



ESCUELA DE
**ANTROPOLOGÍA,
GEOGRAFÍA E
HISTORIA**
FACULTAD DE
CIENCIAS SOCIALES

Discursos y performances insurgentes desde Abya Yala hasta Chile actual: Guerrilla Marika

Estudiante: Baltazar Hernández Vergara

Profesora Guía: Jazmín Cerebello Poblete

Tesina para optar al grado de licenciado en Antropología Social

Santiago, 2022

Dedico esta tesina a Guerrilla Marika, la cual, luego de conocerla me volvió espectador y seguidor de su comparsa; de sus bailes, movimientos, vestimenta y discursos, llevándome así posteriormente a desarrollar el presente escrito.

Además, dedico este escrito a César, por su amabilidad y compañía en las conversaciones, datos y material aportado durante el año sobre Guerrilla Marika.

Por último, dedico y agradezco tanto a mi familia como amistades que me acompañaron y ayudaron en este proceso a lo largo del año.

Agradezco a la Universidad Academia de Humanismo Cristiano por el material de apoyo ofrecido a través de sus bibliotecas y servicios online. Así también, agradezco la ayuda financiera de la universidad para llevar a cabo mi trabajo en terreno durante el desarrollo de esta tesina.

Agradezco además a mi profesora guía Jazmín Cerebello, por el apoyo y guía a lo largo de este año para hacer posible la presente tesina.

Resumen

Guerrilla Marika es un colectivo conformado en 2020, el que a través de una comparsa andina disidente de género-sexual, insurge expresando su propia forma de concebir el ser marica en Santiago de Chile, y denunciando lo que han experimentado en discriminaciones y opresiones por una hegemonía patriarcal y binaria del género, proveniente desde tiempos de la colonización del Abya Yala (Latinoamérica) hasta la actualidad.

Visibilizándose que hay diferentes elementos que componen y construyen el discurso de la Comparsa Guerrilla Marika, esta tesina tiene por objetivo describir los componentes que se interrelacionan en el discurso performático callejero del colectivo Comparsa Guerrilla Marika en la ciudad de Santiago, principalmente a través de la observación y registro visual de imágenes que exponen los diferentes componentes expresados en la comparsa.

Esta investigación antropológica se centra en estudios de género y disidencias sexuales, y cómo estos se enmarcan en un contexto del Abya Yala, comprendiendo una descolonización de los cánones de construcciones de géneros provenientes de un conocimiento y hegemonía occidental. Así también, se profundiza en estudios de performance en Abya Yala como un medio para interpretar y estudiar a la Comparsa Guerrilla Marika.

Palabras Clave: Disidencia género-sexual, Guerrilla Marika, marica, Abya Yala, descolonización, ch'ixi, performance, fotografía, imagen.

Índice General

CAPÍTULO I: MARCO INTRODUCTORIO	1
1.1 Contexto General	2
1.2. Planteamiento del problema	17
1.3 Pregunta de investigación.....	18
1.4 Objetivos.....	19
1.4.1 Objetivo General.....	19
1.4.2 Objetivos específicos.....	19
1.5 Hipótesis	19
1.6 Justificación de la investigación.....	19
1.7 Justificación del área de estudio	20
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	20
2.1 Descolonización del ser y el saber, pensando desde Latinoamérica y Chile.....	20
2.2 Pensando el género desde Latinoamérica.....	24
2.3 Performance, una manera de observar las manifestaciones sociales y culturales	29
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	33
3.1 Enfoque metodológico.....	33
3.2 Tipo de investigación	34
3.3 Métodos y Técnicas de investigación.....	34
3.4 Diseño metodológico.....	36
3.4.1 Muestra	36
3.4.2 Plan de análisis y unidad de análisis.....	37
CAPÍTULO IV: MARCO DE EXPOSICIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS ...	39
4.1 Exposición de los datos de investigación	39
4.2. Discusión de resultado de la investigación.....	62
4.2.1 La Guerrilla Marika en contra de una hegemonía y pasado colonial; buscando una descolonización del ser marika.	62
4.2.2 Una performance andina como un medio de expresión, resistencia y lucha de lo Marika.....	62
4.2.3 La expresión de lo Ch'ixi, Champurria y Quiltraje a través de la comparsa andina disidente.....	63
4.2.4 La construcción del ser marika andina en Santiago de Chile	64

4.2.5 Los territorios a los cuales vinieron a luchar y los lugares que vinieron a reivindicar.....	65
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71

Índice de Figuras

Figura 1.1: Comparsa Guerrilla Marika	11
Figura 1.2: Comparsa Guerrilla Marika	12
Figura 4.1: Manifestante relatando una cruel detención de un joven transexual por parte de Carabineros de Chile.	40
Figura 4.2: Logo de Guerrilla Marika, 12 de noviembre de 2020.....	43
Figura 4.3: Comparsa Guerrilla Marika, Carnaval la legua, 18 de diciembre 2020.....	44
Figura 4.4: Guerrilla Marika, La Legua, 2021.	47
Figura 4.5: Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.....	47
Figura 4.6: Integrantes de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.	49
Figura 4.7: Integrantes de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.	51
Figura 4.8: Integrante de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.....	53
Figura 4.9: Integrante de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.....	54
Figura 4.10: Integrante Guerrilla Marika, en Museo de la memoria y los derechos humanos, 4 de julio, 2022.....	54
Figura 4.11: Integrante de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 25 de junio, 2022.	55
Figura 4.12: Guerrilla Marika, La Legua, 2021.	56
Figura 4.13: Banda Exuberante, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.....	57
Figura 4.14: Guerrilla Marika, La Legua, 2021.	59
Figura 4.15: Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.....	60
Figura 4.16: Guerrilla Marika en Bloque contra hegemónico,.....	60
Plaza dignidad, 25 de junio, 2022.	60
Figura 4.17: Guerrilla Marika en Museo de la memoria y los derechos humanos, 4 de julio, 2022.....	61
Figura 4.18: Mural de guerrillerox marika, Barrio Yungay, 19 de octubre, 2022	67

CAPÍTULO I: MARCO INTRODUCTORIO

Esta tesina tiene como objetivo describir los componentes que se interrelacionan y conforman un discurso en los actos performáticos que realiza el colectivo Guerrilla Marika, los cuales contienen diferentes elementos estéticos, discursivos, danzas, ordenes de comparsa andina, entre otros.

Para comprender estos discursos, durante este capítulo se contextualizará en primer lugar sobre qué se comprende como género y sus formas de estudio.

En segundo lugar, se relacionará lo que ocurrió con la llegada del occidentalismo al Abya Yala, y las consecuencias que dejó sobre las relaciones entre las personas de este territorio respecto de la concepción y forma de entender el género y vida sexual. Junto a esto, también se relatará cómo el proceso colonial y posterior surgimiento de Chile, perpetuó las consecuencias de un pasado colonial hasta las últimas décadas, provocando discriminaciones, transgresión, y todo tipo de vejaciones a grupos humanos que no se identificaban con un binarismo hegemónico proveniente de los entes colonizadores.

En tercer lugar, se describirá el proceso de la revuelta nacional o estallido social ocurrido el 19 de octubre de 2019 en Chile, en donde surgen variadas demandas acumuladas durante años en el país. En este periodo de revuelta, además surgen nuevos colectivos y acciones de personas con la necesidad de expresarse, entre ellos, la Guerrilla Marika, la cual aparece también de manera insurgente y con una motivación de “guerrillear” hacia la propia sociedad chilena través de una Comparsa andina disidente género-sexual, expresando así todas las discriminaciones que han vivido, tanto desde periodos de la colonización, como también desde demandas de la sociedad actual.

Finalmente, se introducirá al concepto de performance, el término marika, y una visión de descolonización junto a lo ch'ixi.

Tomando en cuenta los aspectos mencionados anteriormente, nuestra problemática se sitúa en la búsqueda de describir en profundidad los diferentes componentes que conforman el discurso dentro de las propuestas performáticas de la Comparsa Guerrilla Marika, entendiendo que éstos son un medio de expresión respecto de cómo se percibe el género desde lo marika, situado en un contexto Abya Yala/Latinoamericano, Andino y chileno.

1.1 Contexto General

1.1.1 Sobre Género, Queer y Disidencias.

Lamas (1996), nos describe que en un comienzo se identificó la diferencia de género en las distintas culturas del mundo (principalmente occidente), divididas en su mayoría, únicamente entre hombre y mujer. Esta división de género entre masculino y femenino se destacó por las diferencias biológicas del ser humano en cuanto al órgano reproductor, en este caso: con el órgano del pene para el género masculino, y la vagina para el género femenino. Pero además de esta división a partir de lo biológico, Lamas nos destaca que en las diferentes culturas existe una división del trabajo a partir de la definición de género, surgiendo disímiles roles de género y diferentes actividades en la vida diaria para la producción y reproducción de la vida de los seres humanos. Pero en estas diferencias de género, la autora destaca que además se presenta una división jerárquica del género, en donde en cada cultura humana (o en su mayoría, según lo expuesto por Lamas), el género masculino mantiene subordinada a la mujer, haciendo que en las diferentes culturas y sociedades alrededor del mundo se observe un dominio patriarcal, dando como resultado un androcentrismo. O sea, que el hombre se vea como protagonista y el ser principal dentro de las culturas, y las mujeres por su parte, solo una parte complementaria de este hombre dominador, dueño y jefe del todo.

Siguiendo con estas ideas, se puede mencionar Rubin (1975), quien expone que hay sistemas de sexo-género, siendo uno de los ejes de la organización social del ser humano. Además, este sistema de sexo-género pasa a ser un elemento principal en el orden de la producción y reproducción de la vida social, pero a la vez que esta producción y reproducción se enmarca en una división jerárquica, en donde, como explica la autora, las mujeres son trasladadas a las tareas domésticas y de reproducción, siendo subordinadas al hombre en la mayoría de los casos.

Siguiendo con Lamas, explica que esta visión y cosmovisión de la vida dominada y dirigida por los hombres queda registrada a través de cientos de años desde el pasado de la humanidad, consintiendo este hecho como algo normalizado y hegemónico, por lo que nunca se discutió acerca de esta dominación. Es así como la autora nos describe que a partir de los años 60' comienzan a surgir reflexiones, pensamientos y cuestionamientos provenientes de corrientes principalmente feministas que cuestionan hasta qué punto este

supuesto hecho de dominación inmutable del género masculino era algo inamovible. Por lo que con esta premisa y a partir de varios autores, se comienza a indagar sobre las formas del por qué surge esta subordinación y dominación entre los géneros en el ser humano. Por una parte, emergen reflexiones que explicaban que este hecho era debido a un tema biológico, ligado al propio ser animal del ser humano, en donde el hombre era dominador debido simplemente a su naturaleza humana, y viceversa con la mujer y su subordinación. Por otra parte, también comenzó a surgir otra corriente que explicaba que esta división no era causa de un factor biológico y un determinismo natural e inmutable, sino que esta división del género y su respectiva dominación era debido, más bien, a factores de índole cultural en las diferentes sociedades.

Desde esta mirada cultural, se puede relacionar los postulados de Butler (1998), quien utiliza el concepto de performance como un medio de describir el género, en donde a través de una “teatralidad”, el género se interpreta según los guiones estructurados que entrega cada sociedad y cultura a las personas.

Así también nos explica Segato (2003), que el debate y reinención del concepto de género atrajo también a la disciplina de la antropología a tomar éste como punto de interés, al comprender que en realidad el género es propio de una construcción cultural de cada sociedad del mundo. Esta autora describe diferentes perspectivas y teorías que surgieron a través de la investigación, así reflexiones sobre el género en las diferentes sociedades y debates sobre temas como: si la subordinación de la mujer y el patriarcado son universales, o si aquello es relativo. O también, buscando ejemplos de sociedades más igualitarias y equitativas en temas de género, teniendo como premisa observar otras culturas no occidentales, y cómo el género es desarrollado en su respectiva cultura e historia en sentido estructural.

De acuerdo lo anteriormente mencionado, el concepto género comprendido desde una visión antropológica y culturalista, se puede entender en palabras de Teresa de Lauteris (2015), como una representación de una construcción sociocultural desde un comportamiento individual, la cual se ve expresada en diferentes instituciones sociales como la familia, el colegio, la religión, el trabajo, entre otras. Pero también, se puede ver esta construcción del género en otras fuentes de carácter artístico o de ocio, como el lenguaje, las artes, la literatura, la música, el cine, o medios de entretenimiento en general.

Se comprende entonces, que las sociedades generan una representación de lo que es el género, atribuyendo a las personas formas de reconocerse en un rol en específico. Es así como la persona, apropiándose de estas conductas de género, se “real-iza” y crea una “auto-representación” asumiendo individualmente la forma de ser. O, por el contrario, como persona que no se siente identificada con las diversidades hegemónicas de la sociedad.

Es, a partir de lo anteriormente mencionado, que comprenderemos en la presente investigación al género como una construcción sociocultural, que a través de diferentes medios, trasmite una manera específica de comportamiento para las personas, en tanto su propia identificación, sus gustos, vestimenta, comportamiento de roles, entre otras. Y es, en este sentido, que el estudio de género (siendo precursoras las teorías feministas), observa las diferentes formas en que se desarrolla el género en las sociedades, enfocándose y analizando principalmente casos de no representación o negación de la propia sociedad hegemónica que pone limitantes en torno a la libertad y reconocimiento de diversidades y disidencias de género (De Lauretis, 2015, Guzmán & Pérez, 2007).

A partir de los estudios de género, es posible describir el concepto y teoría “queer”. Como explican Epps (2008) y Cordero (2019), queer proviene del vocablo anglosajón y se comprende como un denominador de una persona rara, extraña y fuera de lo normal. En este sentido, la teoría queer resignifica el sentido de la palabra para reconocer a la gente que no sigue un patrón de binarismo hegemónico de género en la sociedad, propiciando de esta manera, una oportunidad a estudios de género pero desde un punto de vista crítico. Ya que, rechazando principalmente las formas naturalistas de la construcción del género y sexo humanos como binarismo, también critica las posiciones esencialistas de las únicas formas de género instituidas como, hombre, mujer, gay, lesbiana, homosexual, heterosexual, bisexual o transexual. Lo cual también da la posibilidad de experimentar de manera flexible y fluida, formas de comprender el género y la sexualidad, aportando así a un desarrollo personal e íntimo para cada persona y permitiendo explorar y experimentar nuevos espacios de construcción, así, nuevas subjetividades.

Por otra parte, como explica Epps (2008), la teoría “queer” también se puede comprender como una toma de riesgos, ya que el propio término hace alusión a un idioma anglosajón proveniente de exponentes de origen occidental y dominante, causando que el origen de estas teorías siempre tenga una base y un presupuesto de ideologías en el que las críticas

están dirigidas hacia sus propias problemáticas y espacios de reflexión. Por ello, la creación de un pensamiento queer, una imagen queer, y un propio imaginario queer, a veces se aleja de ser una representación y utopía que sea inclusiva para cada región y persona del mundo.

Finalmente, cabe describir el significado de disidencia de género-sexual. En palabras de Rubino (2019), la disidencia de género y sexual se propone como un concepto en el cual se cuestiona principalmente la heteronormatividad, heterosexualidad, y las prácticas sexo-généricas en las construcciones sociales. Además, el concepto de disidencia sexual busca dar a conocer que no existe una limitación de formas de género y sexualidad, las cuales se pueden entender como una “diversidad” específica de identidades ligadas a las sexualidades y géneros. Sino más bien, lo disidente da a entender que tanto la sexualidad como el género es algo que la propia persona está en un proceso de producción y construcción sobre su propio cuerpo¹ y forma de comprenderse. Por ello, la disidencia de género y sexual no establece el propósito de buscar una definición y limitación, sino que poner en cuestión lo que es hegemónico en la sociedad, abriendo así la opción de un espacio reflexivo y auto constructivo, abriendo un debate político hacia la sociedad. Además, el concepto de disidencia de género y sexual se puede relacionar con lo queer en cuanto a la crítica a la limitación de identidades, aunque lo queer, hasta cierta parte, se puede comprender como lo que se enmarca con una base y trasfondo de origen Occidental, y por tanto, del poder-saber.

Es así, como desde el entendimiento de lo disidente, se abre la posibilidad de buscar y relacionar las construcciones de género desde el Abya Yala, desligándose de las construcciones hegemónicas occidentales.

1.1.2 La tierra del Abya Yala y la diversidad de sus habitantes a través del tiempo

Portugal y Macusaya (s/f), y Houtart, (2011), nos explican que “Abya Yala” es una palabra del pueblo Cuna/Kuna, el cual tiene variados significados, como “tierra en plena madurez”

¹ En palabras de Martínez (2019), en las últimas décadas han surgido variados debates sobre el género y la forma de entenderlo en las sociedades, y el lenguaje ha sido uno de los temas de discusión. Se comprende que el lenguaje es un componente fundamental dentro de las culturas y sociedades, el cual va moldeándose y evolucionando según las necesidades de la sociedad. En este sentido, surge en las últimas décadas el llamado lenguaje inclusivo. El lenguaje inclusivo es un conjunto de propuestas que yacen en constante desarrollo y que tienen como fin entregar opciones de comunicación a las palabras que contengan en su interior prejuicios, jerarquías y/o estereotipos en relación con el género de una persona. Por lo anteriormente descrito, se dará uso a un lenguaje inclusivo en esta tesis, utilizando el modificador “e” y “x” en el morfema flexivo de las palabras que indican un estereotipo de género en particular, debido a que esta investigación abordará grupos que se identifican con aquellas formas de expresión del habla.

o también, tierra en “pleno auge de juventud madura”, lo que nos puede dar una idea de algo que está fértil y en pleno proceso de construcción.

Este concepto ha sido utilizado para nombrar al territorio de lo que hoy se conoce como América, pero también para dar sentido y significación a las palabras de sus primeros habitantes: los pueblos indígenas que conformaron y conforman las diferentes culturas y sociedades de las tierras del Abya Yala. De este modo, utilizar este concepto da paso a la búsqueda del uso de palabras de origen nativo del continente conocido como América y/o América Latina, siendo un medio para desligarse de la propia colonialidad occidental que fue impuesta en el territorio de Abya Yala.

De Ramón et al. (1992) y González (2010), describen que aquellas personas habitantes del Abya Yala, antes de la llegada de los colonizadores, habitaron diferentes lugares del continente. Es por ello, que desde una mirada histórica se puede explicar que cada cultura y sociedad que vivió y vive en estas tierras ha desarrollado su propia cosmovisión sobre la vida, tanto en su forma económica, su organización social, su alimentación, así sus creencias, género y sexualidad, entre otras, habiendo en ello una variada diversidad cultural.

Gómez (2010), Rosales, (2010) y Figari (2009), explican que las diferentes culturas y sociedades nativas del Abya Yala, vivían con diferentes construcciones sociales en torno a qué era lo que se entendía por la sexualidad y el género humano, de lo cual, a través de diferentes registros cronológicos e históricos, se puede destacar que los roles y conductas de estas personas no eran necesariamente masculinas o femeninas entendidas desde el occidente. Como también, la concepción de un “tercer género”, un género que no existía para la cosmovisión binaria occidental y cristiana de los colonizadores. Ejemplificándose con el término quechua “q’iwa”. Q’iwa se comprende como personas que tenían la cualidad de relacionarse y tener una dualidad con el mundo espiritual de lo masculino y femenino. Esto, luego de la colonia, se interpretó por los españoles y los cristianos como lo peyorativo y pagano de ser homosexual y cometer sodomía (Aruquipa, 2016).

En el territorio que hoy es conocido como Chile, podemos referir que al igual que variados territorios del Abya Yala, habitaron y habitan diferentes pueblos y sociedades con variadas culturas y formas de vivir la vida en torno a la sexualidad y el género. Los cronistas españoles y europeos registraron cómo los incas proveían y practicaban actos sexuales entre

hombres, y a su vez, tenían instituciones en donde la homosexualidad, con un trasfondo religioso, se hacía presente para la cultura incaica (López, 2005).

También se puede mencionar el rol de ser Machi en la sociedad, situación en la que los propios hombres a través de rituales religiosos tomaban un rol y género femenino al transformarse en machi (Bacigalupo, 2016).

1.1.3 La invasión, colonización e invención del Abya Yala

De Ramón et al. (1992), relata que en 1492 Cristóbal Colón junto con su tripulación, viaja desde el reino de España a las tierras de Abya Yala con el fin, primeramente, de llegar al continente asiático y tierras indias para trazar nuevas rutas de comercio desde el occidente. Accidentalmente y sin siquiera ellos darse cuenta, habían llegado a tierras desconocidas para europeos y el Occidente. La llegada de Colón desencadenó una oleada de empresas para conocer esta nueva ruta que llevaba a tierras inexploradas para los occidentales, causando que cada vez hubiese más expediciones y asentamientos en las nuevas tierras encontradas.

Luego de establecerse, se comienza a conocer a estos supuestos habitantes de la india, los “indios” o “indígenas” de la zona. Los Occidentales españoles, con un sesgo de que las culturas de los habitantes del Abya Yala estaban en un retraso; primitivos y en un estado de barbarie, con una cultura y religión sumida en el paganismo, comienzan un proceso de conquista y colonización ante los habitantes nativos del Abya Yala, provocando un cambio radical en la cultura y sociedades de los diferentes habitantes del territorio a través de la colonización de las diferentes sociedades nativas, ocurriendo entonces, un mestizaje tanto sanguíneo como cultural (De Ramón et al.,1992).

En palabras de Dussel (1994), en este proceso se crea una invención de lo que eran estas otras personas, el “otro” que no son ellos, unos otros supuestos que son primitivos, que están en un estado completo de barbarie, y carecen de toda lógica y sentido de la razón. Por ello, el occidente comienza a crear lo que son los indígenas americanos y generar prejuicios en torno a ellos. Y es así como en este proceso no ocurre un descubrimiento de lo que eran las sociedades nativas de Abya Yala, sino que sobreviene un encubrimiento que tapa y oculta todas las construcciones socioculturales de las diferentes culturas de aquel continente, como también, la propia forma de expresión de la sexualidad y género de estos pueblos.

De este modo, ocurre un cambio de Abya Yala a un territorio conquistado y reinventado con un nuevo nombre impuesto, como las Américas, en donde habitan los indios. Lo que provocó que este proceso de colonización y reinvención institucionalizara la sociedad y cultura española en cuanto al idioma, las creencias y las formas de vivir en general, y cambiara el modo de vivir de la gente nativa en todos sus aspectos, en el que se comprende que es incluida también, la forma de construcción de la vida ligada con la sexualidad y el género (De Ramón et al., 1992).

1.1.4 El estado chileno y la herencia histórica de la colonización española

Barros (1990) y De Ramón (2010), explican que posteriormente, luego de ocurrida una colonización completa en el continente del Abya Yala (Latinoamérica), se originan proyectos para la independencia de diferentes territorios colonizados en el Abya Yala (financiado principalmente por la oligarquía de los territorios), naciendo así diferentes países, y entre ellos, Chile, pero heredando gran parte de la cultura colonial hispana.

De este modo, se entiende que el binarismo de origen cristiano, occidental y español permaneció en Chile como una realidad instituida y hegemónica en el nacimiento de la sociedad chilena.

Cornejo (2008), explica que el propio prejuicio de la sociedad con base de sodomía y pecado por parte de la iglesia católica (de origen español), instauro que la homosexualidad y relaciones que no sean para la procreación natural del ser humano era prohibida, debido a que estas prácticas iban en contra de la creencia religiosa instituida en Chile.

Este rechazo hacia una diferencia género-sexual llega al punto de institucionalizarse en el estado chileno a través de códigos penales, como por ejemplo, el Artículo 365 del Código Penal de Chile, que prohibía cualquier acto de sodomía y así también actos homosexuales (B.C.N., 1874).

O así también, entre 1946-1952 en el gobierno de Gabriel González Videla, y aprobada en el Senado el 22 de junio de 1954, durante el segundo gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, surge la Ley 11.625 o Ley de Estados Antisociales, la cual condenaba cualquier conducta “antisocial” para la sociedad chilena, entre las cuales se encontraba el propio rechazo de la diversidad de género y sexual (homosexualidad) fuera del binarismo en el país (B.C.N., 1954).

1.1.5 Situación de las diversidades y disidencias de género y sexual en Chile en el siglo XXI

El 22 de octubre de 2015 es habilitada en Chile la opción de unión civil entre personas de un mismo sexo, pero se mantuvo un sesgo al no poder optar al matrimonio. Finalmente, una ley publicada en el Diario Oficial el 10 de diciembre de 2021, abre la opción en Chile para matrimonios de un mismo sexo, dando acceso al matrimonio civil. Es así, que se puede observar en los últimos años, un mayor soporte legal del propio estado chileno hacia las diversidades genero-sexuales del país, pero siendo un tema de polémica social hasta el día de hoy, vigente.

En las últimas décadas, aunque se ha producido escritos y legislaciones con respecto al reconocimiento de la diversidad de género y sexual, éstos han sido muy pocos, además de ser muchas veces confusos e ineficientes en cuanto al apoyo a las diversidades y disidencias de género. En el caso de Chile, la discriminación homofóbica y transfóbica han estado constantemente presentes tanto en espacios públicos como privados, provocando que al menos el 74,5% de la población LGTBIQ+ haya afirmado que al menos una vez en su vida se ha sentido discriminada, y que a su vez, muy pocos casos de homofobia y transfobia hayan alcanzado el nivel judicial sino hasta el año 2013. Es así como través del tiempo, se han acumulado un largo historial de discriminación, violencia y violación hacia personas de disidencia de género, y aunque surgen de vez en cuando nuevas legislaciones que avalan a este tipo de personas, todavía no existe una clara visibilización y reconocimiento de las disidencias de género en el país, siendo éste un tema actual de debate (Echeverría y Maturana, 2015).

Desde las últimas décadas se comienza a ver tenuemente legislaciones que visibilizan a personas disidentes de género, pero aun es una temática que no ha sido abarcada en su totalidad, observándose que se legisla sobre la marcha luego de fuertes y lamentables sucesos, como por ejemplo: la Ley 20.609, Ley antidiscriminación o Ley Zamudio, que surgió después que se asesinara a Daniel Zamudio por homofobia. Sobre el mismo tema, se puede mencionar el reporte autónomo publicado en la página web “Organización Trans-Diversidades”, creado por diferentes organizaciones y colectivos de diversidad y disidencias de género, siendo estas entidades quienes aportaron principalmente en el escrito Alveal et. al. (2019), el cual describe variados casos de violencia y violación ocurridos a

cuerpxs disidentes en el pre, durante y post estado de emergencia del gobierno de Sebastián Piñera, evidenciando que la violencia hacia grupos disidentes todavía es algo presente en la sociedad chilena. Asimismo, diferentes documentos que abarcan escritos, registros, estadísticas y reportes denuncian continuos casos de violencia, violaciones, discriminación y asesinatos de aquellas personas que se salían del binarismo, lo cual demuestra que la discriminación sexual y de género sigue presente en la sociedad chilena contemporánea.

Se comprende entonces que, aunque en el último siglo han surgido nuevas legislaciones en post de la protección y penalización de actos de violencia a cuerpuxs disidentes, al observar los antecedentes, más allá de las leyes, parte de la sociedad todavía sigue teniendo sesgos y violencia sobre personas que se salen de lo instaurado desde la conquista.

1.1.6 Estallido social y La Guerrilla Marika

En Chile, el 18 de octubre de 2019, luego de varias manifestaciones de estudiantes por el alza de pasaje de metro, comienza a sumar cada vez más gente con variadas molestias e injusticias acumuladas por años, aglomerándose al punto de ocurrir un estallido social a nivel país. Estas protestas fueron muy variadas, las cuales abarcaron muchos temas por los cuales la gente no se sentía conforme, y por tanto, en un indigno vivir. Entre ellas, también protestas sobre género, las que fueron motivadas a unirse, manifestar y protestar todo lo que han tenido que vivir y aguantar de la propia sociedad chilena, pues han sido invalidados y discriminados, dando inicio de este modo, a diferentes actos performáticos surgidos en la revuelta chilena (Figueroa, 2020).

Entre las diferentes personas y grupos que tenían el objetivo de manifestarse, surge la llamada “Comparsa Guerrilla Marika”, a mediados de 2020. D’Marco (2020), describe a la Guerrilla Marika como una germinación de maricas insurgentes, las cuales, estigmatizadas por la sociedad como el homosexual, la rara, la lesbiana, la camionera, la travesti de población, desde de su furia callejera contenida vienen a expresar y manifestar todo el sufrimiento y violencia que han tenido que vivir. Este colectivo, a través de una comparsa que se despliega en diferentes poblaciones de Santiago, manifiesta y expresa con discursos, sonoridades, bailes y movimientos, su descontento y furia que han sufrido por las diferentes instituciones del Estado como así también la propia cultura chilena.

La Guerrilla Marika recorre como comparsa diferentes lugares de Santiago, no entendida como una representación del folclore y una tradición de la cultura chilena, sino como una vuelta hacia el pasado de las culturas andinas que fueron colonizadas, lo cual cultiva una resignificación del propio orden de la comparsa entre roles de Hombre/Mujer hacia un rol de Marika andina, con sonoridades andinas y canciones de representación popular. En este acto performático se hacen presente diferentes simbologías andinas, chilena y cultura popular que se expresan en las diferentes calles de la ciudad de Santiago de Chile, destacándose las periferias como la Legua, como uno de sus puntos principales de acción (Cortés, 2021).



Figura 1.1: Comparsa Guerrilla Marika
Fuente: Registro Contractual, Amadalia Liberté.

Así también, la Guerrilla Marika además de su propia comparsa, ha realizado otros tipos de actos performáticos. En ellos se puede reconocer el acto de una Cueca “Marikona X Nuestrxs Muertxs”, en el cual la Guerrilla Marika fue convocada por el colectivo cueca sola para hacer presente el bailar una cueca sola con un trasfondo de origen dictatorial. La Guerrilla Marika bailando, conmemora a los muertos, dándose a entender a lxs “marikas”, “cuerpas” y “colas”, que han sido víctimas agredidxs, violentadxs y asesinadxs. En este acto performático se hacen presente nuevamente, diferentes simbologías andinas, chilena y cultura popular (Hübner, Medalla y Gallardo, 2021).



Figura 1.2: Comparsa Guerrilla Marika
Fuente: Guerrilla Marika (Facebook), “Fran” Soto (fotograma de video).

Luego, se puede mencionar también a la Banda Dignidad. Este colectivo musical surge también durante el estallido social para proponer un espacio de música con una crítica hacia el estado y colonialidad del cual ha sido parte desde el origen de Chile. Es así como a través de repertorios “anticoloniales”, la Banda Dignidad se inserta en este espacio de revuelta y crítica social para entregar sonoridades andinas hacia las personas y además de pensar desde lo descolonial, escuchar y familiarizarse con sonoridades andinas y música popular de origen andino (Cortés, 2021). El acto musical de la “Banda dignidad” también hace relación con la comparsa Guerrilla Marika, ya que a través de ritmos, comparsas, danzas y movimientos andinos, aporta una resignificación de identidades diferentes a lo establecido por la colonialidad y el propio estado.

Por último, mencionando otros actos performáticos surgidos tras el estallido social, también cabe mencionar la performance de Las Tesis. Las Tesis nace tras las revueltas de octubre, principalmente por parte de las mujeres con un pensamiento crítico feminista, que buscaron a través de una coreografía y un discurso oral, ejercer una crítica hacia el propio estado y las construcciones culturales de índole patriarcal que todavía se encuentra en las bases de la sociedad. Por ello, es relevante tomar en cuenta como antecedente a Las Tesis, dado que su enfoque situado en la desigualdad entre lo masculino y femenino ha sido un referente en lo performático. Este acto performativo, luego de surgir y tener sus primeros actos en Chile luego de ocurrido el estallido social, rápidamente se fue replicado en diferentes lugares del mundo mostrando que es un tema actual y contingente para la sociedad global moderna

(Figuroa, 2020). Las Tesis nos muestran que, por medio del performance, artes y actos públicos, se puede ejercer una difusión del discurso, e incluso, llegar a diferentes y distantes partes del mundo por variados medios. Además, se puede relacionar con el surgimiento de la Guerrilla Marika y la utilización de medios artísticos y performáticos como un medio de protesta, difusión y expresión de una temática de género y disidencia de género hacia una sociedad que sigue siendo no incluyente para todxs.

Como síntesis, a través de este apartado se comprende que el estallido social fue un hecho que llevó al cuestionamiento, y posteriores manifestaciones y protestas por parte de la población chilena. Entre las manifestaciones, se destaca el levantamiento del lenguaje entendido como performance, como un medio de expresión de los diferentes grupos y colectivos como Las Tesis, La Banda Dignidad, y así también la Comparsa Guerrilla Marika.

1.1.7 Performance

Performance, como nos describe Taylor (2011), tuvo sus inicios entre los años sesenta y setenta, con el fin de hacer un tipo de arte en específico, el cual es un tipo de arte en vivo o un arte en acción que sucede en el momento y nace como una forma de sobrellevar la exclusión de personas de los teatros o galerías, las cuales necesitaban expresarse y no tenían un lugar para hacerlo ya que eran discriminados y excluidos de las elites artísticas. Es así que performance también lleva una carga rupturista, anti institucional, anti elitista, anti consumista, que busca llamar la atención de la sociedad o de un grupo social a través de eventos no programados e involuntarios por parte de del lugar, y que surgen de manera inesperada.

Se comprende entonces a partir de la autora, que las performances no siguen órdenes, ni una jerarquía, ni espacios específicos, sino que la performance ocurre cuando la presencia de las personas que realizan aquello, lo hacen necesario, y la gente que está en los alrededores o que les presta atención, se transforman en ese momento en su público.

Tylor además explica que performance en Latinoamérica estuvo ligado a las formas de protesta y liberación de toda las censuras y discriminación que ocurrieron en las dictaduras

militares de diferentes países de Latinoamérica, haciendo que las performances fueran un medio de expresión y protesta ante lo que ocurría en estos lugares.

Siguiendo con performance en Abya Yala, se puede mencionar las diferentes performances realizadas por Regina Galindo. Villena (2010), describe que Galindo, a través de diferentes presentaciones, expone de diferentes formas estéticas, y utilizando su cuerpo como herramienta principal, violencias, opresiones y discriminaciones de la sociedad guatemalteca. Denunciando así y desde a la necesidad de expresar frente a las personas que la observan y que se vuelven su público, todos los daños causados por este país.

Así también se puede observar las performances de la “Familia Galán”. Aruquipa (2016), describe que la familia Galán es un grupo de activistas que a través de su transformismo y transexualidad interpretada a través de una performance, exponen y denuncian los derechos sexuales y de género en el país de Bolivia. Haciéndose visibles tanto en las calles como en actividades culturales de este país, se exponen como la realidad que son a través de una dramatización performática de su sentir trans, resaltando una vestimenta extravagante, similar a Drag Queen, como así también elementos que hacen alusión a un mundo y cultura indígena en Bolivia.

Por último, se puede mencionar el escrito de Alcazar (s/f), el cual realiza una recopilación de diferentes performances relacionadas a mujeres y el cuerpo a través de Latinoamérica. Como por ejemplo: Las performances Antonieta Sosa, María Teresa Hincapié, Tania Bruguera, Lorena Wolffer, entre otras. Las cuales exponen principalmente temas relacionados a una crítica social y cultural de los diferentes países de este continente, la opresión patriarcal, discriminación y violencias de las instituciones del estado, como así también, temas relacionados al mundo indígena y del ritual.

Se comprende entonces, que a través de los diferentes performances latinoamericanos anteriormente expuestos, éstos se vuelven una herramienta que, principalmente a través del cuerpo, expresa, protesta y denuncia diferentes situaciones que ocurren en Abya Yala, como la violencia y asesinato en dictaduras, la discriminación hacia las culturas indígenas, como así también la opresión y violencia sobre cómo se representa cada grupo, como por ejemplo en temas de género y diversidad de género en la Familia Galán.

1.1.8 El ser marica

Para esta investigación, también se hace relevante conocer y profundizar sobre el término marica. Marica o maricón, como lo describe Pimentel (2013), es un término que según la CORDE, surge en el siglo XVI, originándose del hipocorístico de María, lo cual hace referencia a lo que es afeminado, vinculándose a la forma de comportamiento de los hombres ligados a una actitud femenina, y dotados de una carga negativa carente de una virilidad y dominación masculina. Este término, además se configura como un uso peyorativo para denominar tanto a mujeres “puta” como también en el español de América puto, como personas penetrables y en el caso de los hombres como sustituto de la mujer, entendiéndose así que un hombre puto y marica toma el rol de sumisión e inferioridad ante otros hombres desde una cosmovisión patriarcal.

Posteriormente, marica ha sido definido por la DRAE desde 1734 hasta la actualidad, refiriéndose a éste como hombres afeminados y con falta de coraje, cobarde, y falta de esfuerzo, como así también un hombre homosexual. Se comprende entonces, que el término marica vincula a una persona homosexual o diferente en una identificación de género-sexual hegemónica, y que también se le atribuye significados peyorativos, los cuales traen una carga de inferioridad y negatividad a personas solo por ser distintos e identificarse por gustos género-sexuales diferentes a los canónicos.

En los últimos dos siglos, también se puede observar que la palabra marica se ha sometido a una resignificación por diferentes grupos a través del tiempo, los cuales se reapropian del término y le dan un nuevo sentido, ya no para referirse peyorativamente, sino que como una palabra de resistencia y de aceptación. Aquí se puede describir el caso del movimiento Maricas Bolivia. Soliz y Wasser (2021), explican que Maricas Bolivia es una organización que a través de diferentes actos, actividades y performance, reinterpretan y representan el propio ser y vivir siendo marica, en este caso, en Bolivia. Causando que esta homosexualidad y disidencia género sexual quede expresada por una identidad de lo marica, realizando un acto de provocación, resistencia y resignificación de lo peyorativo del término.

1.1.9 Descolonización del ser y saber, y Ch'ixi

Luego de un recorrido por los diferentes antecedentes expuestos en el contexto, se hace necesario para esta tesina tomar una posición y visión descolonizadora de los cánones

hegemónicos provenientes de un pasado colonial y que en su mayoría, siguen vigentes hasta el día de hoy.

En palabras de Quijano (2014), el término descolonización, se entiende como la reflexión de las sociedades que fueron colonizadas en el pasado, principalmente por europeos, dejando una visión eurocéntrica sobre la forma de ser, en tanto la economía, cultura, creencias, y cultura en general, creando una imagen distorsionada de las personas y sociedades. En este sentido, la idea de descolonización busca dejar de ser lo que fue impuesto por el imaginario europeo para desligarse de algo que nunca fueron, cuestionándose todos los ámbitos de la sociedad desde nuestros propios orígenes y necesidades, buscando de vuelta un poder social, cultural y económico que siempre les perteneció y que fue robado por la colonialidad.

Se genera así un pensamiento crítico respecto de lo que es colonial en la sociedad, tanto del pasado, como del presente y futuro. Por ello, con este pensamiento descolonial también se puede comprender como un origen a las epistemologías del sur. Las epistemologías del sur de Sousa Santos (s/f), entrega herramientas a las personas para tener una mirada crítica sobre lo que su propio pensamiento colonial y de dominadores, abriendo así la posibilidad de pensar desde su propio espacio y lugar, generando un saber y conocimiento sin la carga discriminatoria y dependiente del capitalismo, occidentalismo y colonialismo.

Vinculado a la idea de descolonización, se puede mencionar el concepto aimara “Ch’ixi”, propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui (2018), la cual explica que significa “gris con manchas menudas de blanco y negro que se entreveran” (p.166). Cusicanqui nos da a entender que aquellos colores yuxtapuestos que confunden a la percepción; en donde puntos negros y blancos, que están en un estado puro, a la vez están mezclados entre sí dando un color grisáceo de algo que es y no es al mismo tiempo. Comprender esto, aporta un nuevo y diferente significado a los conceptos de mestizo y cultura mestiza que dan a entender algo que simplemente está fusionado por completo y de lo cual no queda nada indígena, o que solo fue absorbido por las culturas dominantes occidentales. En cambio, lo ch’ixi reconoce que existen dos formas de ser que están habitando un mismo momento y espacio, y que ninguna puede negar u ocultar a la otra, sino que las dos formas, los puntos negros y blancos, conviven en un mismo sentido.

1.2. Planteamiento del problema

El colectivo de Guerrilla Marika, a través de manifestaciones, protestas y luchas callejeras, expresan un discurso que cuestiona diferentes cánones hegemónicos de la sociedad chilena, como el capitalismo y la herida histórica que quedó desde la colonialidad. Estos discursos se pueden ligar al concepto de descolonialidad, ya que la Guerrilla Marika reconoce y expone a través de sus actos un daño y una herida que les generó en sus cuerpos la propia colonización y sumirse ante la cultura occidental, europea y católica que discrimina hacia una única forma de género y sexual binaria para los seres humanos de este territorio. Además, Guerrilla Marika junto a esta idea y crítica descolonial, y con un punto de vista latinoamericano y andino, también comprende una crítica desde su posición a otras disidencias de género, las cuales tienen un sector más privilegiado en la sociedad, como disidencias de clase alta. Cuestionándose también corrientes de pensamiento LGBTQ+ de origen principalmente occidental y neoliberales, los que han impuesto el cómo se tiene que ver una disidencia, creando una hegemonía de las diversidades y disidencia. Por ello, la Guerrilla Marika busca también un “descolonizamiento” y una descentralización de otras propuestas de hegemonías disidentes del occidente, alejándose de términos como el queer, de un origen estadounidense y anglosajón, teniendo ellos un sistema de poder-saber, y no dejando la libertad de una propia construcción de disidencias en un ámbito latinoamericano, andino y chileno (Cortes, 2021). Reconociéndose ellos mismos como sudacxs, andinxs, latinoamericanxs, los cuales no pertenecen ni al occidente ni a los pueblos andinos, sino como un mestizaje de todo y aceptando ello, resignifican el significado marika (marica) como algo disidente de todo lo impuesto por otras sociedades.

También, a la Comparsa Guerrilla Marika, se pueden vincular sus actos y manifestaciones como un acto ch'ixi, ya que su manifestación no es ni puramente occidental, ni chilena mestiza, ni puramente indígena, sino que toman elementos de diferentes orígenes para crear su identidad y discurso dentro del colectivo.

Por otra parte, las formas en que manifiestan esta cosmovisión mencionada anteriormente, no se expresa de cualquier manera, sino que mantiene aquellas manifestaciones, protestas y enfrentamientos a través de una comparsa en la cual se puede identificar que se encuentran diferentes componentes interrelacionados en sus discursos, expresados a través de su oralidad, música, sonoridades, bailes y movimientos que se unen en un mismo momento y

espacio para manifestarse. Es aquí donde el conjunto de actos realizados en la comparsa Guerrilla Marika se pueden relacionar y comprender como un acto performático, el cual, a través de las diferentes intervenciones en las calles de Santiago, realizan esta protesta y manifestación hacia lo hegemónico de la sociedad y el estado chileno, tomando el rol de una guerrilla ante la sociedad y la construcción hegemónica de la sociedad que tanto daño les ha hecho. Pero aunque existen variados registros audiovisuales y escritos relacionados a ellxs, las diferentes performances realizadas por la Guerrilla Marika no tienen un estudio científico antropológico detallado, el cual profundice y describa los discursos que son expresados a través de los actos y manifestaciones performáticas de la comparsa y su profundidad, la cual no es solo un seguimiento de esta década, sino que son discursos que se vienen construyendo desde la colonización que ocurrió en Abya Yala y que censuró las diferentes expresiones humanas relacionadas al género y sexo en esta región hasta la actualidad. Es, dado a lo anteriormente mencionado, que nace la interrogante de analizar y conocer en profundidad los discursos y postulados de la Guerrilla Marika, establecidos y rodeados tanto por el pasado, presente y futuro, entendiendo que ellxs no pueden reconocerse ni propiamente chilenxs, ni indígenas, ni latinoamericanxs, ni occidentales, sino que Marikas, Marikas Chilenxs, Andinxs, del Abya Yala y Latinoamericanxs, comprendiendo todo el peso y herida histórica que conlleva esta parte del mundo y el propio daño que ha sido y es para los grupos disidentes de género y sexual ser parte de la sociedad en este lugar del mundo. Esto ha causado que no se sientan pertenecientes a ningún lugar de origen, ni tampoco mestizxs, sino que son Ch'ixi, una mezcla de todo lo que presenta fragmentos de cada cosa yuxtaponiéndose. Es así como este grupo con un discurso y una performance específica, vienen a expresar insurgentemente lo que es ser Marikas para ellxs, teniendo así la interrogante de analizar aquel discurso.

1.3 Pregunta de investigación

- ¿De qué manera se interrelacionan los componentes del discurso performático callejero del colectivo “Comparsa Guerrilla Marika” en la ciudad de Santiago, 2020-2022?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

- Describir los componentes que se interrelacionan en el discurso performático callejero del colectivo “Comparsa Guerrilla Marika” en la ciudad de Santiago, 2020-2022.

1.4.2 Objetivos específicos

- Conocer el proceso creativo y puesta en escena de la performance Guerrilla Marika.
- Distinguir y relacionar los recursos escénicos que caracterizan a la performance de la Guerrilla Marika.
- Reconocer los espacios territoriales de intervención de la performance de la Guerrilla Marika.

1.5 Hipótesis

El proyecto investigativo tiene como respuesta tentativa que los componentes de los discursos que se interrelacionan en las comparsas de la Guerrilla Marika poseen diferentes niveles de complejidad, en los que se denuncian variadas discriminaciones y violencias que han sobrellevado las personas fuera de un binarismo hegemónico del género que se acumulan desde la llegada de los españoles y la imposición de su cultura hasta la actualidad en Abya Yala y específicamente en Chile. Es así como la Guerrilla Marika expresa y manifiesta estas injusticias, discriminaciones y violencias a través de su comparsa y los elementos que la componen, como los atuendos, los bailes, los discursos orales, las gestualidades, las músicas.

1.6 Justificación de la investigación

Este proyecto investigativo se establece desde una realidad social que siempre ha estado presente, y sin embargo invisibilizada, como lo son las disidencias de género-sexual. Por ello, es importante pensar en torno a las formas de expresión de aquellas personas de cuerpos disidentes. En el caso del colectivo Guerrilla Marika en su manifestación callejera, surgen diferentes discursos que muestran una realidad social para ellos, los cuales son importantes de comprender en mayor profundidad para retransmitirlos a más personas y

normalizar su presencia e interacción como personas iguales a todas las demás, pero que, al mismo tiempo, no se sienten identificados con una normatividad hegemónica chilena.

1.7 Justificación del área de estudio

En relación con el área de estudio de esta tesina, es relevante mencionar que las diferentes construcciones del género y su teorización en torno a esta categoría han sido principalmente de origen occidental o ligado a este mismo. Por ello, a través de este escrito se pone en cuestionamiento los propios cánones hegemónicos originarios de un occidente, para dar paso a una exploración de la construcción propia del género en el ser marika andino en Chile.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

El marco teórico de este trabajo tendrá una subdivisión de 3 partes, la primera, contextualizará y establecerá al trabajo en un posicionamiento y una corriente teórica desde el descolonialismo y las epistemologías del sur. Esto, debido a que el presente trabajo utilizará el conocimiento, teorías y prácticas que aluden a la construcción de una cosmovisión de producción latinoamericana y chilena en la cual se busca producir un propio conocimiento de las cosas y desligarse del pasado colonial.

La segunda, describirá sobre teoría de género, pero en este caso, se irá poniendo énfasis en el trabajo o alusión a escritos que tengan relación con Latinoamérica y la producción del saber desde este lugar del planeta, debido a que los estudios se centran en cuestiones de género relacionados a problemas de Latinoamérica, como los propios indígenas o así también el colonialismo y el patriarcado que quedaron como consecuencia de la llegada de los españoles.

Y, finalmente, se le dará un apartado al concepto de performance, abarcando sus definiciones, su uso, y variadas formas de concebirlo desde la perspectiva de diferentes autores enfocado en Latinoamérica.

2.1 Descolonización del ser y el saber, pensando desde Latinoamérica y Chile.

a) Visiones teóricas para pensar en una descolonización latinoamericana

Dussel (1994) en sus escritos nos plantea una perspectiva sobre lo que fue la invasión de América y su posterior colonización y periodo de colonialidad. Este autor nos señala que

cuando llegaron los españoles y europeos a América y especialmente América Latina, los españoles por su propio etnocentrismo en su proceso de llegada a América, tuvieron una propia visión de lo que eran las personas que habitaban estos territorios, como los indios y posteriormente los indígenas de la zona; como personas carentes de razón, yacidas en un completo estado de barbarie, paganismo y atraso en todos los sentidos. Desde una concepción de qué es lo que eran estas tierras y su gente, crearon una idea preconcebida de lo que era América como un ser-asiático, y la idea de un camino a las Indias, como fue el mayor caso: Cristóbal Colón. Esto supone entonces que desde un principio los europeos no habían descubierto un nuevo continente ni nueva gente y cultura, sino que llevaban un imaginario propio sobre ellos, un invento del encuentro con el ser-asiático, siendo así una creación de imagen y semejanza del europeo al ser este continente, desde un principio, una invención. Posteriormente, al comprender que era un nuevo continente, Europa no lo entendió como un descubrimiento de otro, si no como un encubrimiento de algo que ya conocían, haciendo el único ejercicio de re-conocimiento y negando el nuevo otro y diferente como un encubrimiento. Lo cual llevó al europeo a entenderlo como un ego, una alteridad que tiene que replicarse a imagen y semejanza ya que no lo descubrieron, tuvieron una invención de América (Dussel, 1994).

Comprendiendo esta invención de América y su gente, surge la necesidad de reflexionar en torno a aquello, haciendo el ejercicio, esta vez, de pensar desde Abya Yala y desde el sur, desligándose de la invención que fue Latinoamérica por parte de los españoles. En este sentido, Sousa Santos (s/f) en su trabajo nos explica que las epistemologías del sur buscan un nuevo pensamiento crítico del mundo actual, de diferentes contextos y visiones sociopolíticas y económicas, como una forma de reconstruir la visión del mundo, que en su mayoría son epistemologías del norte, como lo es Estados Unidos o Europa. Desde este punto de vista las epistemologías del sur buscan una propia reflexión y comprensión del mundo, no a través del encubrimiento y alteridad impuesta por los europeos y su mirada eurocentrista. Este pensamiento busca un pensamiento original y propio de las diferentes sociedades que fueron oprimidas, discriminadas, negadas y homogenizadas por otras potencias, como es el caso de Latinoamérica, emergiendo así sus propias ideas y paradigmas del mundo, pero pensando desde Latinoamérica y para los latinoamericanos y sus propias necesidades.

Con esta mirada reflexiva y el pensamiento de una epistemología desde el sur del mundo (Latinoamérica sur en este caso), junto con la propuesta de las epistemologías del sur, surge la corriente teórica de un descolonialismo del ser y saber de las personas del sur del mundo. Quijano (2014) nos explica que el concepto de descolonización es una perspectiva en la cual se identifica y se reflexiona lo que es parte de un pasado colonial en las sociedades y culturas que fueron colonizadas. Una vez identificado este pasado colonial, se busca una nueva forma de pensar desde la propia posición en que se encuentra uno. En el caso de Latinoamérica, esta mirada se enfoca en dejar de pensar desde la cultura, sociedad y conocimiento que dejó el colonialismo, y comenzar a pensar desde el conocimiento propio de las personas de Latinoamérica y todo lo que esto engloba, como el ser indígenas, o la pobreza latinoamericana, o el pasado colonial y patriarcal que todavía está presente en las diferentes sociedades.

Complementando lo anterior, entra también en discusión la propia mirada hegemónica del otro en la antropología. En palabras de Curiel (2014), ésta explica que la antropología desde su origen ha buscado como objeto de estudio el otro, otro que es incapaz de tener voz ni capaz de construir su propia historia y cultura. Lo cual da a entender que la antropología hasta la actualidad sigue utilizando una “otrología” para desarrollarse, causando que la antropología sea lo que denomina por la autora una Antropología de la dominación, ya que sigue poniéndose en un nivel de superioridad, como así también de dominación y en el caso de Latinoamérica, de dominación colonial. Es así como Curiel entiende que hay que superar y descolonizar la hegemonía de un pensamiento otrológico de esta disciplina, y comprender a las personas y grupos estudiados desde sus propios contextos, verdades e interpretaciones sobre la vida social y cultural, como la propia construcción del género.

b) Conceptos emergentes para pensar y estudiar desde Latinoamérica

Una forma de ejemplificar los nuevos surgimientos de pensar desde lo descolonial es el concepto de Ch'ixi propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui (2018). El Ch'ixi se comprende como una forma de colores yuxtapuestos que confunden a la percepción; en donde puntos negros y blancos, que están en un estado puro, a la vez están mezclados entre sí, dando un color grisáceo, de algo que es y no es al mismo tiempo. Este significado entregado por la autora nos da una nueva interpretación de lo que es ser propiamente latinoamericano y como se entiende el ser mestizo, en donde el ser mestizo se basa principalmente en ser un

resultado de la colonización en Latinoamérica, siendo productos de la construcción de las sociedades modernas en América Latina, pero dejando de lado el pasado indígena y prehispánico. Desde la perspectiva del Ch'ixi, se observa así una nueva manera de comprender esto, ahora mostrándonos que las personas no son solo un resultado colonial, sino que son parte tanto de la cultura indígena, como española, como también propiamente latinoamericana. Por lo tanto, se entiende que pensar desde lo Ch'ixi no niega ni invisibiliza ninguna de las diferentes culturas y formas de pensar que componen a las personas, sino que las acepta y con ello, construye a las propias personas como una mezcla de diferentes elementos en un mismo ser.

El significado que presenta el concepto de Ch'ixi también se puede vincular con el concepto y la idea de lo Champurria. Llamunao (2020) en su texto describe lo Champurria como una palabra del origen mapuche, que hace referencia a un entremedio. Este entremedio se usaba para señalar negativamente a gente que era descendiente de mapuche y un winka, o alguien no mapuche (generalmente español). Pero también se puede extrapolar a otras diferentes interpretaciones de la palabra, en donde se reconoce la parte occidental y blanca del mestizaje, pero también resaltando así la parte indígena. Es así como el concepto Champurria pasa a ser un símil con la idea de mestizo, pero poniendo en evidencia que existe un lado indígena, y que las personas champurreadas habitan dos mundos.

Comprendiendo las diferentes formas que engloba pensar desde la descolonización, esto se puede ligar con las problemáticas de esta investigación, la cual comprende que la Guerrilla marika en sus discursos y elementos que utilizan para desenvolverse en sus manifestaciones, hacen y exponen una descolonización de lo que es ser propiamente una disidencia de género, en donde utilizan rasgos desde el occidente, pero también de la cultura y sociedad latinoamericana, siendo una forma de construir su género desde el Ch'ixi y Champurria, generando ellxs un nuevo auto reconocimiento sobre lo que es ser propiamente latinoamericanx, chilensex, y disidentes género-sexual.

2.2 Pensando el género desde Latinoamérica

a) Formas de construir la categoría y concepto de género

El concepto género como nos explica Teresa de Laetis (2015), se entiende como una representación de una construcción sociocultural del comportamiento individual de las personas, la cual se ve expresada en diferentes instituciones de la sociedad, como así también en rasgos culturales y sociales desde donde se habita. Por ello, las sociedades a través de sus instituciones y su propia cultura entregan medios para reconocerse y representar lo que es el género. Es así como la persona, apropiándose de estas conductas de género, se “real-iza” y hace una auto-representación y asume individualmente la forma de ser. O no, por otra parte, si la persona no se siente identificada con las diversidades hegemónicas de la sociedad (De Laetis, 2015). El género y su estudio entonces se puede comprender como una forma de construcciones sociales y culturales del género que entrega la sociedad a cada individuo para que éstos puedan representarse y realizarse a sí mismos. A su vez, estas herramientas para representarse entregadas por la sociedad pueden ser a veces insuficientes para las personas debido a que no se sienten representadas.

Otra forma de comprender la construcción del género es a partir de lo que podemos destacar de los postulados de Butler (1998), la cual entrega una nueva forma de interpretar el género basado en una visión teatral y performática. Con esta visión, se puede interpretar que la sociedad y la cultura son las guionistas de cada género, en el que entrega las características de cada personaje (el género) a las personas, y las personas tienen que interpretar su papel en el drama social de cada sociedad. Es así como podemos entender que hay un guion canónico y hegemónico que es regido por instituciones de la sociedad como también rasgos culturales de esta misma, estableciendo cómo tiene que comportarse cada género. Pero a su vez, al comprender esto, también se entiende que no hay una identidad preexistente de un acto o atributo sobre algún rasgo de género que tenga que interpretar el performance, sino que se da cuenta que éste en realidad es solo una ficción regulativa de cada sociedad y cultura. Con esta idea, uno puede cuestionar los papeles canónicos de interpretación del género en cada sociedad y reapropiarse de una interpretación propia de qué papel quiere interpretar en la sociedad, entendiendo que no hay un esencialismo en el género.

Es así que de diferentes formas, se comprende que no existen género ni características esencialistas que definan ni obliguen un rasgo específico del género, dando paso a observar diversas formas que se interpreta en el performance del género en diferentes sociedades.

Dentro de los estudios de género, también nace la teoría queer. Queer proviene del vocablo anglosajón y hace referencia a una persona rara, extraña y fuera de lo normal. En este sentido, la teoría queer resignifica el significado de la palabra para reconocer a la gente que no sigue un patrón de binarismo hegemónico del género en la sociedad. Rechazando principalmente las formas naturalistas de la construcción del género y sexo humanos como binarismo, también critica las posiciones esencialistas de las únicas formas de género instituidas como, hombre, mujer, gay, lesbiana, homosexual, heterosexual, bisexual, dando la posibilidad de experimentar de forma flexible y fluida, las formas de comprender el género y sexualidad, aportando así a un desarrollo personal e íntimo para cada persona. Lo que permite explorar y experimentar nuevos espacios, construyendo así nuevas subjetividades (Cordero, 2019).

Por otra parte, en palabras de Epps (2008) la teoría queer también se puede comprender como una toma de riesgos, ya que el propio término hace alusión a un idioma anglosajón, proveniente de exponentes de origen dominante, causando que el origen de estas teorías siempre tenga una base y un presupuesto de ideologías en el que las críticas están dirigidas hacia su propias problemáticas y espacios de reflexión. Es por ello que la creación de un pensamiento queer, una imagen queer, y un propio imaginario queer a veces está lejos de ser una representación y utopía que sea inclusiva para cada región y persona del mundo.

b) Construyendo un género desde visiones Latinoamericanas

En relación con la problemática de la teoría queer y que no siempre es inclusiva ni representativa para cada caso en el mundo, se puede hacer mención el escrito de Viteri (2008), el cual relata que luego de estudios realizados con un colectivo y gente relacionada al LGBT en El Salvador, surge un rechazo al término queer y gay como concepto y categoría que sea representativo para ellxs, dando cuenta que estos términos y construcciones sobre cómo definir el género provienen tanto de un vocablo anglosajón, como también desde los elementos y formas de actuar para construir esta identificación desde el occidente, causando en el caso de personas Latinoamérica, y específicamente en las diversidades de género en El Salvador, que no se representaban en ello ni les daba para

identificarse con el término queer. Y en el caso de Gay, aunque este concepto es utilizado para referirse entre ellxs, el término gay pasa a ser resignificado, no como una aceptación de su definición hegemónica, sino como un cambio político reivindicatorio de las diversidades y disidencias de género. De este modo, este grupo salvadoreño construye su propia forma de entender el género, desligándose de conceptos ajenos a ellxs, como queer, el cual no es representativo para personas de Latinoamérica.

Continuando con la construcción del género en Latinoamérica, también se puede utilizar las ideas y caso expuesto por Cumes. Cumes (2012), expone el caso de las mujeres guatemaltecas indígenas, en donde describe que luego de un pasado histórico de colonialismo y dominación, éstas en la actualidad han pasado a ser vistas por la sociedad guatemalteca como mujeres portadoras de la cultura ancestral, hacedora de trabajos manuales no calificados. Volviéndose así mujeres sirvientas de la propia construcción social y cultural de las personas, y prestándose como un objeto turístico. Es aquí donde la autora abre un debate y cuestionamiento al trato de estas mujeres que habitan en estas sociedades, identificando que además de haber relaciones de poder y dominación por el solo hecho de ser mujer, también existe una discriminación y opresión por su clase marginal, como lo es un trabajo no clasificado, y así también el colonialismo, el que creó una invención e idea de la mujer indígena, comprendiéndose así que estos diferentes ejes hegemónicos y formas de dominación interactúan y se fusionan, creando la propia figura del género de la mujer indígena. Además, Cumes también critica el propio desarrollo del feminismo en este ámbito, señalando que las feministas han observado a la categoría de mujer indígena como una hermana o compañera menor, causando que esta construcción y opresión no sea solo de los hombres, sino también de las mujeres y su etnocentrismo de mujer occidental, en donde todavía categorizan a aquellas como personas del pasado o fósiles vivientes.

Es así que desde Latinoamérica, como es el caso de las mujeres indígenas guatemaltecas, hay que problematizar desde estas propias formas de opresión y dominación que se sufre en cada caso, identificando los diferentes ejes de opresión y discriminación que se unen en la categoría de mujer indígena y latinoamericana, la cuales no son personas del pasado, sino que son parte de una cultura, que tienen rasgos tanto del pasado, del presente y aspiraciones del futuro, como una cultura dinámica que cambia, se adapta y evoluciona, al igual que

cualquier otra, construyendo así su propia forma de comprenderse y construir su género para aquellas mujeres, hombres o diversidades de Latinoamérica y el mundo indígena.

Siguiendo la línea de pensar el género desde Latinoamérica, se puede mencionar el trabajo escrito de Alillón (2015), en el que expone el desarrollo que ha llevado el feminismo en Bolivia. La autora explica que ha pasado por diferentes periodos, clases económicas, motivaciones, entre otros. Pero cabe destacar que en las últimas décadas han aparecido también demandas de tipo indígena y de otros géneros como el lesbianismo. Al surgir esto, la lucha del feminismo por una igualdad entre géneros, también se traslada, en el contexto boliviano, a las mujeres indígenas y mujeres en otras relaciones de género como el lesbianismo. En el texto, aunque no se enfoca principalmente en las disidencias de género, expone variadas problemáticas y manifiestos que han sucedido y suceden en Bolivia, presentando la discriminación e invisibilización no tan solo de las mujeres por parte del patriarcado, el capitalismo y el pasado colonial, sino que también las personas indígenas y las disidencias de género y sexuales que también son parte de este conjunto de personas latinoamericanas que habitan y que también han sido invisibilizadas en los diferentes países de este continente.

Retomando los diferentes casos sobre cómo se expresa el género en América Latina y su opresión y discriminación por diferentes medios, también podemos vincularlo con los postulados de Segato (2014), la cual reflexiona y pone en debate el desarrollo de la construcción del género en América Latina. La autora reconoce que en América Latina antes de la llegada del colonialismo, ya existía un patriarcado, pero este era de baja intensidad, pero volviéndose de alta intensidad luego de la confrontación de mundos entre un mundo colonial y de la modernidad, y el mundo indígena, el cual fue encubierto por las sociedades occidentales, y en el que hasta el día de hoy, se visibilizan imposiciones y opresiones sobre cómo vivir el género y sexualidad. Causando también, legislaciones y proyectos que emergen de los estados e instituciones (como entes impartidores de una visión colonialista y occidental), promoviendo una cultura de la dominación e imponiendo cánones sobre cómo vivir y construir la propia sexualidad hacia lxs mestizos e indígenas. Y como señala la autora, no se puede tomar un camino completamente de aculturación y dominación, ni tampoco uno que sea completamente relativista, sino que la autora propone un pluralismo histórico como medio de construcción de cada cultura y su respectiva forma

de entender el género. Causando así, que cada pueblo y persona con una autonomía deliberada pueda construir su proceso histórico y en conjunto a otros tipos de formas de construcción de género, volviéndolo a un pluralismo de géneros, en donde ninguno sea mejor ni peor que otro, sino más bien diferentes construcciones de género que se entretajan y yuxtaponen entre sí, construyendo a las personas habitantes de Latinoamérica, las cuales, parte de diferentes mundos son parte de uno mismo y conviven entre sí.

Continuando con esta perspectiva y discusión, también surge el concepto de interseccionalidad. La interseccionalidad en palabras de Vivero (2016), es un concepto de origen feminista y afrodescendiente, el cual es utilizado para identificar diferentes identidades que coexisten en una persona y/o grupo de personas, y cómo estas identidades son, desde diferentes medios oprimidos, discriminados y violentados. Es así que con una mirada interseccional, se da cuenta que existe una opresión desde las diferentes identidades que conforman a una persona (entendiéndose principalmente, como clase, etnia/raza/color de piel, género, sexualidad), y que estas diferentes partes se interseccionan, identificando una opresión. Con la interseccionalidad, se superponen y se relacionan los diferentes aspectos y rasgos de las identidades de alguien para visibilizar de diferentes puntos de vista y de lugares, la violencia y la discriminación, proveniente tanto de cuestiones macro sociales como micro sociales.

Luego de referenciados y comparados diferentes trabajos en relación a la categoría de género en Latinoamérica, se entiende que en las diferentes sociedades de este continente yacen diferentes culturas provenientes tanto de un colonialismo de occidente, de un mundo indígena, como también de un mundo contemporáneo y globalizado, provocando que en las diferentes sociedades de Abya Yala variados elementos se unan para construir una categoría de género desde Abya Yala y todo su peso histórico, abriéndose a la búsqueda de una construcción del género desde estos lugares.

Si bien hay diversos escritos sobre la construcción y como se expresa el género en Abya Yala, todavía queda por profundizar sobre la construcción del género en un territorio andino y chileno, y relacionado a personas disidentes de género hegemónicos. En este caso, conocer en mayor profundidad como se expresa el ser Marika Andino de Chile en 2022.

Es así como en este trabajo se utilizarán los diferentes postulados utilizados para describir y profundizar en cómo se expresa una disidencia de género en la Comparsa Guerrilla Marika, y como ellxs construyen a través de esta performance, su propia forma de definirse como Marika andino.

2.3 Performance, una manera de observar las manifestaciones sociales y culturales

a) El surgimiento y la construcción del Performance

Tylor (2011) nos introduce al concepto de performance explicando que éste se popularizó entre los años sesenta y setenta, siendo una manera de manifestarse entre los diferentes artistas y personas que eran excluidas de los teatros y el circuito artístico de su sociedad. Es así como, el performance se vuelve un medio para manifestarse y expresarse para las personas que no podían acceder a lugares de elite de expresión artística. Al poseer estas características, la performance explicada por Taylor pasa a ser de una índole rupturista, anti institucional, anti elitista, anti consumista, haciendo que el performance busque llevar la atención de la sociedad o de un grupo social a través de eventos no programados e involuntarios por parte del lugar donde surgen de manera inesperada. Las performances, al no seguir a una entidad o un circuito artístico de un teatro, galería, etc, pasan a ser una forma de expresarse sin órdenes, ni jerarquía, ni espacios especiales, sino que la performance ocurre cuando la persona que la realiza se pone en un estado performático sin previa anticipación y la gente que esté en los alrededores o que les preste atención, se transforman en ese momento en su público. Tylor también explica que performance ha sido un concepto que hoy en día se ha vuelto cada vez más complejo y difuso sobre su real significado, el cual se puede ligar a muchas cosas, como comerciales, deportes, artes, galerías, entre otros, por lo que, aunque hay variados referentes, no se llega a un consenso sobre su origen o definición. Finalmente, cabe mencionar que Tylor reconoce que las performances no se tienen que entender solo como actos vanguardistas modernos, sino que las performances también se pueden comprender como situaciones sociales y culturales. Además, el autor explica que las performances pueden pasar a ser un acto de transferencia, que permite que la identidad, memoria y cultura de un colectivo se transmita a través de estas ceremonias del performance, como ceremonias, ritos o fiestas. Por ello, la performance no es solo para expresar una puesta en escena artística y efímera del momento,

sino que también son formas de transmisión de conocimiento y saber entre las personas y la comunidad.

Comprendiendo la introducción de performance de Tylor, se puede indagar sobre la concepción de performance de variados autores. Mendoza (2010) caracteriza de diferentes formas el concepto de performance, comentando las ideas de variados autores. Este autor explica que performance es un material básico de la vida social del ser humano ya que comprende que las propias culturas y sociedades se representan, siendo un acto de dramatización de la vida. Es así como con una antropología de la performance, se analiza los actos de representatividad, como las fiestas, carnavales, teatros, danzas, manifestaciones, conciertos, entre otros. En esta descripción de la performance, se explica que el punto central del performance es el propio cuerpo humano que sirve para dramatizar y experimentar. Estos cuerpos que explica el autor, además están insertos en un lugar y tiempo determinado, y que además, estos tienen que someterse a técnicas, poderes, hábitos, y disciplinas para lograr alcanzar y producir ciertos efectos en la performance realizada. Mendoza también nos explica que la finalidad del performance es describir ciertas acciones que están trascurriendo en ciertos lugares y momentos en específico, en donde la gente que observa el performance, tanto otros como los que lo realizan, se vuelven el público del acto.

Por parte de Turner, citado por Bianciotti y Ortecho (2013), éste distingue dos tipos de performance, la Performance cultural y la performance social. La performance cultural está ligada a dramas estéticos y puestas en escena, como rituales, teatro, cine, entramados así en un contexto cultural. Y por otra, el Performance social, que hace referencia a los tipos de actos ligados que tienen principalmente un drama social. Este drama social se comprende como un conjunto de unidades que no son disonantes de procesos sociales que llevan a situaciones de conflictos, pero además, este drama social crea oportunidades de originar y dar significado a otros tipos de performance.

También se puede mencionar el escrito de Franco (2014), que nos introduce en los postulados de Erving Goffman, en donde se explica que él tiene como base un pensamiento interpretativista y de origen de la escuela de Chicago. Franco nos explica a su vez, que Goffman propone que la performance es una forma en que una persona produce un mensaje que puede ser transmitido por diferentes medios, ya sea verbalmente, por el movimiento,

vestimenta, la gestualidad, para luego influir a los otros participantes o personas que se hacen público de aquel performance. Franco también destaca que Goffman plantea una forma de analizar cómo se simboliza culturalmente las diferencias sexuales y sus roles, en donde las performances son formas de analizar cómo la cultura y sus representaciones son las que determinan lo que es propiamente masculino y femenino. Goffman postula que uno mismo asume y va intercambiando varios roles dentro de las expectativas del “juego” de la vida moderna, y ese sí mismo no está solo afuera constituido en el discurso social, sino que la atribución que se da en el interior de la persona es regulada y sancionada por su propia fabricación inserta en una sociedad. Por otra parte, Franco explica que Butler, desde una visión post-estructuralista, se distancia de esta concepción de la vida como la dramaturgia de Goffman, explicando que desde las ideas de Turner y los dramas sociales, comprende que el género no es aquello que se disfraza en un sí mismo interior, sino que el género es un acto, generalmente interpretado, que construye la ficción social desde su propia interioridad psicológica. También comprende que los límites entre arte y realidad desaparecen, a diferencia de Goffman en donde hay una clara división entre los actores y la audiencia.

Es así como, desde una mirada del performance, se puede analizar y estudiar diferentes comportamientos en una sociedad y cultura, como las conductas de los ciudadanos, el género, etnicidad, y la propia identidad de género y sexual de las personas, siendo así que se vuelve una herramienta para percibir de determinada forma las conductas, ritos o manifestaciones de las personas.

b) Performance como un medio resistencia en América latina

Luego de comprendido el desarrollo de Performance en general, también se hace necesario indagar el desarrollo de performance en Latinoamérica. En palabras de Tylor (2011), éste describe que performance en Latinoamérica estuvo ligado a las formas de protesta y liberación de todas las censuras y discriminación que ocurrieron en las dictaduras militares de diferentes países en Latinoamérica, haciendo que las performances sean un medio de expresar y protestar ante lo que ocurría en estos lugares. Complementando lo anterior, Alcázar (s/f), explica que las performance o arte acción toman fuerza desde los años setenta en Latinoamérica, y éstas, a través de diferentes metodologías y formas de realizarse dependiendo de cada región, se enfoca en enunciar y exponer diferentes temas de la sociedad ligados a la discriminación, opresión del patriarcado, sexismo, religión, la

marginalidad, la identidad, el dolor, la muerte, la etnia, entre otros. Así también, en Latinoamérica, el elemento principal del performance pasa a ser los propios cuerpos de las personas, en los cuales se releva algo que las propias sociedades y estados coloniales han realizado, reprimir a las propias personas y su propio ser. El cuerpo en las performances de Latinoamérica viene a expresar lo que se le ha reprimido, negado y discriminado, surgiendo así, tanto cuestionamientos de una sociedad moderna, como también el habitar un propio cuerpo indígena que fue colonizado, recuperando una cultura que fue encubierta, criticando y resistiendo así también a la colonialidad.

Se puede ejemplificar el caso de performances realizadas por Regina Galindo. Descrito por Villena (2010), Galindo es una persona de nacionalidad guatemalteca, la cual a través de performances irrumpe diferentes espacios, tanto públicos como privados (museos, exposiciones entre otros), utilizando su cuerpo principalmente como una forma de expresar y encarnar la realidad social la cual experimenta. En este caso, Galindo, como una habitante de Guatemala, sufrió las violencias, discriminaciones, opresiones e injusticias ocurridas en su tiempo en la sociedad, lo cual la llevó a la necesidad de buscar expresar este tipo de discriminación y vivencias.

Por lo anterior, se comprende que las performances pasan a ser un medio de resistencia, ante los asesinatos, violencia, violaciones, opresión y sufrimiento, y como así también sociedad colonial, que ha impuesto formas de representar y vivir la vida. Comprendiendo esto, se entiende que emerge un performance de la resistencia, que expresa resistencia hacia los diferentes entes opresores de la sociedad, utilizando como herramienta principal su cuerpo para representar las propias vivencias y sentimientos insertos en el propio acto.

En síntesis para este apartado, se entiende que performance es una forma de observar con una mirada “teatral” los diferentes comportamientos en una sociedad y cultura, como las conductas de los ciudadanos, el género, etnicidad, y la propia identidad de género y sexual de las personas, ocasionando que se vuelva una herramienta para percibir de determinada forma las conductas, ritos o manifestaciones. Además, situado en Latinoamérica, se comprende que performance se dota y caracteriza como una acción política y/o artística en donde se crítica y pone en cuestión diferentes elementos de las sociedades y el propio estado de cada país, como así también, cuestiones todavía aún presentes desde un

colonialismo y patriarcado que encubre y discrimina otros tipos de rasgos como lo puede ser una cultura y un pensamiento desde lo indígena, marginal y mestizo.

A partir de estas perspectivas, se puede vincular los anteriores postulados con la Guerrilla Marika, en donde, utilizando las bases teóricas y la visión performática de los actos humanos, es posible analizar y comprender las manifestaciones que realiza la Comparsa Guerrilla Marika, pero con una mirada performativa, otorgando así un sustento teórico para comprender los diferentes actos realizados por aquel colectivo.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque metodológico

El proyecto investigativo estará basado en un enfoque cualitativo. Las investigaciones de enfoque cualitativo definido por Bonilla-Castro y Rodríguez (1997), se caracterizan principalmente por la búsqueda e interés de captar la realidad social a través de los ojos de la misma gente, es decir, la mirada y comprensión que tiene el sujeto en su propio contexto. Es así como el investigador, a través de este supuesto, induce las propiedades del problema estudiado a partir de cómo los individuos que se estudian, entienden y se desenvuelven en la realidad que se investiga. Por ello, se comprende que una metodología cualitativa no parte de supuestos derivados de teorías, sino que busca conceptualizar a través de la realidad estudiada con base en el comportamiento de las personas estudiadas como: valores, actitudes, conocimientos, entre otros. Se comprende entonces que la metodología cualitativa no aborda el tema investigado a través de hipótesis deducidas conceptualmente, sino que pasa de los datos observados de las personas en su realidad y contexto social a identificar los parámetros normativos que son aceptados por los individuos en sus contextos históricos específicos, explorando así, de manera inductiva y sistemática, el conocimiento y valores de las personas y su realidad estudiada.

Es así como el enfoque metodológico cualitativo entregará una estructura óptima para el estudio y descripción de las presentaciones performáticas de la Comparsa Guerrilla Marika, ya que se podrá profundizar sobre como conciben su realidad sociocultural.

3.2 Tipo de investigación

Este trabajo se realizará desde una investigación de tipo Etnográfica, definida por Restrepo como:

“la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas)” (Restrepo, 2018, p.25).

Este enfoque etnográfico explora, examina y entiende a la gente o grupos sociales para luego interpretar y significar el punto de vista del grupo estudiado. Al poseer tales características, este método realiza un “trabajo en campo”, lo cual significa que el investigador se trasladará a un terreno y un contexto donde se ubican el grupo de personas que se estudiará. La persona, una vez que utiliza el método etnográfico y ubicado en el terreno que se estudia, comienza un proceso de descripción e interpretación, con el objetivo de comprender el punto de vista, lo que dicen y piensan las propias personas que se insertan en la situación y lugar que se estudia.

Además, como explica Murillo y Martínez (2010), la etnografía se caracterizará por ser una de tipo particularista, la cual se entiende como el estudio a grupos particulares de personas, siendo considerablemente más reducida, como así también, será de un tipo de micro etnografía, la cual se comprende como un estudio etnográfico que se focaliza en el estudio de un fenómeno específico dentro de una sola institución, grupos o comunidad social. Al ser un estudio mucho más específico, este tipo de etnografía requiere menos tiempo de trabajo y recolección de datos en campo, buscando comprender el fenómeno específico en el grupo social.

Al utilizar la etnografía, se podrá realizar un acercamiento al grupo estudiado, en este caso la Guerrilla Marika, para comprender a través de la observación, conversaciones, como así también conversaciones en profundidad tipo entrevista, cómo ellxs se expresan y relatan su realidad y contexto sociocultural.

3.3 Métodos y Técnicas de investigación

Para esta investigación se propone el análisis visual de imágenes como método principal. Como describe de Alba (2010), la fotografía expresa el ethos de un grupo o colectivo, en los cuales se da la posibilidad de observar los valores de un grupo, las aspiraciones, las

diferencias entre grupos, rasgos de la identidad social, entre otros. Por ello, la fotografía e imágenes pasan a ser una “técnica que permite entender el pensamiento, las prácticas y experiencias de distintos grupos sociales” (de Alba, 2010, p. 56). Así también, la fotografía pasa a ser un método y herramienta para realizar una observación etnográfica de las personas estudiadas, el cual a través de un registro visual capturado en la imagen, apoya a la descripción y análisis del tema de estudio.

Por lo anteriormente descrito, esta investigación registrará imágenes de presentaciones de la Comparsa Guerrilla Marika en vivo, como así también recopilará fotografías y producción visual de diferentes fechas y autores. Esto, con el fin de describir la puesta en escena de la Comparsa Guerrilla Marika: detalle de los vestuarios de cada guerrillero marika, la simbología presente en los elementos utilizados, su gestualidad, entre otros.

Como complemento, también se utilizará la técnica de la Observación. La observación descrita por Bonilla-Castro y Rodríguez comprende que:

“permite al investigador conocer directamente el contexto en el cual tienen lugar las actuaciones de los individuos, y, por lo tanto, le facilita acceder al conocimiento cultural de los grupos a partir de registrar las acciones de las personas en su ambiente cotidiano” (Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997, p. 227).

A través de un enfoque etnográfico y con una técnica de observación, se podrá conocer en profundidad a la Comparsa Guerrilla Marika y sus presentaciones, en relación con el contexto, y las diferentes expresiones emitidas por este acto del colectivo.

Por último, se utilizará la técnica de recolección de datos de entrevistas etnográficas. Este tipo de entrevistas explicadas por Garrido (2017), se caracterizan por no poseer una rígida formalidad ni estructura al ser realizadas, sino que “La entrevista etnográfica es una conversación informal en la cual van surgiendo preguntas de forma natural, adaptada a los sujetos y las condiciones del contexto. Una importante característica de esta forma de realizar una entrevista radica en su flexibilidad” (Garrido, 2017, p. 4). La entrevista etnográfica, abre la posibilidad de expresarse al entrevistado y realizar una conversación abierta, dando así la posibilidad del entrevistador y lx o lxs entrevistados, sean quiénes irán formando una construcción común del tema de investigación, a través de preguntas y respuestas. Este tipo de entrevistas también se caracteriza por ser realizadas principalmente en trabajo de campo, por lo cual las entrevistas se contextualizarán en el lugar que frecuenta

el entrevistado, por lo que la entrevista etnográfica no se limitará a solo obtener datos a través de lo que relata el entrevistado, sino que también sobre lo que se observa en el lugar que se entrevista y la relación con el entorno de la entrevista.

Es así como la entrevista etnográfica aportará una técnica óptima para entrevistar a los integrantes del colectivo Guerrilla Marika, dando la posibilidad de realizar una entrevista flexible para cada entrevistado, y además, comprender el contexto en donde interactúan y se expresan.

3.4 Diseño metodológico

3.4.1 Muestra

La muestra es el delimitador de la población o de un grupo social del cual se recopilará la información para realizar la investigación, a la vez que transparentará los datos recopilados. Este trabajo utilizará un tipo muestra no probabilística e intencional; no probabilística ya que no depende de una probabilidad, si no que depende de las causas relacionadas a la investigación y al investigador, e intencional ya que se seleccionará la muestra según el criterio del investigador (Sampieri, 2014).

El objetivo planteado en esta investigación es describir la performance de la Comparsa Guerrilla Marika. Por ello, la unidad de observación de esta investigación fue el colectivo Guerrilla Marika en sus presentaciones de comparsa, las cuales fueron estudiadas y observadas en sus presentaciones en vivo, así también, el contenido visual registrado por fuentes secundarias, sobre presentaciones en fechas anteriores al periodo de trabajo en terreno de esta investigación.

El tipo de muestra principal para esta investigación fue la recopilación de imágenes, las cuales pertenecen a diferentes presentaciones realizadas por la Comparsa Guerrilla Marika entre los años 2020 a 2022 en Santiago, Chile. Estas imágenes y contenido visual fueron recogidos por medios online, tanto por páginas web, como así también redes sociales (Facebook e Instagram). Y por otra parte, imágenes registradas a través del trabajo en terreno realizado para esta tesina.

Además, se entrevistó a dos integrantes de la Comparsa Guerrilla Marika, con el fin de complementar el análisis de las imágenes.

Estos integrantes fueron seleccionados con los siguientes criterios muestrales:

- 1) Personas que sean parte del colectivo Guerrilla Marika.
- 2) Años de antigüedad de participación en el colectivo Guerrilla Marika.
- 3) Que participen en el proceso creativo y/o que participen en la puesta en escena de la Guerrilla Marika.
- 4) Que presenten variedad de experiencias en diferentes lugares realizadas los actos de manifestaciones de la Guerrilla Marika.

3.4.2 Plan de análisis y unidad de análisis

El Análisis de contenido descrito por el texto de Ruiz (2012), se puede comprender como un conjunto de técnicas que ayudan a explicar y sistematizar todo tipo de contenidos que expresen un mensaje de comunicación y expresión de lxs sujetxs que se estudia. Esta comunicación recolectada de los individuos puede provenir de diferentes tipos de fuentes tales como la propia voz de los individuos (traducidos a textos de entrevistas), grabaciones de voz, imágenes o material audiovisual. Además, también pueden ser registrados materiales menos obvios como la gestualidad, la disposición corporal de las personas, los sonidos que emiten, entre otros. Todos estos medios de comunicación anteriormente mencionados, tienen que pasar por una propia lectura del investigador (en el sentido amplio de la palabra, siendo esto textual, como visual y audiovisual), el cual busca organizar y sistematizar toda la información para que se vuelva objetiva y de un ámbito científico, para luego ser interpretada y analizada. También cabe aclarar que como señala el autor, el análisis de contenido cualitativo es cíclico y circular, y no lineal, comprendiéndose que la información se va reestructurando, relejendo y reestudiando, oscilando entre el inicio y el fin.

Para realizar el análisis de contenido, Ruiz señala que primeramente se tiene que realizar un trabajo de campo con su respectiva estrategia metodológica, para luego, todo el material recopilado sea convertido en un texto de campo. El texto de campo selecciona los datos y registros oportunos para la investigación, para luego, convertirlo en un texto de investigación. El texto de investigación sistematiza y ordena en categorías la información

recogida en campo, para poder estudiarlo, interpretarlo y analizarlo, para finalmente, convertirlo en un texto para el lector. El lector es último punto y se entiende como la entrega final del escrito.

En el presente trabajo, dados los objetivos planteados para esta investigación, se recolectaron datos sobre la unidad de análisis, la Comparsa Guerrilla Marika; sus integrantes, actividades próximas y pasadas, presentaciones performáticas, páginas de internet, entre otros, dando como resultado la recolección de datos de diferente índole, siendo las entrevistas, observaciones de diversas actividades, captura de fotografías y filmación de videos, como así también uso de documentación ya realizada de fechas anteriores registradas en fuentes secundarias. Luego de recopilada la información en un texto de campo, se ordenó y sistematizó en categorías en un texto investigativo para finalmente, estudiar y discutir los resultados de la investigación.

CAPÍTULO IV: MARCO DE EXPOSICIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

4.1 Exposición de los datos de investigación

En este apartado del escrito se procede a exponer los datos recolectados en las fechas de julio a septiembre de 2022, relacionado los objetivos planteados en este escrito.

4.1.1 Surgimiento de la Guerrilla Marika

Para comprender primeramente el proceso creativo de la Guerrilla Marika, se indagó sobre los propios orígenes y bases que proporcionan los elementos creativos y la construcción de la propuesta performática de la Guerrilla Marika.

Para esto, César Cisternas, uno de los creadores de la propuesta de la Guerrilla Marika y actual director de la Guerrilla Marika, explica en una entrevista realizada el 23 de septiembre, 2022 que:

César: Bueno la Guerrilla nace como post estallido, un poco la historia es que yo hacía unas acciones con el Alan, una compa, hacíamos una acciones en dignidad, en pleno proceso de estallido, así como diciembre, enero, cuando el estallido estaba en su plenitud, y hacíamos unas acciones de que salíamos a escribir un... como que teníamos la necesidad también de evidenciar la violencia, como estaba todo esto de la violencia policial, que estaba todo muy así, o los pacos son súper malos, y sí, pero nosotras queríamos salir a evidenciar que en realidad la violencia policial también la hemos recibido las disidencias hace mucho más tiempo, no solamente desde el estallido, entonces salíamos a escribir en la calle vestidas así con tacos, como con faldas, y salíamos como con unos aguayos, encapuchadas, muy marikonas, y escribíamos en el suelo casos de violencia policial a chicas, chicos, chiques translesbianes y chicos gays, entonces escribíamos relatos...

César, en un primer momento nos comenta que la propuesta antes de surgir, ya existía una forma de proto-Guerrilla Marika en la cual realizaban un tipo de performance en medio del estallido social como Colectivo “Furia Marika”.



Figura 4.1: Manifestante relatando una cruel detención de un joven transexual por parte de Carabineros de Chile, 21 de enero de 2020. **Fotografía:** “BarbyBox”.

En esta primera imagen, se puede ver a un integrante del colectivo Furia Marica, el cual porta elementos que luego evolucionarán al colectivo Guerrilla Marika. Estos elementos se pueden identificar como el uso de Arnés, Mallas, Capucha, Escudo, y el relato de violencia hacia las disidencias de género.

Luego de comprendido el primer origen impulsado por el estallido social, César relata que:

César: ...Entonces yo dije, de qué manera podemos salir a la calle, y se me ocurrió, la idea de hacer una comparsa marika, como un carnaval marika, y comencé a moldear la idea, y se lo presenté a la “Gigi”, la Gigi es la directora de la banda, la Gigi es una compa que es actriz, es bailarina que es músico también. Entonces ella tocaba, toca con los diablos rojos, ha tocado en comparsas, toca chinos, tocaba en la banda dignidad, entonces sabía de esto. Entonces había tocado en bandas de comparsa, y le dije, amiga, tengo una idea, hagamos esto. Y convocamos al puto mandinga, que es el Cristian Cancino que también es actor, y empezamos a darle forma a esta comparsa, esta comparsa llamada Guerrilla Marika. Y ahí empezamos a convocar a compas que sabíamos que tenían como una cercanía al discurso que estábamos proponiendo nosotros, y ahí empezamos a juntarnos, más o menos moldeamos la idea, el guion de lo que iba a ser la mudanza, lo que iba a ser todo este carnaval, y lo propusimos a las compas que se integraron. Y ahí, desde ahí empecé a tomar yo un rol como de dirección un poco, de dirección artística, discursiva de lo que es la guerrilla. Y ahí bueno, ahí nos tocó la pandemia, nos tuvimos que encerrar, etcétera, un lapsus. Pero de ahí... eso es como nace como la Guerrilla.

Se comprende así que la guerrilla parte desde la motivación de César de salir a la calle a expresarse, organizando a diferentes personas y surgiendo así el colectivo.

Además, cabe destacar que los inicios de la Guerrilla Marika se vieron interrumpidos por la pandemia de COVID-19.

4.1.2 Elementos iniciales para el proceso creativo de la Guerrilla Marika

Luego de comprendido los inicios y creación del colectivo Guerrilla Marika, César relata sobre como fue el proceso de creación de la propia propuesta de la comparsa:

César: ...en este estallido se dieron cuestiones, y muchos lugares que uno tenía también en la cotidianidad. Entonces empezamos, yo sentí que muchos empezamos a cuestionar también nuestras identidades, como chilenos, chilenas, y chilenes, como qué somos. Como también un estallido cultural, como qué somos, somos esto, somos chilenos, no somos chilenos, somos una mezcla de capitalismo con resistencia, somos una mezcla súper rara en Chile. Entonces fue una mezcla de cuestionarme qué somos, y a partir de eso, empecé también yo a cuestionar estos modelos más capitalistas del mundo gay, como de la comunidad LGTB, como un poco lo que decía Lemebel, como esta homosexualidad cargada de mercado, como que está muy mercantilizada, que uno veía los carteles de los carnavales del pride, y eran así como cuerpos bellos, cachai, cuerpos hegemónicos, musculosos, como la hegemonía del mundo cola, y yo sentí que eso estaba alejado de identidades más profundas, que eran las que estaban generando fricción también en Chile, como cuál es nuestra identidad, cuáles son nuestros pueblos, qué pasa con nuestras raíces, qué pasa con nuestras homogeneidades, qué pasa con nuestras marginalidades, qué pasa con esos lugares donde convivimos muchos y que el mundo gay lo anula también, la marginalidad, lo despolitiza. Entonces empecé a sentir que ese mundo gay está carente de politización, de politización y cuestionamiento. Y algo había que decir con eso, a algún lugar había que acercarse, no sabíamos lo que somos, pero sí sabíamos lo que no queríamos ser, como una expresión de carnaval pride, como del orgullo. Había cosas más profundas por las cuales pelear. Y de ahí nace la idea de que fuera carnaval, por un poco más nuestras identidades más de no sé, del Abya Yala, de cordilleranas, como de lo andino, de lo indígena, de lo indio, de lo cholo, de lo sudaca. Como todos esos lugares más politizados de la identidad. Entonces a partir de eso dije, ya, tiene que ser un carnaval porque es el lenguaje como pagano también, como de celebración, celebración con politización sobre todo en Chile, en Chile los carnavales son súper politizados también, como el Tinku, el Tinku es súper politizado en Chile, versus Perú, Bolivia, que es una expresión como de sus identidades, como más de sus raíces ...

César explica que en el estallido se dieron muchos cuestionamientos a la sociedad chilena y a la propia comunidad gay, y LGTB, relacionando sobre lo que realmente no eran ni se identifica con ellos, como una hegemonía de lo gay pride, pero sí como elemento que les hacía sentido como elementos andinos, indígenas, de lo cholo, de lo sudaca, que eran elementos que se tomaban en cuenta, pero que para ellxs, sí les hacía sentido en su auto identificación, llevándolos posteriormente a tomar el lenguaje de carnaval andino como elemento para construir su accionar político disidente género sexual de lo marika.

Así también, César aportó un documento, del cual mencionó fue el primer manifiesto de la Guerrilla Marika y su propuesta discursiva:

Manifiesto de Guerrilla Marika

Pretendemos abrazarnos, pretendemos besarnos, acariciarnos, agarrarnos de las manos y correr a poto pelao si es necesario. Sabemos que nos necesitamos juntas y agarradas para parar tanta mierda fascista machota.

Desde las trenzas negras, morenas, crespas, de pelo chuzo, de puntas partidas y enterradas (si es

que a alguna la han pateado en el suelo), nos agarramos para gritar como locas lo mucho que nos amamos en nuestra morenada, en nuestra choleza, en la ceja junta de tanta rabia maricona y en los labios pintados de tanto querer besarnos.

Vamos a mariconear la vida, vamos a darle un zamarreo descartuchador a tantos años de hipocresía facha, misógina, transfóbica, cobarde, lamebotas, cartucha, milica y vendedora de nuestra dignidad.

Vamos a parar el fascismo con el chico si es necesario”, cantaba la Mariquita Linda en los años duros de la Dictadura Cobarde. Y de tanto desprecio rucio que nos han dado, vamos a limpiarnos del Kolestón Rubio y nos sabremos negras, sudakas, antifascistas y anti patriarcales.

La resistencia será marica, lela, mariposa, hueca, fuertona, trava, marimacha, maraca, wuena pal loly y pa la noche, pero fieles a la pobla, a la gente, a la olla común y al guacho y la guacha de la primera línea.

Porque somos fieles a la resistencia digna de nuestro populacho olvidado, que muchas veces también se río de nosotras pero que nos regaló alguna que otra flor saqueada de algún supermercado pituco, diciendo: “Por ustedes también peleamos cabrxs”. Pero nosotras siempre nos hemos parado a pelear acompañadas entre nosotras y lxs que nos quieran seguir, ahora en un carnaval amarrado con scotch pobre pa no vender nuestro poto gastado a la transnacional gay friendly.

Nos paramos en Dignidad, que alguna vez fue pintarrajeada y adornada con los colores y los bustos de la historia arribista europea y que ahora es recreada a imagen y semejanza de las canchas de polvo que cruzábamos para ver los abrazos transpirados y corredores de mano de los cabros pichangueros. En esta bella ocupación desplegaremos los abrazos maricas y aputados, cargados de tanta belleza negra y colorinche, pero también cargados de tanta risa burlona y tanta insinuación heterocuriosa.

Porque esto no es solo para nosotras y nuestros derechos, es porque estamos con el populacho sublevado a tanto cinismo capitalista. Porque somos un grito más entre tanta rabia y nos sentimos parte de la esperanza de romper la monotonía arribista y machota de este sistema.

Porque somos parte de la ternura popular y su pelea y porque somos parte del champurreo kiltrix de esta flacucha tierra vendida a la ambición facha.

Y desde todos estos lugares y los que todas tengan guardadas en la memoria de guachx chicx con alita rota es que nos convocamos, nos llamamos, salimos y gritamos como cholas, guerrilleras y marikas.

Observando este primer manifiesto de la Guerrilla Marika, se destaca que el contexto del estallido social se hace presente como impulsador de éste. Además, en esta declaración también se observa una profunda crítica a varios elementos de la propia sociedad chilena, en donde se destaca el rechazo a los cánones hegemónicos de la sociedad en torno al capitalismo y una hegemonía del género y de una clase alta que los ha violentado, o así también, el rechazo al relato transnacional sobre cómo ser gay, el “gay friendly”. Asimismo, en este escrito se relata la constante violencia, maltrato y negación por parte de la sociedad chilena hacia el ser marica en Chile y además ser marginal, y también, cómo visibilizan los propios rasgos que portan, los cuales no son algo en específico, sino que son una mezcla de diferentes elementos, denominándose en palabra como lo Champurria, o el quiltraje (kiltraje).

Continuando con elementos de la creación de la propuesta de la Guerrilla Marika, también se puede observar logotipos y dibujos realizados por ellxs mismos sobre la Guerrilla. Es aquí donde se puede exponer una primera imagen de una Guerrillera Marika:



Figura 4.2: Logo de Guerrilla Marika, 12 de noviembre de 2020.
Fuente: Perfil Instagram de César Cisternas.

En esta imagen, se observa cómo la Guerrilla se representa a sí misma, en donde se destacan elementos de carnavales andinos, como faldas cholas, sombrero cholito acompañado de flores, aros de pompones, botas con tacones, y la silueta de un cabello oscuro trenzado. Además, algunos elementos también se pueden vincular a un repertorio visual disidente género sexual, como lo son las uñas largas y pintadas, nuevamente los tacones, y entre lo andino y disidente con los cuernos de diablo. También hay elementos que se pueden relacionar con un cierto erotismo en lo disidente, como los labiales, la lengua afuera y los cuernos. Y por otra parte también se pueden señalar elementos que hacen alusión a guerrillar y a la resistencia, como lo pueden ser el propio escudo para defenderse, o un arnés con balas de labiales rush. Es así como todos los elementos convergen en una sola silueta, en la que se identifica lo andino, lo disidente y guerrillero en contra de la sociedad hegemónica.

4.1.3 puesta en escena de la propuesta performática Guerrilla Marika.

Luego de expuestos los discursos y posiciones sociopolíticas descritas para la propuesta sobre la Guerrilla Marika, surge la puesta en escena de este relato.

Sobre la puesta en escena de la Comparsa de la Guerrilla Marika, César nos explica que:

César: yo siempre he dicho que la Guerrilla es como una acción política disidente que tiene lenguaje de carnaval. No es que seamos una comparsa, lo de nosotros es una acción política, no somos un agente cultural. No es una expresión cultural ni artística, es una acción política. Que irrumpe, que entra al espacio.

Aquí se comprende que la puesta en escena de la Guerrilla Marika al salir a la calle, aunque sea en un orden y formación de comparsa andina, no busca ser una comparsa de carácter cultural y tradicional, sino que busca ser una acción política que usa un lenguaje y expresión de la comparsa para transmitir esta acción política, el cual irrumpe el espacio para su accionar.

Al mirar por primera vez la puesta en escena del performance de la Guerrilla Marika, se puede observar lo siguiente:



Figura 4.3: Comparsa Guerrilla Marika, Carnaval la legua, 18 de diciembre 2020.

Fotografía: Registro Contractual, Amadalia Liberté.

En esta imagen se puede observar en una primera impresión, cómo se identifica cada integrante de esta comparsa través de vestuarios completamente distintos entre sí, pero que convergen en elementos reconocibles ligados a lo andino y de comparsa, y como elementos

que se pueden identificar como disidentes, o así también elementos que hacen alusión a guerrillar y resistir sobre el propio ser marika.

Junto con esta fotografía, también se pueden vincular los discursos que acompañan esta performance del colectivo Guerrilla Marika:

Guerrilla Marika: Textos Primera línea:

“Somos una Guerrilla de cuerpos marikas, de hocicos pintados, de ojos llenos de fuego y sensualidad prohibida.

No somos colas de revista, somos ese gen mal mirado.

Nuestra carne kiltra, morena, sudaca, andina, indígena, marcha alzando y quemando banderas.

Porque nuestro tesoro colipato, travesti y marginal es un estado puro, silenciado.

Somos un virus, una pandemia rosa,

y nuestro ataque será un carnaval liberado.”

Aquí, en una primera lectura de uno de los discursos emitidos por el colectivo de la Guerrilla Marika, se puede vincular el discurso visual y oral, como un champurreado y quiltraje de muchas cosas a la vez, y que combinan y unen en un solo discurso del carnaval y comparsa andina disidente de la Guerrilla Marika. Aquí también se denuncia la discriminación como el “gen mal mirado”, correspondiente a la mezcla de culturas, de sangre, y marginal, como un quiltraje de cosas.

Complementando este discurso se puede también exponer lo siguiente:

Guerrilla Marika: Marika, marika, marika subversiva, debajo de la falda escondemos las cuchillas [...] Perra, perra, perra culiá, contra el estado y la normatividad [...] Abortar, abortar, la heteronormalidad [...] En este sistema te matan por ser mujer, por ser trans, lesbiana o lo que queramos ser.

En este discurso, ellxs expresan que el uso de las faldas son las armas que utilizan en contra el estado y la normatividad. Como así también el abortar la heteronormatividad que se les impone. Además, finalizan este discurso enunciando que en el sistema del estado chileno matan a las personas por ser mujer, por ser trans, lesbiana o lo que queramos ser.

Guerrilla Marika: Fuera, fuera, fuera las iglesias, de todas las escuelas, para que se eduque marikas transígeras.

Aquí explicitan su rechazo a las iglesias como entes educadores de las escuelas, las cuales, al retirarlas se podrán educar diferente, como marikas transígeras.

4.1.4 Bailes de la Comparsa Guerrilla Marika.

Para este apartado, se observaron imágenes y videos registrados por diferentes fuentes, como también filmaciones del presente investigador, pertenecientes a diferentes meses y años con el fin de describir en detalle los bailes de la Comparsa Guerrilla Marika.

Primeramente, cabe describir la propuesta inicial de baile andino de la comparsa de la Guerrilla. Aquí Boris, uno de los primeros integrantes de la Guerrilla Marika, describe en una entrevista realizada el 8 de septiembre, 2022, que:

Boris: O sea partimos, la base así, si bien nosotros bailamos ritmos de carnavales callejeros, yo siento que uno pensaría que ese es como el foco que nos lleva a la calle. Yo siento que eso viene a musicalizar en verdad nuestro foco en verdad, que es el discurso político que llevamos a la calle, a mí siempre me llama la atención, es un medio para esto otro, y ese es nuestro foco, pero nosotros bailamos... claro, está más orientado a bailes de carnavales callejeros andinos principalmente, partimos con diabladas, tenemos saltos, después tenemos caporal, tinku, y cerramos justamente ahí con estas cosas ya, mezclas, tenemos como una marcha de Mónica Naranjo, el desátame, que ahí vamos mezclado otros ritmos. Pero es como eso también es subvertir finalmente que es lo otro, lo tomamos, pero no somos, no estamos metidos en lo canónico que es el baile...

Boris nos relata que en un principio, la comparsa parte desde las bases de los ritmos de carnavales callejeros andinos, en donde se utilizan los bailes de las diabladas, saltos de caporal y tinku. Pero a su vez, Boris enfatiza que aunque estos bailes de comparsas andinas son la base para la puesta en escena de la comparsa Guerrilla Marika, estos bailes se van desarmando, mezclando y variando, ya que no buscan ser una comparsa canónica andina, sino que más bien, utilizan ésta como un medio para “musicalizar” el discurso y acción política del colectivo.



Figura 4.4: Guerrilla Marika, La Legua, 2021.
Fotografía: Ana Carolina Alba.

En la imagen anterior, se expone un fotograma de los bailes realizados. En estas coreografías, se puede identificar y relacionar con los movimientos y las mudanzas de las comparsas callejeras andinas tradicionales.



Figura 4.5: Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.
Fotografía: Baltazar Hernández.

Pero a su vez, al observar esta imagen, se pueden vincular otros tipos de movimiento que se alejan de las comparsas andinas tradicionales, en donde se ven otros tipos de gestualidades,

desde las manos, las piernas, y las miradas, que se alejan de lo tradicional andino, y que pasa a ser una reestructuración y resignificación de este colectivo a través de los propios cuerpos de las guerrilleras marika.

Sobre lo anterior, César nos comenta que:

César: [...] habían compas que no tenían, habían tenido cercanía con los bailes pero fue porque se sucedió así, no era porque hayamos hecho así, ya, un llamado solamente a bailarines, sino que lo que nos convocó fue principalmente compas que tuvieran una convicción parecida a la de nosotres, o la que yo estaba convocando con la guerrilla, y habían algunas que no bailaban nada, pero fue un proceso súper lento fue un proceso tranquilo igual, como de ir aprendiendo los pasos, como de ir entendiendo, y a mí personalmente nunca como dirección esperé que bailáramos los bloques danzados a la perfección, en absoluto, siento que también era importante que cada cuerpo se instalara desde sus dificultades, desde sus discapacidades, se podría decir con la danza, y lo hiciera de igual manera, entonces también un espacio que se deconstruye también de la búsqueda de la perfección del paso, del baile, lo importante no es el baile, es el discurso. Entonces si había a un compa que le costaba, iba más tarde o iba perdida, está bien, era parte de esta mezcla de percolanza de cuerpos. [...] pero no era el fin tampoco buscar la perfección del baile, sino que buscar de qué manera un cuerpo marika se apropia de estas formas de moverse. Como un cuerpo marikón que baila el tinku, que no va a ser exactamente como se lo están diciendo, o incluso como un cuerpo marika baila caporal parecido a una feminidad, a una mujer, o a una feminidad, pero no es igual, es otra forma, entonces también fue un proceso de búsqueda natural, no intencionada de qué manera los cuerpos se iban apropiando esas formas de bailar... Sí, de hecho le decía a una compa que andaba súper perdida, no importa, tú eres la perdida, chao te equivocai, volví, te vas, te sales, da lo mismo, como que existe un universo que es más amplio también que el bailar perfectamente.

Luego de lo relatado por César, se comprende que aunque utilizan movimientos clásicos de las comparsas callejeras andinas, éstas también son apropiadas por el colectivo Guerrilla Marika y se pone en reflexión en cuanto al movimiento, sobre cómo un cuerpo marikón se mueve en una comparsa, el cual no busca la perfección de estos bailes tradicionales andinos, sino más bien, busca ser apropiado y reinterpretado por los integrantes de la comparsa.



Figura 4.6: Integrantes de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.

Fotografía: Baltazar Hernández.

En la fotografía se puede observar cómo los integrantes de Guerrilla Marika se apropian y resignifican los cánones y los movimientos tradicionales de las comparsas andinas, incluyendo otro tipo de movimientos y gestualidad en las danzas. Es así como se puede identificar específicamente movimientos y uso del trasero, las piernas y las manos para crear otro tipo de movimiento y significados al bailar. Estos movimientos se pueden ligar propiamente con movimientos significativos para ellxs, como un grupo disidente.

Junto con la descripción visual de los movimientos, ellxs también describen su comparsa por medio de un discurso oral:

Guerrilla Marika: En medio de la comparsa, con los labios pintados, las pestañas postizas y la alegría marika liberada.
Presente la cola,
en medio del ritual andino,
ofrenda genuina de tierra, cielo y sal.
Preciosa la cola,
bailando en trance bajo el sol abrazador,
con un gozo en el alma,
danza, danza la prima.

En el discurso, se comprende cómo tanto el marikoneo disidente y sus rasgos andinos, se unen en las danzas de esta comparsa, volviéndose un ritual andino que busca a través de sus bailes la alegría marika liberada de toda la opresión hegemónica de la sociedad chilena.

4.1.5 Vestuario utilizado en el Colectivo Guerrilla Marika

Sobre los vestuarios de la Guerrilla Marika, César nos comenta que:

César: La idea de nosotras era salir en marzo, no, en abril de 2020, y sucedió la pandemia... entonces había una inspiración en un primer momento, había una inspiración de los vestuarios, trabajamos un tiempo con Antonio, que es el vestuarista de la Pato Gallina, también marika, entonces empezamos a conversar con ellos, y se unió en un primer momento a discutir un poco, cuál era la estética de la guerrilla en los vestuarios, coincidimos todas en que lo que nos unía a todes era la falda, los distintos tipos de falda, claramente andinas, cholos, largas, faldas de china morena, tipos de faldas.

César nos describe sobre las propuestas iniciales de vestimentas de la Guerrilla Marika, en donde se destaca que como elemento principal que unía a todxs, eran las faldas, como así también elementos relacionados al estallido social.

Así también, César nos comenta sobre la decisión que se tomó sobre el color:

César: Y convergimos que tenía que ser el fucsia, el fucsia sigue siendo, a pesar de los intentos de deconstruir la característica de los colores, el fucsia sigue siendo un color súper marikón, súper marikón, entonces como apropiarse de ese color, y el negro también, que tenía que ver un poco con las banderas queer, del anarquismo queer, la bandera del anarquismo queer era una bandera mitad negra, mitad rosada, fucsia, entonces también como haciéndole un guiño también al anarquismo, como a los lenguajes más anarcos, pensando siempre que la guerrilla siempre ocupa símbolos subversivos igual, como la simbología subversiva en el discurso, en la estética, en la propuesta también, entonces decidimos que el color fuera el fucsia, con el negro, y los demás fueran colores andinos, el verde, el amarillo, el rojo, el dorado, etcétera.

En este extracto, Cesar nos menciona que el color principal que se utiliza es el fucsia y cómo ellxs lo auto perciben como un color marikón que los representa. Así también, relacionando el negro como un color perteneciente al estallido social, a la resistencia y lo subversivo. Además, explica que son los colores de una anarquía disidente. Y por otra parte, también señala el uso de otros colores como verde, amarillo, rojo, dorado, entre otros, en relación con el mundo andino.



Figura 4.7: Integrantes de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.

Fotografía: Baltazar Hernández.

La fotografía anterior se puede complementar con el relato de César al identificar los diferentes elementos que se hacen parte en cada traje de lxs integrantes de la Guerrilla Marika, y en donde se resalta principalmente el color fucsia y el color negro, además de otros a menor escala como el morado. También se pueden destacar las faldas como elemento principal y compartido por la mayoría de lxs integrantes de la comparsa, que hace alusión a las faldas de mujeres de comparsas andinas.

Sobre la variedad de los trajes César menciona que:

César: en un primer momento también usamos estas estéticas como de la, del estallido social, de la primera línea, como los rayados, como el ponerse un casco, de bacinica, no sé, cachai como... entonces llegó el momento de la pandemia, no pudimos hacerlo, entonces todo el proceso de pandemia lo hicimos online, pero vinculándonos con organizaciones disidentes, empezamos a hacer perfors y todo eso, y en todo ese proceso empezamos a hablar, de cómo cada una podía construir en su casa con las herramientas que tenía, con los elementos que tenía, entonces cada una fue armando su propio vestuario de guerrillera, con los elementos comunes que eran éstos, el rayado, no sé... y ahí aparecieron formas personales de cómo cada una se armó su guerrillera, y es heavy, porque todas se ven súper distintas, pero se ve como algo igual, como que igual se ve igual... son todas súper distintas, es muy distinto... claro, entonces cada uno fue construyendo según sus discursos personales que tenía con su visión de guerrillera marikona. Hay quienes ponían más... no sé habían compas que eran... una compa que es más de familia mapuche, entonces tenía más consignas no sé, usa un trapelacucha, cachai, yo tengo rayados de patiusca,

otros tenían un casco con flores... no sé, habían unas que tenían bandoleras con rush, como con labiales, y ahí como que cada una empezó a construirse de ese espacio y claro, llegamos a lugares súper comunes a pesar de que somos súper distintos, porque como lo que nos unía eran los discursos que teníamos para, como imágenes de la perra, de la Lemebel, entonces fue así como fue construyéndose como un poco el vestuario de cada una, y cada una lo construyó pero con una estética un poco más dirigida de cuál era el espíritu de la guerrilla, cachai...

Tomando las palabras de César, podemos identificar que las construcciones de cada guerrillera marika del colectivo están basadas en diferentes elementos y experiencias de cada integrante, y que convergen, quedan expresadas y plasmadas en sus propios vestuarios. Es aquí que surgen elementos relacionados al estallido social, que también se vinculan a la guerrilla y resistencia de las disidencias hacia la violencia y violación del estado hacia este grupo. Surgiendo elementos que son significativos para ellxs sobre cómo es su perspectiva de ser disidente de género sexual y cómo se representan con los propios trajes, también se destacan otros elementos relacionados al mundo andino o hacia el pasado ancestral de lxs integrantes del colectivo, haciendo que emerjan también elementos relacionados con el mundo indígena. Lo cual da como resultado que se pueda entender, que el propio vestuario de cada guerrillera marika es una forma de lenguaje y de expresión sobre cómo ellxs se perciben. Además, César nos describe que debido al suceso mundial de la pandemia de 2020, esto causó que cada integrante ideara y realizara su propio vestuario, según los elementos que tenía a su disposición como también el ideal que tenía de guerrillera marika.

4.1.6 Caracterización de guerrillerxs marika

A continuación se observa la caracterización individual de algunxs integrantes de la Guerrilla Marika:



Figura 4.8: Integrante de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.

Fotografía: Baltazar Hernández.

En el centro de esta imagen, se enmarca unx de los integrantes de la Guerrilla Marika. En su vestimenta, se puede observar variados elementos que se pueden relacionar a diferentes elementos: primero destaca que la mayoría de las prendas utilizadas son de color negro y fucsia, como así también el uso de falda y prendas de mallas. Además, el uso de maquillaje, barba y pendientes. Por otra parte, también se pueden destacar elementos más característicos en la vestimenta, como puede ser el casco decorado con flores, y trenzas que cuelgan del mismo casco. También identificar un trarilonco adherido al mismo casco y un trapelacucha colgando en el pecho de la guerrillera marika. Entregando así, una imagen visual de elementos de diferente índole, combinados y unidos en un mismo vestuario.



Figura 4.9: Integrante de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.
Fotografía: Baltazar Hernández.

En este integrante, se observa el uso del color fucsia y negro en el uso de faldas y mallas. Además de la utilización de maquillaje, barba, y pendientes, también se puede observar el uso de un sombrero de cholita, como largas trenzas con pompones y cadenas.



Figura 4.10: Integrante Guerrilla Marika, en Museo de la memoria y los derechos humanos, 4 de julio, 2022.
Fotografía: Luis Contreras.

Así, en la siguiente guerrillera marika, se observa la predominancia del color fucsia y negro, como también el uso de faldas, malla y tacones, el uso un casco decorado con pompones y tejidos con motivos andinos. Además, se puede destacar que en el pecho de su vestimenta, se encuentra un ojo con lágrimas o sangre.



Figura 4.11: Integrante de Guerrilla Marika, Lo Hermida, 25 de junio, 2022.
Fotografía: Ana Carolina Alba.

En esta imagen, se observa otra unx guerrillerx marika, con la predominancia de los colores negro y fucsia en su vestuario, y el uso de maquillaje y barba. También se puede identificar el uso de arnés y cachos. Además en el pecho se observa una imagen exigiendo justicia para Emilia Milén.



Figura 4.12: Guerrilla Marika, La Legua, 2021.
Fotografía: Ana Carolina Alba.

Por último, en esta imagen se puede observar a este guerrillerx marika con los colores predominantes de negro y fucsia, como también el uso de faldas y malla en el vestuario. También se puede describir el uso de maquillaje, un casco decorado con pompones, trenzas de colores, el uso de abanico y un bolso color plateado con el símbolo de marihuana.

Luego de expuestas todas estas imágenes, se puede observar la gran variedad de vestimentas de cada integrante de la Guerrilla Marika, en donde, aunque se observan elementos en común, ningún vestuario es igual en cada integrante. Es así como se identifican elementos de diferentes temáticas, pero que hacen alusión a un discurso de protesta, resistencia, manifestación y exposición de variados elementos relacionados a su identidad, y que convergen todos en un mismo discurso como guerrillerx marika. Aquello evidencia cómo ellxs viven su propia forma de vestirse y de ser disidente de los cánones de género hegemónico en la sociedad chilena, apareciendo también discursos plasmados en los trajes, como: versos y casos de violencia o asesinato, como puede ser el caso de la imagen que pide justicia para Emilia Milén. O también, elementos que dan muestra del mundo

andino e indígena como el uso del trapelacucha. Además, se puede observar en los vestuarios elementos de protesta y resistencia, que se pueden vincular tanto a una resistencia personal de ellxs hacia el Estado, como así también una resistencia de primera línea ligado al estallido social, surgiendo así elementos como cascos y escudos, y representaciones de ojos sangrando o llorando, los que se pueden relacionar a los ojos mutilados en el estallido social.

4.1.7 La sonoridad de la Guerrilla Marika

La sonoridad y música que acompaña al performance de la Guerrilla Marika, son principalmente realizadas por la “Banda Exuberante”.



Figura 4.13: Banda Exuberante, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.

Fotografía: Baltazar Hernández.

La banda exuberante, como se observa en la imagen, está compuesta solo por mujeres y disidencias, la cual acompaña a la Guerrilla Marika en sus presentaciones, siendo un complemento y extensión de la propia Guerrilla Marika, que también se adhiere con vestuarios similares. La banda musicaliza y acompaña a la Guerrilla Marika con canciones principalmente ligadas a temas de comparsa andina, dependiendo de la coreografía que se está bailando. Así también, se pueden identificar otros temas que se alejan de los cánones clásicos, como la musicalización en ritmo de carnaval de la canción “La partida”, del

cantante, compositor y artista chileno, Víctor Jara. Así también se pueden oír otro tipo de canciones como “Desátame”, de Mónica Naranjo.

4.1.8 Lugares y espacios de intervención de la propuesta performática de la Guerrilla

Marika

Sobre los espacios de intervención de la Guerrilla Marika, no se realizan en cualquier lugar de Chile, ni tampoco en cualquier contexto, sino que, como describe César:

César: Como que la acción principal es que tienen que ver con que nos vinculamos con territorios que nosotros sabemos que tienen una historia de resistencia, como te decía, no participamos en carnavales culturales, no nos interesa, pero si participamos de carnavales de organizaciones territoriales que llevan historias de resistencias, Lo Hermida, La legua, La Victoria, La Herminda, cachai, que tienen un discurso detrás, hay un discurso en el carnaval, un discurso popular, marginal. Y como todas nosotras somos la mayoría de pobla, o de barrio, o periférica, casi todas, todas, de hecho todas somos así de las periferias, tenemos una experiencia de periferia también desde ser marika de periferia, de lo que significa ser marika en la pobla, de la marginalidad, o en la periferia, que es una infancia súper sufrida también, súper discriminada también, o sea la discriminación, la homofobia es súper fuerte en la población. Entonces nosotras nos instalamos en la pobla para decir que también somos de aquí, cachai. Cómo volver al territorio del que alguna vez fuimos expulsadas, que la cola fue expulsada de la población. Y se va de la pobla y se va de su territorio, porque es expulsada por su identidad, entonces también hacemos un poco ese juego, como de comulgar con el discurso de la pobla, pero también pararnos y decir, ustedes nos echaron también, y nosotras estamos acá de vuelta, y no pedimos, no estamos pidiendo aceptación, estamos entrando nomás. Entonces también es una forma de cuestionar a las poblas cachai, no romantizarla completamente, sino que cuestionarla también. Como de aquí nos echaron, aquí nos pegaron, aquí nos violaron, aquí nos mataron. Aquí es donde nos mataron, entonces nosotras entramos nuevamente para exigir nuestro lugar, para decir que somos de acá, no para pedirlo, sino para decirlo, nosotras pertenecemos a este espacio.

Luego de recoger el relato de César, se comprende que la mayoría de las presentaciones de la Guerrilla Marika se realizan en el territorio callejero, vinculando sus actividades como un medio de resistencia hacia el Estado chileno. Estas acciones se realizan en estos lugares ya que los propios integrantes de la Guerrilla Marika han sido parte de estas poblaciones, en donde en su pasado fueron desplazados y exiliados de estas mismas debido a su condición de un género diferente al hegemónico. Es así que en la Guerrilla Marika, realizan el ejercicio de retornar a sus territorios de origen de donde fueron desplazados y discriminados para poner cara, protestar y guerrillar sobre quiénes son y cómo se identifican.



Figura 4.14: Guerrilla Marika, La Legua, 2021.
Fotografía: Ana Carolina Alba.

En la imagen anterior, se puede visualizar uno de los territorios de intervención donde la Guerrilla Marika realiza su comparsa, en este caso, La Legua, en donde se irrumpe la vida cotidiana de las personas que habitan estos espacios, accionando y exponiendo tanto visual como oralmente lo que piensan y sienten sobre la opresión, daños, violencia y violación que los grupos disidentes han recibido.



Figura 4.15: Guerrilla Marika, Lo Hermida, 20 de agosto, 2022.
Fotografía: Baltazar Hernández.

Aquí también se puede observar la participación de la Guerrilla Marika en el carnaval de la población de Lo Hermida en 2022, Se aprecia a la comparsa entre medio de un barrio popular, y de fondo, la Cordillera de los Andes.



Figura 4.16: Guerrilla Marika en Bloque contra hegemónico, Plaza dignidad, 25 de junio, 2022.
Fotografía: Ana Carolina Alba.

Aquí también, se puede observar la participación de la Guerrilla Marika en las calles de la Plaza Dignidad (ex Plaza Italia), como un bloque contra hegemónico en marchas LGTBIQ+.



Figura 4.17: Guerrilla Marika en Museo de la memoria y los derechos humanos, 4 de julio, 2022.
Fotografía: Luis Contreras.

Finalmente, la Guerrilla Marika también se puede vincular a actos con algunas instituciones, pero ligadas a derechos humanos, y con visión crítica sobre la historia hegemónica de Chile, como lo puede ser el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos.

4.2. Discusión de resultado de la investigación

Luego de expuestos los datos recogidos para este trabajo escrito, se da paso a una discusión de los resultados en relación con los objetivos y teorías planteadas para esta investigación.

4.2.1 La Guerrilla Marika en contra de una hegemonía y pasado colonial; buscando una descolonización del ser marika.

Luego de haber observado los orígenes de la propuesta y conformación de la Guerrilla Marika, se pueden caracterizar los diferentes discursos que emergen de esta creación. En un comienzo, el discurso de la Guerrilla Marika emerge tras el estallido social en Chile en octubre de 2019, un evento que pone en cuestión diferentes elementos hegemónicos de la sociedad chilena, entre ellos, los cánones hegemónicos sobre cómo se vive el género y la sexualidad en Chile, en donde muchas veces las disidencias género-sexuales se han visto oprimidas, violentadas y/o discriminadas como sus mismos relatos expresan. Es así, que desde estas discriminaciones y violencias del propio estado hacia ellxs, e impulsado por el estallido social, se busca criticar, protestar y crear una forma de resistencia hacia las violencias ejercidas por el estado. Por ello, se puede relacionar que los integrantes de la Guerrilla Marika, en la creación, buscaban una descolonización del saber y ser, y de las hegemonías impuestas por la llegada de los españoles desde siglos pasados.

Con esta propia descolonización, la Guerrilla Marika busca elementos que sean representativos para ellxs, emergiendo el uso de una comparsa con base andina y sudamericana para expresar su discurso, dando paso a cuestionamiento de lo hegemónico de la sociedad y en búsqueda de una descolonización de los elementos que se han impuesto en la sociedad chilena. De este modo, surgen, diferentes elementos significativos para lxs integrantes de la propia comparsa, destacándose elementos que hacen alusión a lo Marika y disidente, a lo andino, lo indígena, sobre la clase y la marginalidad, el estallido social y/o a la resistencia. Lo cual comprende en un amplio sentido todos estos elementos que se unen para conformar el discurso de la Guerrilla Marika.

4.2.2 Una performance andina como un medio de expresión, resistencia y lucha de lo Marika

La Guerrilla Marika irrumpe en diferentes espacios territoriales de la ciudad de Santiago de Chile, en donde sus espectadores se vuelven las personas pobladoras de la sociedad de Santiago de Chile, expresándoles y protestando las discriminaciones, opresiones y

violencias que han vivido desde tiempos de la invasión y colonización del Abya Yala hasta la actualidad. Para expresar esto, la guerrilla adopta como lenguaje, una comparsa de carnaval andino, pero utilizando este medio para expresar su discurso y accionar político. Y aunque esta es una comparsa, también puede ser entendida e interpretada como una performance y un drama social. En este drama social performático, cada integrante adopta una interpretación de guerrillera marika, las que a través de diferentes recursos escénicos, transmiten lo que son y lo que se les ha negado ser por la propia historia del colonialismo hasta la sociedad actual de Chile. Realizando una dramatización y “resaltación” a través de danzas, movimientos, vestuarios, música y discursos de los elementos (el ser indígena, quiltra champurreado, ser marica, y ser una marika marginal y/o de periferia) que son representativos para ellxs, y que en la mayoría de los casos la sociedad lo ha invisibilizado, negado, oprimido, discriminado, violado y/o violentado, se comprende que la performance se vuelve un medio de resistencia y lucha, ante todos los factores que afectan a los integrantes de la Guerrilla Marika. Y a través de la interpretación de la Guerrillera Marika en la comparsa andina disidente, expresan la furia, lucha y resistencia ante todos los entes sociales, culturales e históricos, irrumpiendo, protestando y exponiendo su guerrilleo a las personas que se vuelven espectadoras de su performance en las diferentes calles de Santiago de Chile.

4.2.3 La expresión de lo Ch’ixi, Champurria y Quiltraje a través de la comparsa andina disidente.

Al observar los resultados expuestos anteriormente, se comprende que los diferentes elementos y recursos escénicos utilizados en la comparsa (discursos orales, bailes y movimiento, música y vestuario), son un medio para emitir el discurso de la Guerrilla Marika. Siendo este performance un medio para criticar, protestas y cuestionar cómo a través de diferentes ángulos han sido y son discriminadas lxs marikas y disidencias en la sociedad chilena, construyen su discurso a partir de elementos y símbolos que son significativos para ellxs, expresando su percepción de una marika andina en Chile.

Estos diferentes componentes expresados en la Guerrilla Marika, son una mezcla de culturas que provienen de un pasado indígena y colonial, y así también una cultura moderna y actual, dando como resultado un mestizaje de culturas. Por lo anterior, se puede vincular con lo ch’ixi, ya que a diferencia de un ser mestizo que se destaca como una persona

colonizada, ellxs ponen en relevancia los otros componentes que son parte de su ser, yuxtaponiéndolos todos por igual, en donde se ve manifestado tanto el ser indígena, andino, marginal, de periferia, marica, o como también, ser producto del colonialismo, tener un lado de una cultura occidental, y ser parte de una cultura de globalización actual.

Se comprende entonces, que la Guerrilla Marika tiene diferentes componentes, tanto del pasado como también del presente, que están champurreados entre sí.

Otro término que emergió a través de los resultados fue el quiltraje como forma de definición de lo Ch'ixi y Champurria. El quiltraje en Chile se asocia a los perros callejeros sin raza. Así mismo, se puede extrapolar el término quiltro a lo marika en Chile, como personas que son de la calle, marginales, y de periferias, pero que también no tienen una raza o cultura definida, ya que son una mezcla de culturas de tanto el Abya Yala, como así también de países y culturas del occidente. Dando la posibilidad de describir a la Comparsa Guerrilla Marika como un medio para expresar el propio quiltraje de las marikas andinas en Chile.

4.2.4 La construcción del ser marika andina en Santiago de Chile

La Guerrilla Marika, a través de su performance de Comparsa andina disidente, emite un discurso expresado por diferentes recursos escénicos que hacen alusión a cómo ellxs se identifican y representan su forma de vivir, tanto en su identificación de género como en su sexualidad. Esto, entendiendo que ellxs no se sienten identificados por un binarismo hegemónico de la sociedad chilena, ni tampoco se sienten representado por las hegemonías LGTBIQ+ o la definición de Queer, ya que son construcciones del género provenientes de occidente que no son representativas para ellxs. En cambio, la Guerrilla Marika concibe y expresa su propia interpretación del género en el contexto en el cual habitan, siendo una parte indígena, andino, de un pasado colonial, colonizado por lo occidental, como así también elementos del mundo moderno y contemporáneo.

Lo relatado en la performance de la Guerrilla Marika, también se puede vincular con la interseccionalidad, ya que existe un cruce de diferentes entes (iglesias, el Estado, la sociedad, la cultura hegemónica, entre otros), que oprimen el ser marika andina en Chile, de una clase marginal y también provenientes de diferentes etnias indígenas. Por lo que, el propio rasgo de ser marika da cuenta de que no es solo un tema de género, sino que también,

la clase y la etnia se destacan como opresiones y discriminaciones sobre lxs guerrillerxs marika.

Ser marika andino en Chile no puede ser reconocido como una identidad conformada, o un género establecido ya que la propia Guerrilla Marika no comprende el ser marika como una forma de definir su género, pero sí los identifica de lo que no quieren ser; ni hombre o mujer en una definición hegemónica, ni tampoco definiciones occidentales como Gay, o Queer. En consecuencia, no se puede definir una identidad clara de la Guerrilla Marika, pero podemos comprender que a través de su performance, resignifican el término peyorativo de marica y se lo apropian, transformando a este nuevo término marika con k, atribuyéndole los elementos que son significativos para ellxs y que son expresados en la comparsa, dando paso a su disidencia género-sexual expresada en el ser marika andino en Chile, como quiltraje de elementos que la componen.

4.2.5 Los territorios a los cuales vinieron a luchar y los lugares que vinieron a reivindicar

Guerrilla Marika realiza su accionar político en lugares donde se encuentra o aparece un discurso crítico, el cual y por lo general, está concentrado principalmente en carnavales de poblaciones marginales, poblaciones y territorios con una historia y un discurso de resistencia política, eventos de diversidad y disidencias de género, como también en centros culturales que tienen una inclinación hacia la inclusión y los derechos humanos (como lo es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). Todo lo cual da cuenta de una autonomía organizacional y de participación respecto de los propios eventos culturales de las poblaciones y descolonizando el poder del estado, sus instituciones y hegemonías, apropiándose del propio territorio de estas poblaciones.

Así también, sobre los lugares donde interviene la Guerrilla Marika; las poblaciones populares, marginales, y de periferia, se identifica que son los lugares desde donde provienen todas las guerrilleras marikas, siendo estos mismos lugares que ahora transitan los que en el pasado ellxs recibieron maltrato, discriminación, violencia y asesinato. Aquí se entiende, que los integrantes vuelven a su lugar de origen que está cargado de significados negativos provenientes de su experiencia de discriminación y violencia hacia ellxs por ser y actuar diferente a lo hegemónico, como la marika de población, marika

marginal, y marika periférica. Y luego de estudiado los datos expuestos, se comprende que las guerrilleras marikas, al volver a sus lugares de origen cargados de significado y experiencias de violencia y discriminación, regresan para reivindicar las antiguas experiencias sufridas en aquellos lugares que eran su hogar, exponiendo a través del performance del carnaval andino disidente, su marikonerio andino y resistiendo a los cánones impuestos por la sociedad y cultura chilena hegemónica. Es así como por medio de esta comparsa liberada, reivindican sus lugares de origen cargados de injusticias solo por ser diferentes, y resignificando el cómo se ve el ser marika en Chile.

Así también, a lo largo de esta investigación, se puede dar cuenta que en los lugares que ha frecuentado la Guerrilla Marika, se ha construido a través del tiempo una memoria colectiva en la gente, transitando de a poco a volverse parte de un elemento tanto de la cultura LGBTIQ+ y disidente, como también de la cultura popular chilena. Esta memoria colectiva del propio ser marika en Chile, narra el pasado violento que lleva cada marika, y que juntas crean un discurso que se expone en esta comparsa andina disidente hacia las personas que se vuelven espectadoras de la Guerrilla Marika, visibilizando que hay marikas en Chile, que están presentes y que no se van a ir, aunque hayan sufrido en el pasado y sigan recibiendo daño. Ya que seguirán presentes y firmes.



Figura 4.18: Mural de guerrillero marika, Barrio Yungay, 19 de octubre, 2022
Fotografía: Baltazar Hernández.

En esta imagen se puede observar unx guerrillero marika representado en un mural del barrio Yungay, expresándose así, y aunque no sea su objetivo principal, llegar hacia las personas y la cultura de estos lugares y territorios la figura del guerrillero marika y a la marika como parte de la memoria colectiva de la sociedad.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

A través de esta tesina se propuso como objetivo general describir los componentes que se interrelacionan en el discurso performático callejero del colectivo “Comparsa Guerrilla Marika” en la ciudad de Santiago, 2020-2022. De este modo, al observar a la Comparsa Guerrilla Marika a través de los diferentes antecedentes recolectados, se llegó a la problematización que este colectivo poseía diferentes partes que componían todo el discurso que se contenía en ella, y que estos componentes no habían sido descritos ni estudiados en profundidad. Como resultado de esta investigación, se comprende que los componentes provienen desde una mirada de descolonización a la historia, y de disenso al encubrimiento de lo indígena por la colonialidad impuesta en el Abya Yala, así también, cómo esto ha repercutido hasta la actualidad, donde la expresión del género ha sido encubierta por el binarismo hegemónico impuesto por el occidente en el colonialismo, oprimiendo su propia forma de vivir su género y sexualidad como un ser de diferentes culturas y quiltraje. Por lo que, Guerrilla Marika con su accionar político interpretado como performance, sale a través de una comparsa andina disidente a expresar con una furia marika, la interseccionalidad de violencias y discriminaciones que han sufrido tanto por provenir de una clase marginal, una marginalidad de lo indígena, y como también la violencia impuesta por un estado con un pasado colonial que persiste hasta el día de hoy, imponiendo cánones hegemónicos sobre cómo vivir el género y la sexualidad.

Estos discursos de la Comparsa Guerrilla Marika son expresados en los territorios que tienen un discurso crítico hacia el estado e interaccionan desde una resistencia, así también los lugares ligados a una comprensión emocional, simbólica y significativa del espacio donde intervienen, cuyos lugares de origen y en los que actualmente irrumpen, fueron los lugares donde tuvieron la experiencia de discriminación y violencia.

Es así como en esta comparsa vuelven y reivindican esas experiencias resignificando sus memorias singulares y visibilizando quiénes son. Surgiendo así también, la comprensión de una emergente memoria colectiva actual entre las personas que lxs conocen, y legando los discursos de la Guerrilla Marika, como por ejemplo murales sobre ellxs.

En relación con la hipótesis planteada para el resultado de esta investigación, se puede comparar que la hipótesis, en lo esencial, esboza un resultado similar al esperado sobre la

Guerrilla Marika, al poseer elementos que dan connotación a una crítica histórica al colonialismo, y en búsqueda de una descolonización de la hegemonía de género que fue impuesta desde la invasión del Abya Yala. Sin embargo, en la hipótesis se plantea niveles de complejidad, y al observar los resultados, más bien todos se encuentran en una misma relevancia para la Guerrilla Marika, la cual a través de una mezcla quiltra, expresa y releva todos los componentes que la conforman e interseccionan a las guerrilleras marikas.

Sobre teorías y conceptos abordados en el marco teórico, se puede concluir que fueron óptimos para entender en profundidad los discursos de la Guerrilla Marika, pero también como hallazgo, se pueden nombrar temas de interés que surgieron, como: la territorialidad y los lugares de lo marika en Chile, o la emergente memoria colectiva que se puede observar que está causando este colectivo. O por otra parte, temas de interés personales, como estudiar en mayor profundidad cómo la Guerrilla Marika se apropia y reinterpreta los movimientos de comparsa andinos, o así también, un debate entre qué se comprende como un acto artístico o uno ligado más bien a un accionar político, lo cual no se pudo profundizar debido a al formato acotado de la tesina, lo cual puede dar paso a investigaciones futuras en relación con las temáticas y conceptos hallados durante la investigación.

En reflexión hacia el uso de la antropología, se comprende que gracias a la disciplina como una ciencia que busca estudiar y comprender elementos culturales del ser humano en sociedad, en esta ocasión, aportó tanto conocimientos como herramientas que fueron útiles para conocer y describir a un colectivo disidente, el cual a través de sus discursos visibiliza una realidad sociocultural, que es la discriminación y violencia hacia las personas marikas y disidentes de género en Chile, pero así también, otros elementos como la discriminación y encubrimiento de una cultura andina e indígena, mostrando que no es solo un tema de género, sino que la enunciación de injusticias y daños desde hace siglos contra otras culturas.

Como últimas palabras, es pertinente citar uno de los discursos de la Guerrilla Marika, el cual engloba y expone todas las temáticas tratadas en este escrito:

*Somos una Guerrilla de cuerpas marikas, de hocicos pintados, de ojos llenos de fuego y sensualidad prohibida. No somos colas de revista, somos ese gen mal mirado.
Nuestra carne kiltra, morena, sudaca, andina, indígena, marcha alzando y quemando banderas.
Porque nuestro tesoro colipato, travesti y marginal es un estado puro, silenciado.
Somos un virus, una pandemia rosa y nuestro ataque será un carnaval liberado.*

(Guerrilla Marika, 2022).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aillón, Virginia (2015). Debates en el feminismo boliviano: de la Convención de 1929 al “proceso de cambio”. Revista Ciencia y Cultura N° 34. p. 9-29.
- Aruquipa, David (2016). Placer, deseo y política: la revolución estética de La Familia Galán. Bulletin de l'Institut français d'études andines, n45(3). Doi: 0.4000/bifea.8098.
- Alcázar, Josefina(s/f). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (1874). Código penal, Artículo 365. Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1984&idVersion=2022-11-16&idParte=8552686>
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (1954). Ley 11625, Ley de Estados Antisociales. Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=26729>
- Barros, Diego (1999). Historia general de Chile. Tomo I. Segunda Edición. P.1-347. Santiago, Chile Editorial Universitaria.
- Barros, Diego (1999). Historia general de Chile. Tomo II. Segunda Edición. P.1-371. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.
- Bacigalupo, Ana Mariella (2016). La lucha por la masculinidad del machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. Revista de Historia Indígena, N° 6, Departamento de Ciencias Históricas Universidad de Chile. Pág. 29–65. Recuperado de: <https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RHI/article/view/40145>
- Bolívar, Adriana (2019). Una introducción al análisis crítico del ‘lenguaje inclusivo’. Literatura y Lingüística N° 40. p. 355-375.
- Bianciotti, María & Ortecho, Mariana (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.19. p. 119-137.
- Bonilla-castro, Elsy y Rodríguez, Penélope (1997). Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales. 3ª Ed. Santafé de Bogotá, Ediciones Uniandes.
- Butler, Judith. (1998) Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate Feminista.

- Cornejo, Juan (2008). Homosexualidad y cristianismo en tensión: la percepción de los homosexuales a través de los documentos oficiales de la Iglesia Católica. Boas n. 02. p. 33-69.
- Curiel, Ochy (2014) El régimen heterosexual y la nación. En K. Bidaseca y V. Vasquez (comps.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. p.17-47. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Cordero, Andrés (2019). Más allá del cuerpo: “otros” espacios para pensar lo queer. *The Body in Theory*, Ámsterdam, Países Bajos. p. 1-5.
- Cortes, Ignacia (2021). De la protesta a la fiesta: la performatividad de los colectivos de danzas y músicas andinas en Chile posdictatorial. *Literatura y lingüística* n°44. p. 113-139. Doi: 10.29344/0717621X.44.3008.
- D'Marco, Antonia (2021). Un carnaval liberado/ Texto sobre guerrilla marica por Antonia D'Marco. Registro Contracultural. Recuperado de: <https://registrocontracultural.cl/un-carnaval-liberado-por-antonia-dmarco/>
- De Ramón, Armando, Couyoumdjian, Ricardo & Vial, Samuel (2001). I Historia de América. La gestación del mundo hispanoamericano. Tercera edición. p.1-413. Santiago, Chile. Editorial Adrés Bellos.
- De Ramón, Armando (2010). Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días. Quinta edición. P. 1-316. Santiago, Chile. Catalonia.
- De Lauretis, Teresa (2015). Género y teoría Queer. ISSN 0328-8773 (impresa) / ISSN 1853-001x (en línea). P. 107-118.
- Dussel, Enrique (1994). 1492: el encubrimiento del otro : hacia el origen del mito de la modernidad Edición I. p.1-186. La Paz. UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores.
- Epps, Bard (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, p. 897-920
- Echeverría, Genova & Maturana, José Martín (2015). Análisis crítico del discurso de políticas públicas en diversidad sexual en Chile. *Universidad Psychologica*, 14(4), 1485-1498. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.up14-4.acdp>
- Figueroa, Noelia (2020). Comunicación Feminista y Arte Performático: El proyecto político del Colectivo Las tesis. Número 29 REVISTA NOMADÍAS. p. 257-279.

- Franco, Fernando (2014). El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler. Editorial CEA. Número 3. p. 1-10.
- Figari, Carlos (2009). Eróticas de la disidencia en América Latina: Brasil, siglos XVII al XX. -1a ed.- Buenos Aires: Fundación Centro de Integración.
- Gómez, Agueda (2010). Etnicidad y tercer género. XIV Encuentro de Comunicación, Cultura y Sociedad - CICCUS: CLACSO. Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional, Sep. 2010, Santiago de Compostela, España. p.2385-2399.
- Gonzales, Jenny (2010). La territorialidad de los pueblos originarios: una historia de despojos y violaciones en el Abya Yala. V. VII, n°13/14. Pelotas, RS: 25 Editora da UFPEL. P. 1-25
- Guzmán, Maricela y Pérez, Augusto (2007). La Teoría de Género y su Principio de Demarcación Científica Cinta moebio 30. p. 320-333 Recuperado de: www.moebio.uchile.cl/30/guzman.html
- Garrido, Norman (2017). El Método de James Spradley en la investigación cualitativa. vol.6 no.spe. p.1-10. <https://doi.org/10.22235/ech.v6iespecial.1449>.
- Hübner, Lara, Medalla, Tania & Gallardo, Milena (2021). Imágenes, resistencias y rebeldías: colectivo cueca sola. REVISTA DE HUMANIDADES N° 43. p.373-382.
- Houtart, François (2011). El concepto de sumak kawsay (buen vivir) y su correspondencia con el bien común de la humanidad. Revista de filosofía, ISSN-e 0798-1171, Vol. 28, N°. 69, 3, 2011, p. 7-33.
- López, Eduardo Ramón (2005). El rostro oculto de los pueblos precolombinos.
- Llamunao, Carla (2020). Lectura/escritura Champurria. Un posicionamiento metodológico para el estudio de poesía mapuche. Documentos Lingüísticos y Literarios, N° 39, p. 151-164.
- Lamas, Marta (1996). La antropología feminista y la categoría género, en M. Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. p.97-125. México: PUEG.
- Martínez, Angelita (2019). La cultura como motivadora de sintaxis. El lenguaje inclusivo. Cuadernos de la alfal No 11(2). p. 186-198.
- Murillo, Javier & Martínez, Cynthia (2010). Investigación etnográfica. Métodos de Investigación Educativa en Ed. Especial. p. 3-21.

- Mendoza, Martha (2010). Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana. UAEM, núm. 54. p. 93-110
- Mendoza, Breny (2010). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. p. 19-36.
- Portugal, Pedro & Macusaya Carlos (s/f). El indianismo katarista. Un análisis crítico.
- Pimentel, Antonio (2013). Sodomitas, maricas y bujarrones. Una aproximación léxico-semántica a los términos de homosexualidad masculina. Universitat de Girona.
- Quijano, Aníbal (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014. ISBN978-987-722-018-6.
- Rubino, Atilio (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. Revista LUTHOR. n. 39, p. 62-80.
- Restrepo, Eduardo (2018). Etnografía. Etnografía. Alcances, técnicas y éticas. Fondo Editorial.
- Rosales, Adriana (2010). Sexualidades, cuerpo y género en culturas indígenas y rurales. México. Horizontes Educativos.
- Rivera, Silvia (2018). Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- Rubin, Gayle (1975/1996) El Tráfico de Mujeres. Notas sobre la “economía política del sexo”. En M. Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. p.37-96. México: PUEG.
- Ruiz, José (2012). Metodología de la investigación. (6a. ed.) Publicaciones de la Universidad de Deusto Bilbao.
- Sampieri, Roberto (2014). Metodología de la investigación. 6a. ed. México D.F.: McGraw-Hill.
- Soliz, Edgar y Wasser, Nicolas (2021). Sexualidad, Salud y Sociedad. Entrevista a Edgar Soliz Guzmán. Revista latinoamericana. ISSN 1984-6487. n. 37. 2021 Doi: <http://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2021.37.e21501.e>.

- Segato, Rita. (2014). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En, K. Bidaseca y V. Vasquez (comps.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Segato, Rita (2003). El género en la antropología y más allá de ella. En, Las estructuras elementales de la violencia p.55-84. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sousa Santos, Boaventura (s/f). Introducción: las epistemologías del sur. Recuperado de: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/INTRODUCCION_BSS.pdf
- Tylor, Diana (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Fuentes, M. & Tylor D. *Estudios avanzados de performance*. p. 7-30. Fondo de cultura económica.
- Viveros, Mara (2016) La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. Debate Feminista. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>.
- Viteri, María (2008). “Queer no me da”: traduciendo fronteras sexuales y raciales en San Salvador y Washington D. C. En. K. Araujo y M. Prieto (comp). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. p. 91-109. FLACSO, Ecuador.
- Villena, Sergio (2010). Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia. En. Revista Centroamericana de Ciencias Sociales, Vol. VII, N.º 1, Julio 2010, p. 49-78.