrevistas nos ha permitido evidenciar que la experiencia de bailar es liberadora para la gente trans. “Libera de los cánones de la heteronorma y de la belleza hegemónica”, según una de ellas. Como pudimos ver con Pérez Soto (2008) en el marco teórico, la danza (y el arte) son medios de expresión y de comunicación en nuestras sociedades. Reflejan la cultura de las sociedades a través de la historia. Nos encontramos en un momento de vanguardias artísticas, las cuales reflejan las diversas críticas y cuestionamientos que se han hecho al género y al cuerpo, liberando procesualmente a los cuerpos trans de la heteronorma. Estas se reflejaron también en mis entrevistas a la hora de preguntar sobre las percepciones sobre el género, donde todas mis entrevistadas perciben el género como un constructo social, como mencionó una entrevistada: “una medida identitaria la cual no es estática y fluctúa dentro de un espectro”, el espectro del género, que comprende un vasto –quizá infinito– espacio entre lo masculino y lo femenino, incluyendo a todo lo que escape de esto.

Les tres entrevistadas aseveraron que la danza –su propia danza– es liberadora y permite expresar las diversas y fuertes emociones por las que atravesamos los

cuerpos trans. Al respecto, uno de ellos señaló cómo las corporalidades trans “pueden bailar mucho desde la pena y la rabia”, debido a lo frustrante que puede llegar a ser la experiencia de ser un cuerpo transgénero en una sociedad heteronormada y heteronormativa. Cabe destacar que estos dos conceptos no significan lo mismo, son el efecto y la causa, respectivamente.

Los cuerpos trans viven experiencias que un cuerpo cisgénero no, debido a las distintas implicancias que tiene ser un cuerpo transgénero en nuestra sociedad. Como nos establece Le Breton (2010), el cuerpo es la primera fuente identitaria y es nuestro medio para relacionarnos con el mundo, por lo cual es evidente que tanto las percepciones, como las experiencias y la forma de relacionarse con el mundo de un cuerpo trans serán radicalmente distintas a las de un cuerpo cisgénero, debido a que sus cuerpos tienen significaciones diferentes y han vivido distintas historias, las cuales quedan inscritas en las corporalidades (Le Breton, 2010). Los cuerpos trans y los cuerpos cis bailan de formas distintas, ya que bailan por razones distintas y buscan expresar distintas cosas y contar sus propias historias personales.

Las corporalidades trans buscan liberación a por medio de su danza, buscan expresar a través del movimiento las rabias, penas y alegrías que atraviesan los cuerpos trans, y ha sido en las danzas contemporáneas (Pérez Soto, 2008) y en las de las subculturas (Nunes Babosa, 2020) que han encontrado un espacio y una cultura óptima para su despliegue, ya que es ahí donde pueden escapar de los dominios heteronormativos ante los cuales los cuerpos cisgénero sucumben sin mucho cuestionamiento. Este despliegue de su identidad como de su género es el cual otorga la sensación de libertad de la matriz heteronormativa y las hegemonías.

El cuerpo es, además de la primera fuente identitaria y el medio con el cual los seres humanos se relacionan con el mundo, el instrumento por excelencia de la danza, por lo cual, la danza de un cuerpo trans implica y significa cosas radicalmente distintas a las de un cuerpo cis.

Es importante volver a destacar la diferenciación de la danza como práctica y la danza como cultura, “cómo me despliego danzando y cómo me despliego en el

mundo de la danza”, y cómo en torno a ambos puntos las percepciones de la gente trans difieren de las de la gente cis, encontrando pertenencia en espacios dancísticos diferentes, autogestionados en su mayoría en el caso de la gente trans, ya que mediante la autogestión se permiten a sí mismos modificar o crear incluso danzas más incluyentes y con códigos menos binarios o “generizados”, como ocurrió con el tango y las milongas *queer* (Adorni, 2020), donde modificaron una danza y técnica para hacerla menos binaria, o con el *voguing*. (Nunes Babosa 2020) donde crearon una danza agarrándose de diversos estilos y técnicas e inventaron toda una danza y cultura radicalmente distinta de lo visto antes en la danza.

Sin embargo, es importante mencionar tal como lo hizo una de mis entrevistadas, cómo en el arte en general se ha presentado la experiencia trans como una experiencia de víctimas de la sociedad, frente a lo cual propone que hay que bailar desde otros lados y proponer otras miradas respecto a nuestra experiencia, lo cual nos lleva también a nuestra siguiente respuesta.

### **5.1.2 La experiencia trans en la danza está llena de incomodidades**

Por otro lado, hemos podido evidenciar como diversas danzas específicas y sus códigos altamente binarios incomodan a las corporalidades trans, ya que están llenas de heteronormatividades. Como pudimos ver, las danzas contemporáneas y de las subculturas (Nunes Babosa, 2020; Adorni, 2020; Álvarez, 2021) otorgan libertad a los cuerpos desviantes debido a sus críticas a los conceptos de género y al cuerpo como vimos en el apartado del marco teórico: en la estética del señalamiento; el arte tanto como la danza en la contemporaneidad buscan señalar y criticar ámbitos de la sociedad y sus instituciones (Pérez Soto, 2008). Sin embargo, las danzas académicas, más institucionalizadas, o más antiguas, presentan y replican códigos y culturas sumamente heteronormativas, desde su escenografía y vestimentas “generizadas” hasta su técnica y ejecuciones. Como nos establece Álvarez (2021), diversas danzas nacieron como medidas identitarias

y civilizatorias en distintos países, resultando en un número importante de danzas con códigos heteronormativos, ya que es ese el tipo de valores que la hegemonía busca inculcar en la cultura. Les entrevistades aseveran que existen imposiciones “generizadas” que acomplejan y exponen a los cuerpos trans.

Son estas mismas experiencias incómodas y excluyentes las cuales resultan en cuerpos trans que viven cosas que los cuerpos cisgénero heteronormados no, y por ende pueden expresar mediante la danza cosas que los cuerpos cis heteronormados no; como dijo una de mis entrevistades “las danzas trans están llenas de emoción y experiencias”, debido a que asumimos un género (Butler, 2002) distinto al que se nos asignó al momento de nacer con todas las consecuencias sociales que esto pueda significar. Esto nos hace poder concluir que las experiencias en la danza, tanto como lo escénico y lo técnico, están potentemente “generizadas”, es decir, les es asignado un género, o son asociadas a uno de los extremos del espectro.

Se podría decir que la experiencia de incomodidad en el mundo de la danza es un mero reflejo de la experiencia de incomodidad en la sociedad en general ya que como estableció Butler (2002) vivimos en una matriz excluyente la cual define cuales son los cuerpos que importan y los que no, y esta misma matriz excluyente se ha visto en el mundo de la danza.

Cabe cuestionarse si esta misma matriz excluyente que menciona Butler (2002) no es la misma heteronormatividad de la cual nos habla Álvarez (2021), si sus mecanismos de actuar y sus fines son los mismos: dominar ciertos cuerpos para excluir los que escapan de su dominio.

En conclusión, respecto a esta respuesta, podemos decir que las danzas presentan códigos y prácticas potentemente binarias y heteronormativas (Álvarez, 2021), factores los cuales incomodan y excluyen a los cuerpos trans disidentes, pero estos encuentran tal liberación y expresión en el movimiento que buscan la danza por otros lados, resultando en el surgimiento de nuevas danzas en las subculturas y en cuestionamientos a los conceptos de cuerpo y género en las danzas contemporáneas.

Como sucedió con el término *queer* (Lord y Meyer, 2013) la abyección y exclusión (Butler, 2002) de la matriz heteronormativa en el mundo de la danza terminó dándole cohesión a los grupos marginados, los cuales crearon sus propias danzas y sus propias culturas, resultando en danzas como el *vogue* (Nunes Babosa, 2020) y el *waacking* y en encuentros y espacios culturales como las *kiki* y las *ballroom*, espacios y prácticas las cuales permitieron a estos cuerpos escapar de todas las incomodidades que les provocaban las danzas hegemónicas y la sociedad heteronormativa. Como es evidente, hay muchas técnicas o estilos de danza distintos, y estos presentan diversos posicionamientos ante la heteronormatividad y sus formas de dominación, lo cual nos hace preguntarnos ¿Puede ser este otro factor influyente en la definición de la experiencia trans en la danza?

## 5.2 Otra categoría de análisis

La respuesta es sí. A modo de reflexión propia me gustaría agregar otro ámbito el cual definirá qué tipo de experiencia se tiene siendo un cuerpo trans en la danza, el cual es el estilo o técnica de danza específica que se realice, ya que todas cuentan con códigos y culturas distintas, las cuales suelen resultar o excluyentes o incluyentes, siendo dificultoso encontrar danzas que encuentren un término medio. Una de mis entrevistadas ejemplifica con el caso del *twerk*, danza muy reciente, tiene visiones feministas y “liberales” del cuerpo, pero siendo un espacio altamente binario y heteronormado, donde ejemplifica que “me indican que me imagine que estoy haciéndole un show a mi pololo” y le “malgenerizan”, o sea, le asignan un género no concordante con el cual se identifica, de manera repetitiva. Al ser un espacio mayormente habitado por mujeres le “mujerean” constantemente, por lo cual indica que el *twerk* si bien es una técnica que le ayuda a sentirse más libre, cuenta con una cultura o códigos que le incomodan, como ejemplifica también con el tipo de ropa que se exige para las competencias, al ser más descubierta mi entrevistada indica que “expone su cuerpo trans”. Otra entrevistada ejemplifica con

el ballroom (técnica), danza sumamente heteronormada desde el binarismo de género la cual se vio obligada a practicar debido al espacio de formación académica que cursaba, indica que “terminé botando el ramo debido a lo incómodo que me sentía con la ropa y las formas de bailar”.

O por otro lado, hay danzas que resultan sumamente incluyentes con las disidencias, como vimos el caso del *voguing* (Nunes Babosa, 2020), pero en la totalidad de las danzas que son incluyentes son espacios dancísticos que se crearon específicamente con el fin de incluir a los cuerpos excluidos o abyectos (Butler, 2002)

Como estableció Langer (1953) respecto de varios teóricos históricos de la danza, esta es en sí, liberadora. Sin embargo, no es del todo así para los cuerpos trans, ya que hay numerosas danzas las cuales cuentan con códigos heteronormativos (Álvarez, 2021) que incomodan a las corporalidades disidentes e impiden alcanzar la sensación de liberación de emociones o de energía.

## 6. Conclusiones: Como es en la danza, es en la vida

Como pudimos dar cuenta en la presente investigación, la danza resulta ser liberadora e incómoda a la vez para los cuerpos trans disidentes, dependiendo de si vemos esta danza específica como práctica o como cultura y de la técnica o estilo específico que se practique. Respecto a esto mismo, hay dos posibles respuestas: si vemos la danza como práctica, esta resultará liberadora ya que permitirá a los cuerpos trans danzantes expresarse y liberarse (Langer, 1953) de los cánones de la hegemonía y la heteronorma (Álvarez, 2021), mientras que si la vemos desde su cultura, esta suele resultar excluyente con los cuerpos trans debido a una alta tendencia a códigos heteronormados, excepto por danzas específicas como el *waacking* y el *voguing* las cuales, como pudimos ver, nacen desde la comunidad disidente y son, de hecho, espacios creados por cuerpos desviantes para cuerpos desviantes, resultando en socializaciones exclusivas (Adorni, 2020) y culturas altamente incluyentes, terminando con una situación sin matices, donde los cuerpos o no encuentran ninguna pertenencia ni inclusión o se ven en espacios donde uno de los fines principales es su pertenencia e inclusión. También hemos descubierto cómo diversas danzas tanto antiguas como recientes tienen distintos códigos los cuales están “generizados”, entendiendo la generización como el proceso mediante el cual un objeto o sujeto se le es asignado un género dentro del espectro binario de masculino/femenino. Por ejemplo, con las vestimentas, calzados, o maneras de abordar la técnica, ámbitos los cuales en una cantidad considerable de danzas son diferenciados para un género u otro, como en el caso del ballet, el ballroom, el tango, el flamenco, la bachata, etc. Creemos que las experiencias y percepciones entre cuerpos cisgénero y transgénero están también generizadas y difieren entre sí debido a que como pudimos dar cuenta, la heteronormatividad les afecta de manera distinta

y los códigos y prácticas excluyentes a los que nos referimos son de hecho, una reverberación de la heteronormatividad en la historia y práctica de la danza

A modo de conclusión general, concluimos que la experiencia y las percepciones de los cuerpos trans danzantes dependerán I.- de si vemos la danza como práctica o como cultura y II.- de la técnica o estilo específico que se practique. El primer punto ya ha sido analizado en el apartado anterior, pero respecto al segundo punto, hemos descubierto cómo esta “generización” (término emergente en las entrevistas) binaria y heteronormativa de la danza y sus códigos se da desde danzas muy antiguas y académicas como más de un entrevistado ejemplificó con el ballet, el cual como ya hemos mencionado está altamente normado, hasta danzas más recientes y con visiones del cuerpo más “liberales” como otro entrevistado ejemplificó con el *twerk*, donde a pesar de tender a los feminismos, presentan códigos severamente binarios. Se podría decir que la gran mayoría de las técnicas de danza están altamente heteronormadas, y las danzas que escapan de esta, lo hacen a propósito, es decir, buscan oponerse a esta, resultando en danzas novedosas con culturas inclusivas, como pudimos ver, culturas con socializaciones exclusivas (Adorni, 2020), espacios creados por gente disidente, que desertó de espacios dancísticos donde no pudieron encontrar pertenencia, para gente disidente en busca de pertenencia e inclusión en el mundo de la danza.

Y es por el hecho de que la danza resulta liberadora que la gente decide quedarse en ella y seguir buscando otros espacios en los que puedan desplegar su identidad de género y sentirse cómoda con ello. Es liberador el hecho de poder moverse sin estigmas, de poder presentar y aceptar tu cuerpo tal como es. Sin embargo, como pudimos evidenciar durante esta investigación, hay diversas danzas las cuales presentan códigos y prácticas que incomodarán a los cuerpos trans danzantes, lo cual les privará de la sensación de liberación presente en la danza (Langer, 1953).

Para finalizar este apartado, nos gustaría proponer cómo estas dicotomías de liberación / incomodidad en el mundo de la danza, son una mera reverberación de la experiencia promedio de vida de ser trans y cómo una elección puede ser tan

liberadora como determinante. Como me dijo una vez un maestro de danza: “como es en la danza, es en la vida”, y proponemos que pasa viceversa también, ya que hemos podido dar cuenta de cómo en la vida social y en la cultura se presentan códigos y prácticas heteronormativas, y sucede exactamente lo mismo en la cultura y el mundo de la danza.

Esta investigación es un aporte a acercar la danza y la sociología, dando a conocer las percepciones que tienen los cuerpos trans danzantes respecto al contexto social específico del mundo de la danza con toda la diversidad que puede presentar. Puede ayudar también a acercarse a la psicología, ya que explora sentires y percepciones de gente trans en el contexto específico de la danza, y creo que el caso no debe ser muy distinto en otras disciplinas artísticas. En el campo de la danza, puede ayudar a abrir las posibilidades de diversas danzas a ser más inclusivas o crear prácticas que puedan resultar menos heteronormadas, como el caso de las milongas queer (Adorni, 2020), o a la creación de obras en torno a los sentires de las corporalidades trans - danzantes.

Además, la presente investigación presenta limitaciones en cuanto a tiempo, ya que es una investigación para postular a un grado universitario de licenciada en danza con mención en interpretación, y en cuanto a su muestra de estudio, la cual debido al tiempo no pudo ser tan amplia como me hubiera gustado. También hay limitaciones de espacio, ya que nos encontramos en un contexto específico de Santiago de Chile en el 2024, y las investigaciones que revisamos para los antecedentes y la problematización son en su mayoría de Latinoamérica, por lo cual podría no reflejar del todo los diversos casos a nivel global, aunque a modo de hipótesis, propondremos que los casos no deben ser muy distintos en occidente, sin embargo, nos interesa cómo podrían diferir en el oriente, ya que estas culturas presentan danzas y culturas severamente distintas.

## Bibliografía

Adorni, A. (2020). Tango queer en Buenos Aires. Danza, género y sexualidades en el siglo XXI. *Clang*, 1(6), 1-4.

<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/100522>

Álvarez, J. (2021). Las danzas de tango y samba de gafieira en la lupa de los estudios de género y queer. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 8(8), 31-43.

<https://doi.org/10.14483/25909398.19074>

Bautista, N. (2011) Proceso de la Investigación Cualitativa. Editorial El Manual Moderno

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la Investigación en Artes, *Cairon: revista de ciencias de la danza* (13), 25-46.

Butler, J. (1999) El género en disputa. Paidós

Butler, J. (2002) Cuerpos que importan. Paidós

Fort i Marrugat, O. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt* 3 (1), 54-65

<https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/14406>

Langer, S. (1953) Poderes Virtuales. De *Feeling and Form* pp 1-16B

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Ediciones Metales Pesados

León, A. (2018). *El paradigma performativo. Aotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Pontificia Universidad Católica del Perú

Lord, C. & Meyer, R. (2013). *Art & Queer Culture*. Phaidon Press Limited.

Nunes Babosa, L. (2020) *Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes*. *Revista Estudios artísticos* (7), 144-160

<http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/492/4922092009/index.html>

Peña Aguado, M. Isabel (2015) *Cuerpo Indeterminado: La precariedad del cuerpo en el discurso feminista*. *Revista de la Academia* (20) 47-65

<https://bibliotecadigital.academia.cl/items/bb63c38b-4595-4194-a0d8-06c00395d768>

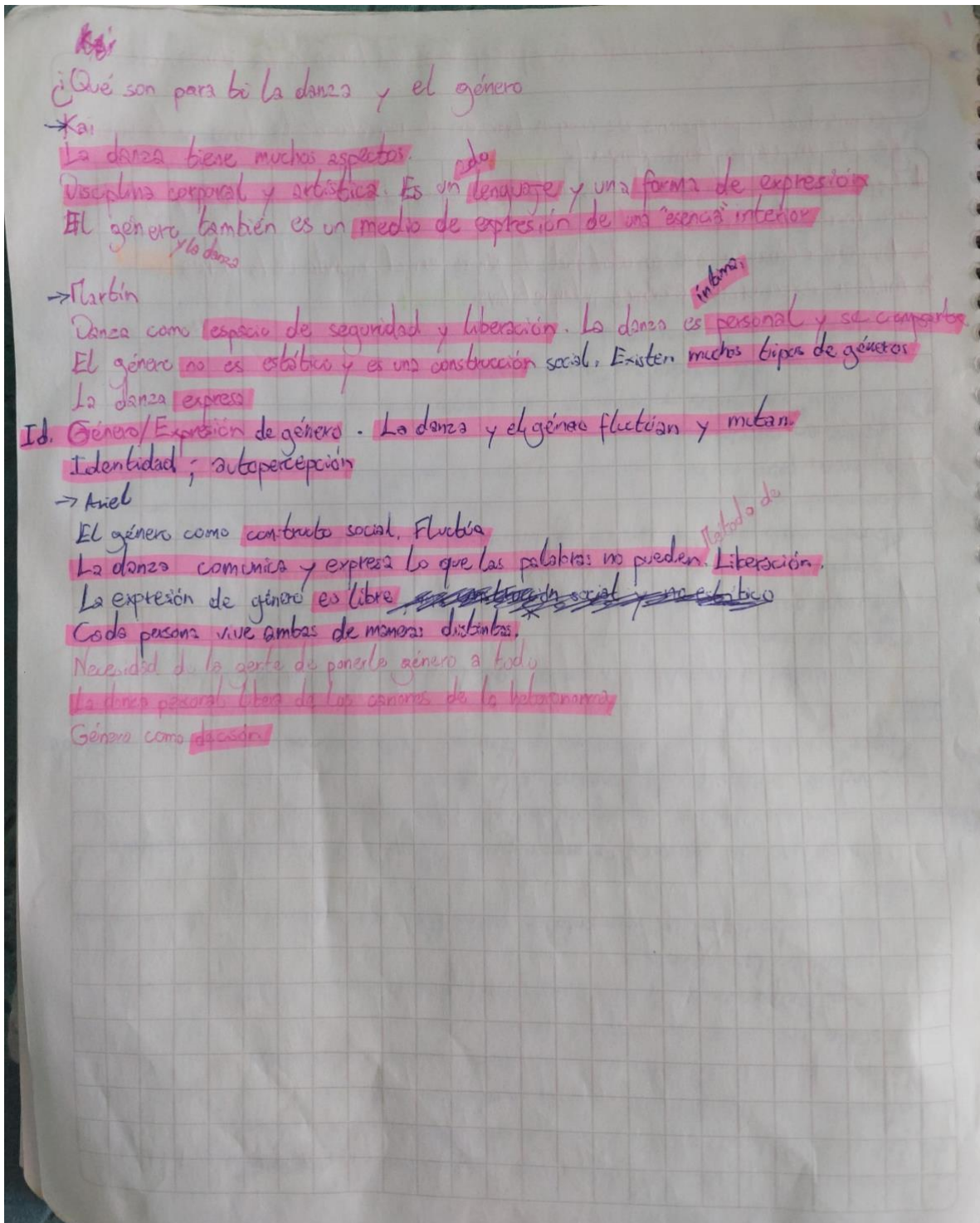
Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. LOM Ediciones

Sánchez, J. A. (2010). *Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes*. *Artes La Revista*, (13), 36-51.

Scott, Joan W. (2002) *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. *Revista del centro de investigaciones históricas*, (14) 9-45

<https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16994>

## Anexos



! Entrecruce de estos en tu vida

→ Impresión como búsqueda de lenguaje

El género ha transformado mi danza. Socializar la identidad de género (adoptada, identificada, aceptada) transforma mi danza desde ahí, tomando otro tipo de corporalidad. Me he ido encontrando más en mi danza a medida que igual me he ido encontrando en mí y en mi propia identidad. Corporalidad sentida como algo que se puede ver más "masculino" desde fuera.

→ Martín

Ninguna se elige. Elijo quedarme todos los días

Bailar desde otros lugares. Los cuerpos trans pueden bailar mucho desde la rabia y la pena.

→ Danzas heteronormadas. Demasiada importancia al género y sus roles.

Identidad/Expresión de género. Expresión desde el binarismo

no tienen que coincidir

Claridad respecto a la identidad otorga apropiación del género como medio de expresión

Pienso que tu experiencia en el mundo de la danza será distinta si fueras un cuerpo cis-heteronormado

Kai

Si, dificulta el donde te mueves. Choque de ciertas percepciones que la gente puede tener de ti como de composiciones de roles de género en ciertas danzas desde (el vestuario y) lo escénico y lo doméstico, esto genera disforia en la embestada y asevera que estas experiencias no las vive alguien cisgénero. La experiencia trans está llena de disforia e incomodidades.

Martin

Totalmente. Las vestimentas están potentemente generizadas. Las culturas también son muy binarias y heteronormadas. No se encuentra pertenencia con la gente heterocis.

Ariel

Totalmente. ~~Los~~ Los códigos de ciertas danzas acompañan y exponen

Preposiciones, por "barreras" ante ciertas danzas y su cultura.

Complejos corporales; encasillarse en roles que no te identifican por una disforia e incomodidad.

Pertenencia en espacios dancísticos

Kai

Sí, espacios independientes y autogestionados; no académicos

Hay que crear y buscar espacios

Marín

Escasean. La gente no le toma el peso a la malgeneración  
son autogestionados

La danza contemporánea (estética del señalamiento). Vanguardias expresan los cuestionamientos y críticas de la sociedad a través de la danza. Libertad.

La misma gente bien crea y visibiliza espacios.

Como te sientes siendo un cuerpo trans en el escenario

Kai

Depende de

Nuestros influen y naturaleza de la obra. Que acomodan o incomodan al sujeto (escenografía)

Da visibilización

Hay roles más o menos aptos para cuerpos trans; los cuerpos tienen significaciones distintas.

Martin

Exposición. Juicios del espectador

yo jamás hubiera pensado

"Si yo no hubiera visto un cuerpo trans en escena ~~que yo también podría hacerlo~~. Tengo derecho a un final feliz. Somos mucho más que un cuerpo trans." \*

triel

Se adapta otro rol para salir a escena. Exposición. Ver que soy trans  
mecanismo de  
defensa

Exposición/Visibilización. Cuerpo como fuente identitaria convierte las danzas en danzas trans.  
"Lo que tengo visible para que la gente vea que soy trans"

\* estigma de víctima de la persona trans. Invisibilización de gente trans en los hits de las danzas (entrevistado ejemplifica con el twerk)

De qué manera despliegas tu identidad de género en tu danza

Kai

Búsqueda de otros lenguajes. "Abreverse" a otros gestos y cualidades

Expresar tu género te ha permitido salir de los cánones

Como me despliego danzando y en el mundo de la danza (diferentes)

Tal como la gente, los gestos pueden posicionarse en el espectro del género

Tu expresión de género te predispone a ciertas cosas con ciertas danzas

Martin

Lenguajes con los que se puede jugar. <sup>Experimentar</sup> Obviar la expresión de género

Que yo lo baile lo hace una danza trans. Hay ciertas danzas y lenguajes que dan más libertad que otros

Aniel

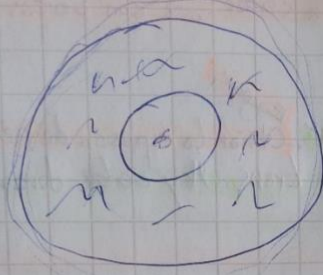
Libertad de no encasillarse. Testar el cuerpo tal como es: trans

Fuerza/flexibilidad: masculino/femenino (gimnasia artística)

En la danza busca liberación de los cánones de la bello y la heteronorma y de los roles de género

El despliegue del género otorga libertad

La gente trans termina desertando de espacios académicos para buscar su <sup>o danzas</sup> ~~identidad~~  
danza y la expresión por otros lados.  
Hay danzas y espacios danzísticos que marginan a la gente trans.  
Heteronormia como enemigo común.  
Las experiencias también están generalizadas. Todo está generalizado.



Pasamos ciertas vivencias que la gente cisgénero no.  
Asumir el género y las consecuencias sociales.  
Códigos fuertemente binarios.  
Hay danzas y espacios danzísticos que marginan a la gente trans.  
Resignificar los espacios.  
Transformar mi género (transicionar) transformé mi danza y desde donde bailo.  
Exp cis / Exp trans. Experiencias generalizadas.  
Las danzas trans están cargadas de emoción y experiencias.  
Asumir roles en la sociedad.