



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas

INFORME FINAL PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN HISTORIA:
**LA RESIGNIFICACIÓN DE LA DANZA ANDINA COMO INSTANCIA DE
RESISTENCIA Y REBELIÓN AL SISTEMA NEOLIBERAL DESDE LA
EXPERIENCIA DEL COLECTIVO “CHURI KANAKU”**
SANTIAGO 2011-2015

Autor: Jaime Andres Arancibia Hidalgo

Profesor guía: Gabriel Salazar Vergara

Santiago, diciembre 2015

AGRADECIMIENTOS:

A mi familia, en particular a mi papá por permitirme conocer y empaparme del maravilloso mundo andino, su gente, sus bailes, su música, sus tradiciones y sus costumbres en los diversos viajes que hemos hecho juntos.

A los niños de Churi Kanaku, por todos estos años de compañerismo, bacile y aprendizaje.

A los Tinkus Inti Yacta de Toconce, al Colectivo Quillahuaira, y a toda la gente que de una u otra manera contribuyó con saberes y conocimientos que dieron forma a este trabajo.

A todos quienes me acompañaron durante este (inexplicablemente) largo camino.

INDICE

1. Presentación	4
2. Introducción: Breve recorrido por la historia del carnaval y la fiesta popular en Chile	7
2.1 Los albores de la fiesta popular: de la anata andina al carnaval mestizo	9
2.2 Las fiestas religiosas y el sincretismo indígena en el Chile contemporáneo	15
3. La Resignificación de las danzas andinas en Santiago	25
3.1 La urbanización de la danza andina en Santiago	27
3.2 El tinku como manifestación política: el <i>tinkunazo</i>	33
4. La danza andina como instancia de resistencia y rebelión en la experiencia del Colectivo “Churi Kanaku”	42
4.1 Los orígenes del colectivo	42
4.2 La organización en torno a la lógica colectivista: del <i>ayllu</i> al piño	49
4.3 La autoeducación popular como herramienta política	57
5. Conclusiones	62
6. Anexo	65
7. Bibliografía	102

1. Presentación

La siguiente investigación tiene el propósito de analizar desde la perspectiva de la historia social, y utilizando también herramientas proporcionadas por la historia oral, la transformación de la danza andina tradicional en un fenómeno urbano comprometido con las diversas reivindicaciones sociales, económicas, políticas y culturales que se dan en el Chile actual, generando una instancia de resistencia y de rebelión al modelo económico, social y político imperante, en los espacios que éste aun no puede cooptar.

Para tal fin, fue necesario realizar, un recorrido por la tradición de la danza callejera y andina de nuestro país, desde la “cristianización” de las festividades indígenas del mundo andino durante la conquista, hasta la prohibición que Casimiro Marcó del Pont dicta en 1816, la cual hace casi desaparecer el fenómeno del carnaval. A esto se suma que durante el resto del siglo XIX producto del intento modernizador de la elite se llevaron a cabo una serie de estrategias que tenían como objetivo reprimir las manifestaciones populares, no solamente las festivas, razón por la cual año tras año disminuía la cantidad de personas que se manifestaban danzando y festejando en la calle en diversas conmemoraciones del calendario agrícola-ritual indígena que sobrevivieron gracias al sincretismo, como la Fiesta de la Chaya, así como en las distintas fiestas religiosas patronales.

A inicios del siglo XX ya es muy difícil encontrar manifestaciones que se asemejen a los desmadres vividos en épocas pretéritas, no obstante y como explicaremos más adelante, el bajo pueblo supo mantener viva su tradición y solo bastaba una chispa que volviera a encender el anhelado deseo de bailar, cantar, gritar, beber y disfrutar en sus calles, siendo uno de los pocos nichos de rebeldía las festividades acaecidas en ciertas localidades del norte grande de Chile, las cuales si bien no representan para mi investigación instancias de resistencia ni de rebelión al neoliberalismo como tal, si contienen ciertas prácticas que de una u otra forma manifiestan intencionalidades claras que resultan antitéticas para los actuales modos de vida implantados por el sistema neoliberal.

Desde sus orígenes que la fiesta es una instancia totalmente opuesta al sistema, ya que en sí mismo es una molestia que transgrede la pasividad habitual de casas y calles e irrumpe de forma explícita en la cotidianidad y monotonía de éste, y no tan solo por las

demostraciones físicas de júbilo, como arrojar distintos elementos y sustancias entre la gente que participa y la que no; o por la emanación de ruidos molestos, gritos, cantos y la ejecución de instrumentos musicales; sino que también por la disruptiva visual que se genera en el espacio, ya sea por los colores de los atuendos como por los movimientos de quienes bailan. Pero no conforme con eso, la investigación busca darle un sentido más histórico a esta instancia, en tanto durante el desarrollo del estudio de las actuales manifestaciones de la danza andina en Santiago de Chile, se observaron una serie de sucesos interesantes de explicar desde la historia, relacionadas con su transformación de algo meramente festivo a un momento de, por ejemplo, recuperación de espacios públicos, encontrándome también con que las lógicas organizativas de quienes participan de las diversas agrupaciones entregan particularidades no menores a la hora de entender el fenómeno.

Específicamente este trabajo analiza la transformación y resignificación del ritual del *Tinku* (ceremonia originaria de la localidad de Macha, ubicada al norte de Potosí, Bolivia) en el fenómeno del “Tinkunazo”, en conjunto con estudiar la experiencia del Colectivo de Danza y Cosmovisión Andina “Churi Kanaku” (Hijos del Fuego), con el fin de demostrar el carácter anti sistémico que tiene la utilización de la danza andina por parte de diversos grupos de jóvenes en la capital.

En cuanto al ámbito metodológico, para hacer la revisión introductoria al carnaval y las fiestas religiosas en Chile se utilizó la bibliografía disponible sobre el tema, así como trabajos que he realizado en años anteriores en los que se logró demostrar el carácter de instancia de resistencia popular en la “Fiesta de la Chaya” y de las distintas fiestas religiosas desde fines del siglo XIX hasta la actualidad.

También, y a mi parecer de manera fundamental, he ocupado datos recopilados durante los últimos 7 años en distintos viajes por las festividades del norte del país, saberes que al momento de escribir esta tesis fueron surgiendo de forma espontánea en forma de gratos recuerdos o datos interesantes que complementaron de forma sustancial la información entregada por las fuentes de carácter más tradicional.

En cuanto al tema central de la investigación, utilicé las herramientas proporcionadas por la historia oral para realizar entrevistas individuales a los miembros más antiguos del Colectivo Churi Kanaku, con el objetivo de obtener las respuestas desde los mismos sujetos que protagonizan el fenómeno a estudiar. En forma complementaria utilizaré textos escritos por otros miembros de agrupaciones de danzas andinas en Santiago, que fundamentalmente tratan el tema desde una perspectiva artística y/o antropológica y que ayudan a recuperar lo que fue la llegada y consolidación de la danza andina a los espacios más politizados de la ciudad: las poblaciones.

En última instancia, aunque no por eso menos importante, también fue de gran ayuda el participar activamente en distintos grupos e instancias relacionadas en este tema, lo que significó toda una base de conocimientos obtenidos en diversas conversaciones, reuniones y foros, datos que me permiten a la vez dar una base explicativa al contexto en que se desarrolla el tema de investigación. De hecho y a la práctica, el ser parte del grupo de los sujetos a investigar, si bien trajo complicaciones en cuanto a la dificultad de no generar afirmaciones previas a la investigación, sirvió de sobremanera para dar a explicar de mejor manera una serie de fenómenos que de otra forma hubiese implicado mayor tiempo de investigación para asimilar ciertos conceptos y comprender ciertos procesos.

Sin más que agregar, espero que este trabajo sirva para complementar futuras investigaciones sobre la fiesta y la danza andina en Chile, ya que aun hay muchos temas que tratar para poder hablar de una corriente que se dedique a este tema, entendiendo que son pocos los trabajos que se preocupan de darle un sustento histórico y/o político a las manifestaciones festivas del bajo pueblo de ayer y hoy.



2. INTRODUCCIÓN: BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL CARNAVAL Y LA FIESTA POPULAR EN CHILE

“El último día del carnaval ha sido verdaderamente extraordinario entre nosotros. Cuando ya nos congratulábamos con la idea de que la chaya iba a quedar reducida a sus mas estrechos límites, es decir a un juego de familiaridad, de confianza i de verdadera intimidad, el entusiasmo popular fué en crescendo i casi puede decirse que en algunos barrios no se respetaba edad, sexo, ni condición.

Sobre todo en la noche se notaba un entusiasmo delirante i los gritos de chaya resonaban a todos los vientos.”

El Atacameño – 7 de febrero de 1883

Para entender la importancia de la danza andina en los territorios hoy reclamados por el estado de Chile, es necesario partir repasando la transformación que sufrió su utilización desde el periodo de conquista hasta nuestros días. Para ello es importante dar a explicar dos conceptos que se tienden a confundir: la *Anata* y el Carnaval.

Desde antes de la llegada de los europeos a nuestro territorio, los indígenas ya consideraban el baile y la fiesta como elementos necesarios para celebrar en ciertos momentos específicos relacionados con hitos importantes dentro de su propio calendario ritual y agrícola. Además de la diferenciación de festividades por el carácter propio de la fecha que se conmemoraba, también existía una diferenciación territorial en los modos de celebrar de cada familia, comunidad, pueblo, tribu, o civilización.

Es entonces que debemos considerar a la danza andina desde sus orígenes como un ritual que busca influir en las entidades sobrenaturales mediante la construcción de signos y símbolos que son compartidos por un grupo humano con intereses similares. Además, en contraposición a las danzas folklóricas estilizadas y modernas, la danza andina es simultáneamente ritual, festiva y religiosa, en tanto se construyen desde sujetos que buscan generar una relación con su territorio y con su entorno social, generando con esto un equilibrio entre ellos.

Ejemplos hay varios e incluso algunos nos pueden resultar muy cercanos si nos adentramos solo un poco en su acontecer. Por ejemplo, el *Pujllay*, que literalmente significa celebración, era la conmemoración que marcaba el periodo de la recolección de los frutos, situación que se prestaba para establecer lazos económicos, sociales y políticos entre las distintas comunidades locales, sin la necesidad de un poder central que se preocupara por el establecimiento de mercados o gobiernos que se encargaran de estos menesteres. Coincidentemente este momento del calendario agrícola/ritual resultó ser paralelo a la fecha en que los europeos conmemoraban el carnaval, por lo cual la tradición indígena fue siendo desplazada por la nueva festividad que venía desde el otro lado del océano, aunque no está demás decir que también sirvió para mantener en algo la tradición festiva previa a la invasión.

Con el transcurrir de la colonización, las distintas festividades andinas fueron cooptadas y transformadas en una primera instancia por la Iglesia Católica, convirtiéndose en fiestas religiosas que reprimían tanto el carácter festivo de la conmemoración como las distintas manifestaciones de quienes concurrían a la instancia, además de omitir su importancia agrícola.

Y finalmente, con la consolidación de la idea del Estado-Nación chileno desde el siglo XIX, la elite dirigente reprimió con aun más ímpetu estas festividades ya travestidas a la cristiandad y a la urbanidad, logrando gracias a la brutal acción de sus fuerzas represivas hacer desaparecer a la danza andina del espectro público en casi la totalidad de sus manifestaciones festivas, salvándose unas pocas excepciones en los confines alejados del orden de las urbes durante momentos ínfimos y aislados del calendario, o incluso peor: utilizada solo como instrumento folklórico-artístico para el deleite y beneficio de unos pocos.

La idea de este capítulo introductorio, es entonces dar una contextualización del estado en el que la danza andina se encuentra previo e incluso paralelamente a nuestro tema de fondo, con el fin de poder tener un parámetro de comparación entre las distintas formas de utilización de la danza.

2.1 Los albores de la fiesta: de la *anata* andina al carnaval mestizo

En primer lugar creo necesario definir desde lo etimológico los conceptos que utilizaremos para que no se generen confusiones que impidan el correcto entendimiento de los fenómenos a explicar.

Como “*Anata*” entendemos una celebración agrícola-religiosa que se realizaba desde tiempos inmemoriales por los habitantes del altiplano. Según el diccionario de la lengua aymara de Ludovico Bertonio, el concepto “*Anata*” proviene del vocablo “*Anathana*” que es equivalente al verbo hispano “jugar”.¹ Es el tiempo de la alegría que se debe manifestar entre las personas, la naturaleza y las divinidades, situación que permite entender el carácter festivo que debe tener en sí la conmemoración en relación a un proceso netamente agrícola. Durante febrero, el mes en el que ocurren estas fiestas, las plantas de uno de los principales productos de subsistencia del mundo andino, la papa,² florecen debido a las precipitaciones que afectan al altiplano, momento que es interpretado por los sujetos como el inicio de la vida propia, de sus familias y de su comunidad, el cual se conmemora con el ya mencionado “*pujllay*” o celebración. De ahí se origina también el concepto de “chaya” y el “chayar”, que provienen del verbo quechua “*ch'allay*”,³ entendida esta como la acción de arrojar cualquier clase de sustancia ya sea a la “*pachamama*” en forma de agradecimiento como a los demás sujetos en forma festiva, tradición que de una u otra forma se mantiene hasta nuestros días.

Como ya se explicó, con la llegada de los españoles estos rituales puramente indígenas se fueron mezclando en mayor o menor medida con la concepción del carnaval traída por los colonizadores. La mentalidad europea observaba en las conmemoraciones efectuadas en la época de la *anata* una manifestación repugnante y pagana, que en vez de ir desapareciendo se fusionaba y fortalecía al mezclarse con la celebración que para la clase

¹ SAID, Jorge y DIAZ, Alberto. “*Del ruido de la euforia al silencio del simulacro: Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939)*”. En: *Aisthesis* n°50, Santiago, 2011, p. 60.

² MURRA, John. “*Formaciones económicas y políticas del mundo andino*”. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1975, p. 46

³ LIRA, Jorge. “*Diccionario kkechuwa-español*”, Bogotá, 1982, p.61. Citado en: SALINAS, Maximiliano. “*¡En tiempo de chaya nadie se enoja!*” *La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile. 1880-1910*”. En: *Mapocho* n°50, 2001, p. 282

dirigente era tan o más repugnante y pagana del carnaval europeo, “*por antonomasia la fiesta de la sensualidad, la transgresión y el desorden*”.⁴ Esta tradición medieval extendió sus raíces en la sociedad americana, siendo una celebración que se conmemoraba en las vísperas del miércoles de cenizas, fecha que varía de acuerdo al calendario litúrgico, el cual a diferencia del calendario gregoriano que sigue los ciclos del sol, sigue los ciclos realizados por la luna. A penas culminada la fiesta que invertía todos y cada uno de los aspectos de la vida cotidiana occidental, los resacados fieles concurrían a unguir sus frentes con los oleos y cenizas que bendecía el sacerdote para que estos iniciasen los 40 días de perdón y recogimiento de la Cuaresma, para así poder vivir de forma plena la Semana Santa. Una excelente explicación sobre la movilidad de la fecha en que se celebra el carnaval nos la da un reportaje anónimo de un periódico del siglo XIX, donde se explica el por qué anualmente cambiaban los días en que acaecía esta juerga:

“El concilio de Nicea, para evitar toda clase de dudas, determinó que la fiesta de Pascua se celebrase invariablemente el domingo inmediato al plenilunio que sigue al equinoccio de primavera; de esa determinación se deducen las demás fiestas movibles del calendario gregoriano”.⁵

Cada lugar tenía su propio modo y duración para celebrar el carnaval. Así como en Bolivia y Brasil los carnavales partían siete semanas antes de la semana santa, o como en Uruguay donde la murga duraba (y dura aun) 40 días antes del inicio de la cuaresma, en Chile esta celebración que se denominó como “Fiesta de la Chaya” duraba desde el domingo hasta el martes previo a la cuaresma, generando tres días de conmovición que sacaban de sus casillas a los miembros de la elite. También se le denominaba como “correr los *chalilones*”, concepto que se origina de los vocablos del mapudungun *chalin* (despedirse) e *ilon* (carne), por lo que *chalilon* vendría a ser una traducción al idioma mapuche del concepto original de carnaval: el “*carne levare*” italiano.

⁴ GODOY, Milton. “¡Cuándo el siglo se sacará la máscara!” *Fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el norte chico. Copiapó, 1840-1900*. En Revista Historia N°40, vol. I, enero-junio 2007, p. 15.

⁵ El Amigo del País, 6 de marzo de 1886.

Si bien durante la colonia el carnaval se celebró sin mayores problemas que el enorme saldo de muertos y heridos que dejaba tras su paso, a comienzos del siglo XIX la elite santiaguina, en su afán moralizador, prohíbe estas manifestaciones de júbilo popular.

La primera de las prohibiciones se hace mediante el bando emanado por Casimiro Marcó del Pont el 13 de febrero de 1816 que dictaba *“que ninguna persona estante, habitante o transeúnte de cualquier calidad, clase o condición que sea, pueda jugar los recordados juegos u otros, como máscaras, disfraces, corredurías a caballo, juntas o bailes, que provoquen reunión de jentes o causen bullicio”*.⁶

Por su parte, y aludiendo a que el carnaval *“abre campo a la embriaguez y a toda clase de disolución, y expone a lances peligrosos por la licencia que se toman las gentes en jugar arrojando harina, afrecho, aguas y muchas veces materias inmundas, y otras capaces de causar heridas y contusiones, sin hacer distinciones de las clases, edades y sexos contra quienes se arrojan”*, el 3 de febrero de 1821, Bernardo O’Higgins tomó cartas en el asunto y ordenó *“que no se juegue ni permita jugar pública ni privadamente el juego de challa durante su tiempo en esta ciudad, ni en sus suburbios y parroquias inmediatas”*.⁷

A mediados del siglo XIX un último mandato del que se tiene registro restringe nuevamente los juegos de carnaval, esta vez es el gobierno de Manuel Montt, el cual en 1956 *“prohíbe derramar o arrojar de los balcones, puertas o ventanas, basuras o aguas de cualquier naturaleza que sean, que puedan mojar o ensuciar a transeúntes o producir exhalaciones insalubres”*.⁸

En el contexto de la región del norte chico, el carnaval de Copiapó resultaba particular, dado que en pocos lugares este alcanzaba tales niveles de participación de los habitantes para volcarse a la *chaya* y demás juegos carnavalescos, entendiendo también que era la ciudad más alejada de Santiago y la más cercana al altiplano de lo que hasta ese entonces era Chile. Muestra del importante nivel de participación popular en las

⁶ El bando completo está disponible en: SALINAS, *“¡En tiempos de chaya nadie se enoja! (...)”*, (op. cit.), p.321

⁷ *Ibidem*, p.322

⁸ IZQUIERDO, Francisco y BIANCHI, Ernesto. Recopilación de las leyes, ordenanzas, reglamentos i demas disposiciones administrativas vigentes en el departamento de Santiago". Santiago, 1894, p.390. En: SALINAS, *“¡En tiempos de chaya nadie se enoja! (...)”*, (op. cit.), p.313

celebraciones carnavalescas copiapinas y de lo escandaloso que podía llegar a ser el espectáculo es el trabajo ya citado de Godoy, texto del cual extraemos el siguiente párrafo para poder hacernos una idea de lo que acontecía durante aquellos días:

*“un grupo de personas a pie, en carretas, o a caballo atropellaban con sus carreras a todo quien se cruzara en su camino, recorriendo las calles al grito de ¡chaya! después del cual el despistado transeúnte corría el serio riesgo de quedar mojado con las más variadas mezclas de aguas. Después de empapado, el afectado era embadurnado con polvos de arroz o harina y huevos putrefactos”*⁹.

Es claro que la celebración se salía del marco del simple juego, por lo que terminaba con enfrentamientos y riñas. A este ambiente de disipación y locura, se sumaban comparsas de enmascarados y bandas de músicos que con sus instrumentos recorrían las calles compartiendo licor.

Estas aglomeraciones de “gente del pueblo” fueron extensamente descritas por la prensa, controlada claro está por los sectores más acomodados de la sociedad, debido principalmente a los excesos que a los ojos de la “gente decente” estas alcanzaban, tal como lo describe un periódico de la época:

*“se aproxima ya este inmoral y pernicioso juego, origen i causa de tantas enfermedades, i de tan variados desagradables sucesos. Actualmente, que podemos i debemos temer todavía que el horrible flagelo del Ganjes haga su visita en nuestro pueblo, es de todo punto necesario resolverse a dejar la inmoral chacota que se conoce con el nombre de Chaya. La autoridad, por su parte, debe, desde luego, dictar algún decreto prohibitorio del juego indicado, conminando con severas multas a los que la infrinjan. Una medida semejante sería muy aplaudida i sobre todo mui ajustada a las prescripciones hijiénicas.”*¹⁰

Esta disolución se observaba también en el espacio privado de la “clase alta social”, cuando participaban del baile de máscaras y del regocijo del paseo al campo, observado por José Joaquín Vallejo en un texto publicado en el periódico “El constitucional” de 1872¹¹.

⁹ GODOY. “¡Cuándo el siglo se sacará la máscara! (...)”, (op. Cit), p.17.

¹⁰ “El amigo de país”. 8 de febrero de 1887.

¹¹ Si bien las celebraciones de la clase interesan bastante poco para este trabajo, me pareció bastante interesante el texto de Vallejo, publicado bajo su seudónimo de Jotabeche, del cual hice el siguiente extracto:

Entonces se puede afirmar que esta actitud no fue privativa de algún grupo social en particular, pues era una práctica social transversal, dado que las personas podían presentarse en público cubiertas por un disfraz el cual era una suerte de cobertor social que permitía asumir identidades prestadas.

En síntesis, el desorden era mayúsculo, especialmente, al considerar que por definición el tiempo carnavalesco alteraba transitoriamente el orden social y traía consigo la ruptura de las jerarquías, las reglas y los privilegios con una convocatoria a la participación festiva sustentada en la igualdad. Además, con estas condiciones de igualdad social, las fiestas de carnaval eran el momento propicio para las burlas de los sectores populares en contra de las autoridades y en general de la elite.

En la celebración carnavalesca existía un acuerdo social tácito para que, a pesar de los reclamos, se aceptasen los excesos y se extendieran los espacios de permisividad con respecto a la conducta del mundo popular. El carnaval era la fiesta de la risa y el momento que se desataba la sexualidad contenida en la apariencias, en especial para la juventud que se desenfrenaba probando los alcances de las barreras sociales mediante un conjunto de infracciones limitadas de ser cooptadas por el orden de la cuaresma.¹²

Con todas las vicisitudes entre el bajo pueblo y la elite, el primero se mantuvo firme en sus tradiciones sin prestarle mucha atención a las leyes emanadas por los gobiernos centralistas, republicanos y conservadores, manifestándose con lo que tenía a su alcance en las calles de su ciudad. En el artículo de Salinas se hace un recuento exhaustivo de la

“Con tres días de bailes, juegos, paseos, locuras i extravagancias, nos despedimos de los asados esquisitos, del sabroso beefsteack, del charquicán, de las albóndigas, (...) bien puede la chaya ser una costumbre incivil i detestable; digan de ella lo que quieran cuantos juzgan las cosas con una circunspección que no les envidio; lo cierto es que los juegos del carnaval tiene para mí i otros calavera un atractivo deleitable. Amo con delirio sus lijeras intrigas, sus tropezones, sus mojadas i todas sus barbaridades. (...) inmenso el gentío que nos acompaña, todos gritan ¡viva Chile! Como si fuera a romperse una batalla, ¡Exclamación sublime que no deja ya de oírse cuando los chilenos tienen el corazón alegre!. (...) Las contradanzas se alternaron, por todo el resto de la noche, con esos valsos hechiceros, cuyas rápidas vueltas imitan tan bien el ardor i la violencia con que la sangre circula en los lijeros cuerpos que los ejecutan con la zambacueca, cuya música debió componerla algún amante poseído de voluptuosa melancolía, i con todas las otras danzas que entusiasman tanto más, cuanto más se aproxima la aurora que ha de terminarlas. A las cinco, aun se oía la música por las calles. Entonces se entonaba el himno de la patria. Todos alababan la tierra querida donde el hombre entregarse con libertad i sin zozobra al trabajo, i a embellecer la existencia” Publicado en: “El Constitucional”. 2 de marzo de 1872

¹² Idem.

cantidad de muertos, heridos y detenidos que dejaba como saldo esta celebración de desborde popular, el que hasta entrado el siglo XX aún seguía causando tirria en la alta sociedad del país.

Como bien explica el autor: *"frente al ideal cuaresmal de la burguesía conservadora santiaguina, el pueblo se volcó y se reconoció en el espíritu lúdico y libertario del Carnaval. Esta era la revancha ante tanto 'fruncimiento' o estiramiento de intendentes, alcaldes, periodistas, clérigos y policías. Era volver a vivir el pueblo a sus anchas, en la recuperación de sus ancestros rurales y telúricos"*.¹³

De más está decir que las costumbres carnavalescas de bailar y causar bullicio en el espacio público no han desaparecido, sino que, como veremos mas adelante, se han ido transformando y disfrazando para poder seguir siendo una herramienta fundamental del desenvolvimiento social del bajo pueblo en los diversos momentos de ocio y esparcimiento que existen en el transcurrir de la vida cotidiana hasta la actualidad.



Fiesta de la Chaya en Barrio Yungay, Santiago de Chile, 21 de enero de 2013

¹³ SALINAS, “¡En tiempos de chaya nadie se enoja! (...)”, (op. cit.), p.318

2.2 Las fiestas religiosas y el sincretismo indígena

*Al entrar al pueblito de La Tirana ninguno de los tres
pensó que se encontraría un cuadro tan formidable.
Y es que ahí, en medio de la soledad más agria del planeta,
un pobre poblado de adobes resplandecía bajo el sol
como un prodigioso espejismo de colores, olores y música.*

*–Menos mal que el país está en crisis –dijo Brando Taberna,
impresionado por la enorme cantidad de gente reunida.
– Mientras más difíciles los tiempos, más crece
el fervor religioso –sentenció Cristo Perez
–¡Pero esto es paganismo puro!
–Todo es cuestión de fe.
–Siempre he sentido que el problema no es creer o
no creer en Dios –concluyó Brando Taberna–.
El verdadero problema es que Dios crea en nosotros...*

Canción Para Caminar Sobre Las Aguas (2004) – Hernán Rivera Letelier

Como ya vimos, desde antes de la llegada de los europeos existía un importante calendario de festividades en todo lo largo y ancho del país, el cual, si bien se mantuvo durante la colonia, desde los primeros años de la república el Estado chileno hizo esfuerzos por que estas manifestaciones desaparecieran. Ahora bien, ¿Logró efectivamente el intento modernizador de la elite decimonónica hacer desaparecer las manifestaciones festivas? Evidentemente que no, el bajo pueblo supo resguardar sus tradiciones, y vio en las fiestas religiosas el lugar perfecto para dar rienda suelta a sus modos de celebración.

A diferencia de lo que a priori uno pudiese pensar en cuanto a la confrontación entre las tradiciones indígenas prístinas y la ritualidad que posee la Iglesia Católica, que además es apoyada por los demás poderes fácticos durante todas las épocas de la historia de este país, creo que hablar de cooptación es bastante apresurado, por lo que prefiero utilizar la palabra sincretismo en tanto la cultura indígena entendió que manejar la cooptación que intentó la iglesia era el único medio plausible para poder mantener vivas sus tradiciones, proceso que a la larga y como se puede observar al visitar la fiestas religiosas del norte de Chile ocurrió de forma exitosa.

Actualmente las manifestaciones de las danzas andinas que más fácilmente se pueden identificar distan del carácter que se les da a las manifestaciones de resistencia que nos interesan para el tema central de la investigación en sus fines, pero en la práctica se puede observar que en mayor o menor medida hay aspectos interesantes que, de hecho, han sido rescatados también por los sujetos que investigaremos más adelante.

En cuanto a las fiestas religiosas, estas son muy populares en el norte de nuestro país y su influencia ha llegado incluso a personas que desde el sur del país concurren año a año a venerar una serie de imágenes del credo católico, viajando hasta un sinnúmero de pueblos desparramados por el norte grande. Ejemplos hay bastantes, pero para dar una visión general he optado por hacer mención a solo tres de estas festividades: la Fiesta de San Santiago de Toconce, la Fiesta de la Virgen de Copacabana de Ayquina (ambas al interior de la Región de Antofagasta, específicamente en la cuenca alta del Río Loa) y la Fiesta de la Virgen del Carmen del pueblo de La Tirana (pueblo ubicado en las cercanías de Iquique, Región de Tarapacá).

Esta última es la más importante de Chile, siendo la que más turistas y fieles logra reunir, llegando el año 2012 a superar las 100 mil personas reunidas según la prensa local.¹⁴ La conmemoración se centra en el aniversario de la Virgen del Carmen celebrada cada 16 de julio, cuya imagen domina el templo central del pequeño pueblo de La Tirana, el cual durante el año no posee más de 200 habitantes. En esta celebración la Iglesia tiene un rol predominante, el cual se deja ver en las numerosas prohibiciones y advertencias que se realizan tanto a los asistentes como a las agrupaciones de bailarines y músicos devotos de “la chinita”, apodo que recibe de forma cariñosa la imagen de la virgen. Por ejemplo, los encargados de la seguridad en las cercanías de la imagen son los dirigentes de los bailes “chinos”, agrupaciones que practican una danza que no pertenece al mundo andino sino más bien es originaria de la zona central de Chile,¹⁵ lo que da una muestra clara del distanciamiento que la Iglesia pretende establecer hacia las tradiciones provenientes del altiplano. Esto se explica además por las inmigraciones de pequeños agricultores de la zona

¹⁴ “La Estrella de Iquique”, 17 de julio de 2012, p.2

¹⁵ MERCADO, Claudio y RONDON, Victor. *“Con mi humilde devoción: Bailes Chinos en el Chile Central”*. Fondo de cultura del Museo de Arte Precolombino, Santiago, 2003, p.19

central que vieron mejores oportunidades en esta región del país durante la época del auge salitrero, dándole un carácter multicultural que Mercado define como “*religiosidad cultural pampina*”,¹⁶ lo que se ve apoyado además en que existe una gran cantidad de bailes que no tienen origen en rituales o tradiciones indígenas, sino que surgen de la imaginación de los pampinos que imitaron culturas extranjeras para crear comparsas nuevas, como las comparsas de gitanos, guajiros, sioux, hindúes, españoles, cosacos, e incluso el baile huaso, entre otras curiosas agrupaciones.

Otro ejemplo aún más categórico son las restricciones y modificaciones hechas a los trajes y a las coreografías de los bailarines. Si bien “*las diabladas y los Bailes Religiosos de corte Andino pueden usar figurines bolivianos y/o animales*” estas deben ser previo acuerdo con la Junta General de la Federación de Bailes Religiosos de la Tirana, la que además impone una serie de restricciones a los bailarines tales como “*el uso de nombres y/o fotografías de personas naturales e implementos anexos no religiosos, (...) las coreografías que de algún modo hagan perder el sentido religioso, (...) utilizar nuevas modalidades en sus trajes que contravengan los de la fundación*”, entre otras.¹⁷ La iglesia, por ejemplo, también regula el largo de las faldas, las cuales en su forma original son bastante cortas a juicio del clero, por lo que se obliga a las comparsas que utilizan falda (por lo general las danzas del altiplano) a alargar el modelo original.

En cuanto a las bandas de músicos se les prohíbe bailar mientras tocan y no se les deja ejecutar piezas de la música popular, ya que esto “*produce desorden e incita al peregrino a plegarse a este movimiento rítmico*”,¹⁸ quitándole el sentido sacro a la fiesta y obviamente propiciando el jolgorio de la multitud que desvía la atención de la imagen sagrada hacia una veneración de las danzas y la música.

Incluso, un dato superlativo sobre las restricciones es el hecho que durante toda la duración de la fiesta, en el pueblo de la Tirana se decreta “ley seca”, incautándose durante

¹⁶ MERCADO, Claudio. “*Fiestas populares tradicionales de Chile*”. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, Quito, Ecuador, 2006, p.44

¹⁷ Estatutos de la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana, Artículo n°124. Disponible en línea en: http://federaciontirana.files.wordpress.com/2012/07/120725121908_0001.pdf

¹⁸ *Ibidem*, Artículo n°139.

los días previos cuantiosas cantidades de licores, los que según cifras de la prensa local el año 2012 alcanzaron los 2 mil litros decomisados.¹⁹ Como vemos, la actitud prohibitiva por parte de las autoridades no ha cesado en la actualidad, los que además de licores incautan una serie de productos “piratas” que son transados en la enorme feria que se realiza en las inmediaciones del templo, en su mayoría ropa traída desde el vecino país de Perú, además de elementos ilícitos en nuestro país, como por ejemplo juegos pirotécnicos.

Es por esto y otras razones que categorizo a la Fiesta de La Tirana como el ejemplo más claro de fiesta plenamente religiosa, ya que si bien hay algunos indicios de manifestaciones antitéticas al modelo, como la instalación de ferias libres y los intentos por ingresar licores y elementos ilícitos, éstas están casi plenamente controladas por la autoridad, a diferencia de lo que ocurre en las otras dos fiestas.

En el caso de la Fiesta de Ayquina, poblado ubicado al interior de la ciudad de Calama, con una arquitectura típica de los poblados precolombinos, anclada en una quebrada del río Salado a casi 3 mil msnm., el control que intenta el municipio, la Iglesia y la policía no resulta tan efectivo. Este poblado sólo cuenta durante el año con 54 habitantes, todos de origen Likan Antay y dedicados al pastoreo de auquénidos y a la pequeña y mediana agricultura de productos típicos de la zona. Su patrona es la Virgen de Copacabana, y se le conmemora cada 8 de septiembre, día en el que durante el año 2012 se reunieron más de 40 mil personas.²⁰

Si bien esta festividad también guarda tradiciones de lo que llamamos “*religiosidad cultural pampina*”, claramente se encuentra en directa confrontación con las tradiciones más mestizo-coloniales e indígenas en cuanto a danza y costumbres se refiere. De hecho, el año recién pasado la conmemoración a la virgen casi se ve suspendida producto de la fragmentación de la Federación de Bailes de Ayquina, desde la cual se marginaron algunas de las principales agrupaciones de danza que, además de ser las más numerosas, son las que practican las danzas mestizo-coloniales provenientes de Bolivia, tales como el *tinku*, la *morenada*, la *diablada*, la *osada* y el *caporal*, conformando la Agrupación de Bailes de Ayquina. Finalmente se llegó al acuerdo de entregarle turnos a quienes generaron la

¹⁹ “La Estrella de Iquique”, 14 de julio de 2012, p.10

²⁰ “El Mercurio de Calama”, 9 de septiembre de 2012, p.2

fracción, entendiendo que la cantidad de fieles disminuiría notablemente ya que son estas danzas las que causan mayor impacto en los asistentes, tanto por lo ostentoso y llamativo de sus trajes, la parafernalia de sus presentaciones, la espectacularidad de sus coreografías y también por ser ellos quienes invitan a las bandas de bronces procedentes desde Bolivia, quienes llegan a Ayquina en calidad de verdaderos *rockstars*, cobrando cifras millonarias para venir al país.

La presencia policial y clerical se ve claramente reducida en comparación a La Tirana. Esto se refleja en que si bien también se decreta la “*zona seca*” basta dar un recorrido por la feria para poder adquirir licores, así como también numerosos otros productos de dudosa procedencia o que están prohibidos en nuestro país, como fuegos artificiales, estupefacientes, locales de juego y cocinerías sin autorización, prendas de ropa “*pirateadas*” e incluso productos que está prohibido internar a nuestro país por su origen vegetal o animal, cosa que se explica en parte porque la gran mayoría de los locatarios provienen desde el vecino país de Bolivia, el cual desde Ayquina está a no más de 3 horas de viaje, y aprovechando la época, luego instalan sus puestos en forma de “ramada” para la conmemoración de las fiestas patrias en la cercana ciudad de Calama.

Por todo esto, considero que la Fiesta de Ayquina entra en la categoría de fiesta semi-religiosa, o semi-pagana, entendiendo que no obstante numerosos fieles acuden a venerar a la imagen, son tantos o más los que van a contemplar a las comparsas de bailarines y músicos que en ningún momento del día ni de la noche dejan de interpretar su arte. A esto se suman dos tradiciones que aún se mantienen plenamente arraigadas en la fiesta y que a mi parecer son claras manifestaciones de irreverencia a lo socialmente aceptado, por una parte, y a la demonización de las tradiciones indígenas, por otra.

La primera es una reunión que realizan los grupos de músicos el mismo día de la virgen, aprovechando que es el único día donde se dejan de presentar los grupos durante el día y que además es jornada donde más visitantes vienen a venerar efectivamente a la virgen y por lo tanto la policía se preocupa fundamentalmente del orden en el centro del pueblo. La reunión consiste en una borrachera de proporciones, la que transcurre desde tempranas horas de la mañana en el cementerio ubicado a las afueras del pueblo en una quebrada que desde el pueblo mismo no se alcanza a ver. En este lugar los músicos

interpretan sus piezas mientras un animador hace bailar a los asistentes, que al son de *cumbiones* (melodía de cumbia interpretada solamente en instrumentos de bronce y percusión) pasan gran parte del día disfrutando con sus compañeros y recordando a quienes ya no los acompañan. También llama la atención el hecho que al beber retoman la práctica indígena del “*chayar*”, o arrojar licor al suelo y a las tumbas de los muertos. Cabe destacar que en paralelo, en el templo de Ayquina se realiza la misa solemne, dirigida por el Obispo de Calama, resultando paradójico que rituales tan disímiles se realicen al mismo tiempo en un espacio tan cercano.

La segunda manifestación interesante es la llamada “devolución del santo”. Primeramente es necesario explicar que durante la semana que dura la fiesta, los comuneros de la localidad de Toconce llevan a su patrono, San Santiago, a visitar a la virgen de Ayquina. Tras el último día de la fiesta, cuando la tranquilidad ya reina en el poblado y los miles de fieles y turistas han desaparecido, los habitantes de Toconce toman la imagen de su santo y tras “hacer bailar” al santo con la estatua de la virgen al ritmo de una comparsa de *lakitas*,²¹ recorren con la imagen de San Santiago a cuestras los 4 puntos de la plaza (en clara alusión a la cosmovisión andina) y luego se retiran bebiendo, bailando y cantando hasta su pueblo distante a 14 kilómetros.

Es además en este *ayllu* de Toconce donde encontramos la manifestación más cercana a lo que posteriormente veremos sobre la urbanización de la danza andina.²² Esta localidad de 95 habitantes y ubicada a más de 3.300 msnm., habitada por agricultores y pastores dedicados al cultivo de hortalizas, habas, maíz, cebollines, papas, ajos y a la crianza de auquénidos, ovinos y caprinos -como muy bien reza una placa a la entrada del poblado-, es la que tras realizar esta comparación resulta tener la festividad de mayor

²¹ Agrupación de mínimo 6 músicos que interpretan instrumentos aerófonos hecho en base a un grupo de flautas de caña o PVC sin boquilla, de diámetros similares y sellados en un extremo, ordenados de acuerdo a su longitud, la cual determina la altura o nota que se interpreta. Estos instrumentos son de data prehispánica, y se conocen como *lakas*, *sikus*, *antara* o *phusa*, de forma indistinta en su estado original, pero usada para música mestiza se le conoce como zampoña. Su interpretación se realiza en filas paralelas donde se utiliza el concepto de “diálogo musical” debido a que la escala musical se encuentra intercalada entre ambas filas. Más información en: MORA, Gerardo. “*Lakitas de vinilo*”. Azapa producciones, 2010, pp. 1-2. Disponible online en: http://www.academia.edu/1094379/Lakitas_de_vinilo_en_Arica

²² Si bien en un primer momento acudí a esta fiesta invitado por la familia Yufra, finalmente participé en calidad de miembro promesante de la Agrupación Tinkus Inti Yacta de Toconce. En la práctica solo contabilicé siete personas que no teníamos raíces o vínculos previos con la comunidad.

utilidad para entender cómo la utilización de la danza y la cosmovisión andina pueden resultar una práctica antisistémica.

La conmemoración en honor a San Santiago Apóstol se realiza cada 25 de julio, y a diferencia de las otras fiestas la cantidad de asistentes se reduce de manera notable, oscilando entre las 200 y 250 personas, compuestas casi en su totalidad por toconceños que retornan a su pueblo y los músicos de las bandas de bronces que los acompañan. Tan solo existen 6 agrupaciones de bailes, de los cuales todos son mestizo-coloniales (*Tinku*, *Osada*, *Tobas* y dos grupos de *Sambo Caporal*) con la sola excepción del baile Llanero, que si bien no tiene origen indígena, su presencia se justifica en que la vestimenta de la imagen de San Santiago es similar a la imagen masificada de los vaqueros del *far west* norteamericano en películas *western*.

El poder estatal, representado en su bastión policial, se reduce en la práctica a un pequeño reten, que en realidad es una comisaria fronteriza, del cual en ningún momento de la semana que dura la fiesta se notaron indicios de que existiesen realmente la pareja de carabineros que supuestamente lo habitaban. Gracias a que pude conversar con uno de ellos una vez terminada la fiesta, el funcionario policial confesó que tienen orden explícita de no salir del retén mientras dure la fiesta, ya que la buena relación con la comunidad del lugar les permite mantener un mayor control de la gente que llegase a circular por el sector, ya que el principal rol de este reten es encargarse de la localización de “burreros” en la zona fronteriza.

Por su parte, el poder de la Iglesia, está representada por un sacerdote, que además de ser a la vez promesante de una agrupación, no pone ningún obstáculo para la transposición y en muchos casos la superposición de costumbres indígenas por sobre las cristiano-católicas, por lo cual existe un triunfo de la tradición andina prístina por sobre las costumbres impuestas por los colonizadores.

Como muy bien describe Mercado en comparación a lo observado en terreno, la fiesta comienza cuando los comuneros de Toconce acuden a la localidad de Ayquina a buscar a la virgen para que esta esté presente mientras dura la fiesta.²³ Los días transcurren

²³ MERCADO, “*Fiestas populares...*” (op. Cit.), p, 139

entre “albas”, “ceras”, “bodas” -todos estos momentos de ritualidad que incluyen diversos elementos como alimentos típicos, danza y costumbres que han sobrevivido desde épocas pretéritas producto del traspaso oral de éstas-, ocupando cada una y de forma correlativa la totalidad del día. El “alba” consiste en el saludo que hacen los bailes a la imagen, correspondiendo a cada agrupación un día para realizar el primer turno. La “cera” es la ceremonia de entrega de ofrendas animales y vegetales a las distintas imágenes por parte de todos los residentes y visitantes del pueblo. Tras la cera se procede a un almuerzo comunitario en la sede vecinal de Toconce, instancia denominada “boda”, que es organizado por un alférez voluntario que se encarga de alimentar a todos los asistentes en forma de agradecimiento por los favores concedidos por el santo. Cabe destacar que solo se consumen platos típicos como la *patasca*²⁴ y productos como la carne de llama y la quinua.

Mientras el pueblo come, bebe y conversa en las afueras de la sede, las bandas amenizan la tarde al son de cumbiones, valeses, huaynos y morenadas, entre otros ritmos. A cambio los músicos reciben del alférez grandes cantidades de licor en muestra de agradecimiento. Nuevamente los bailes se turnan para bailar ya sea en procesión hacia las terrazas de cultivo donde se hace una bendición para solicitar la prosperidad, a los cerros tutelares entre los que se enclava el pueblo, o nuevamente a la plaza, donde los fieles aprovechan de pedir lluvia poniendo pedazos de algodón con forma de nubes en el altar. Esto último ocurre en una pequeña ceremonia guiada tanto por el sacerdote como por la fabriquera, haciendo claros guiños a los rituales ancestrales, como el derramamiento de *chaya*, la quema de hojas de coca, entre otros, mezclándose estos con cánticos y rezos tradicionales de la cultura cristiano-católica.

Además resulta interesante ver como ya muchos de los asistentes, tras una tarde completa de fiesta, ingresan al templo con evidentes signos de encontrarse en estado de intemperancia. Ya al caer la noche, se realizan fogatas en las afueras del templo, los bailarines ahora le danzan al fuego mientras los asistentes beben leche caliente mezclada con agua ardiente. Cuando está por terminar el día, el pueblo se vuelca nuevamente a la sede para bailar ritmos andinos al son de las bandas de bronces y para seguir bebiendo en cantidades asombrosas y hasta altas horas de la madrugada, siempre auspiciados por los

²⁴ Especie de carbonada hecha solo con productos típicos del altiplano.

alféreces. Cabe recalcar que toda esta seguidilla de actividades transcurría entre las 7 de la mañana y las 4 de la madrugada con pequeños descansos durante el día, siendo este horario muy similar durante las seis jornadas que duró la fiesta.

Toconce es durante estos días, y quién sabe si durante el resto del año igual, un pueblo sin ley y con un Dios, o una concepción de Él, bastante especial. Las autoridades del pueblo tienen cargos tradicionales, como la fabriquera (encargada de la administración del templo, su dinero y sus tierras), el mayordomo (encargado de hacer la celebración religiosa cuando no está el sacerdote), y el alférez, cargo que como ya vimos es el más importante en cuanto al prestigio que puede alcanzar en la medida de que propicie un mayor o menor destajo en función del dinero que ocupe en saciar a la gente del pueblo.²⁵

Esto último representa también el triunfo de la lógica comunitaria de la economía, principio basado también en la reciprocidad andina -más adelante nos adentraremos en este tema al tratar la autogestión en base al equilibrio y la reciprocidad-, la que se encuentra muy arraigada en estas comunidades del Alto Loa que no participan de los circuitos económicos de la sociedad neoliberal, aunque paradójicamente se encuentren en las cercanías de los más importantes centros mineros, los que, eso sí, les trastocan su sistema de vida ancestral al no respetar el uso de sus recursos naturales y al enajenar a los habitantes de la zona que acuden a trabajar en la minería con el sueño del progreso material obtenido en base a los jugosos sueldos ofrecidos. No obstante, y como se pudo apreciar, hay quienes retornan año a año a su pueblo a conmemorar sus tradiciones, sujetos que pudiéndose dar una vida de lujos en la ciudad, optan por ahorrar cifras millonarias y gastarlas para venerar a su patrón y satisfacer a su comunidad.²⁶

En conclusión, la Fiesta de Toconce logra generar una conmoción en los márgenes donde el sistema no logra llegar. Si bien no resignifica ni se urbaniza la danza con fines políticos, que son las variables principales de este trabajo, sí se puede observar claramente una situación en la que el Estado, el Mercado y la Iglesia pierden el control de la población.

²⁵ MERCADO, "*Fiestas populares...*" (op. Cit.), p, 139

²⁶ Durante las fiestas de los años 2012, 2013 y 2014, algunos de los alferazgos gastaron sumas que oscilan entre los 3 y 4 millones de pesos, según sus propios relatos y los de sus familiares. Esto incluye sueldo de los músicos, comida y bebida para los participantes, ofrendas y gastos en vestimenta y ornamentación.

Los niveles de consumo del alcohol son exorbitantes y hay momentos en los que sin exagerar el pueblo en su plenitud esta borracho. Cabe recalcar, eso sí, que no se registró ningún tipo de accidente ni altercado en todo el transcurso de las cuatro fiestas en las que pudimos participar, desde el año 2012 al 2015. La lógica de comunidad también se vivió a la hora del baile en el que al momento de las bodas y las fiestas todo el pueblo danzaba indistintamente en un solo grupo, sin distinción etaria ni social, donde incluso tampoco se generaban disputas entre las agrupaciones de baile que habitualmente se observan en las otras fiestas religiosas

Todas estas manifestaciones representan en gran medida parte del espíritu que los distintos grupos que practican la danza andina en Santiago han buscado recuperar y resignificar con fines que veremos a continuación.



*Tinkus Inti Yacta "Sol del Pueblo" y Colectivo Churi Kanaku "Los Hijos del Fuego".
Fiesta de San Santiago Apostol de Toconce. 25 de julio de 2015.*

3. LA RESIGNIFICACIÓN DE LA DANZA Y LA COSMOVISIÓN ANDINA EN SANTIAGO

*No cambiaré, mi destino es resistir
esta civilización de poder y de ambición.
No cambiaré porque no puedo ya vivir
engañado, solo, esclavo, triste y sin amor.*

*De ti aprendí, hermano, querido indio de aquí.
De ti aprendí yo a resistir cruel opresión*

*No me importa el hambre ni la cárcel ni el dolor,
soy un hombre y no una pieza más de esta cuestión.
Indio hermano tu me has ayudado a revivir
en mi pecho la llama de la liberación.*

Indio Hermano (1972) – Los Jaivas

Como explicamos en el acápite anterior, hay una serie de rituales del mundo andino que se fueron adaptando en la medida que sus habitantes tuvieron que hacer frente al contacto con los españoles, al proceso de mestizaje, a la colonización e incluso a las repúblicas que los incluyeron a la fuerza en sus nacientes países.

Es un hecho entonces que las tradiciones festivas de los indígenas lograron sobrevivir, pero ¿Cómo es que llegaron a un lugar tan distinto y lejano como lo es Santiago? ¿Quiénes y de qué forma lograron traerla desde el alejado altiplano para utilizarlo en las calles y poblaciones de esta ciudad? ¿Qué objetivos tenían quienes vivieron este proceso de urbanización de la danza andina? Todas estas preguntas fueron las que motivaron esta investigación, y si bien la primera parte era necesaria para inmiscuirnos en la historia de la fiesta y la danza andina en nuestro país, este capítulo y el que le sigue buscan esclarecer cómo un fenómeno ritual se convierte en una manifestación cultural de rebelión y de resistencia política al modelo neoliberal.

Ahora, por resignificación de las danzas andinas, entendemos un proceso que se ha llevado a cabo en Santiago de Chile desde hace algunas décadas, en el cual se ha tomado las danzas y la cultura de los sujetos que habitan ancestralmente el altiplano andino, pero se

han transformado para ser utilizadas con fines distintos a los que tenían en su origen, los que en la mayoría de los casos tienen relación con conocimientos aplicados a faenas agrícolas-rituales, pero que al llegar a la urbe son modificados para ser utilizados con otros sentidos.

Si bien una primera resignificación, como ya dijimos, tiene que ver con la que por obligación indígenas y mestizos tuvieron que realizar para poder mantener en pie sus tradiciones frente a la oleada católica hispana durante la conquista y la colonia, e incluso durante la primera centuria republicana, hay también una segunda resignificación que se hizo desde mediados del siglo XX, y se continúa haciendo, que tiene más que nada fines artísticos y folklóricos, manifestaciones que no son atingentes para este trabajo.

El proceso que pretendemos explicar en este capítulo, es el de la llegada de la danza andina a Santiago de Chile fundamentalmente a partir del fin de la dictadura, para posteriormente analizar cómo ya en el siglo XXI la danza y cosmovisión andina se han convertido en una herramienta política para diversas agrupaciones de la capital.



Bailarines de tinku evitando el desplazamiento policial en la "Marcha por la Defensa del Parque Panul". La Florida, Chile. 11 de marzo de 2013.

3.1 La urbanización de la danza andina en Santiago

*Somos guerreros de la humanidad, somos la fuerza de la indianidad
vamos camino a la libertad con las whipalás de la libertad.*

*Nuestra esperanza iluminará a los pukaras de la eternidad
se escucha el grito de fecundidad en esta tierra de inmoralidad.*

Tinku del Sol (2002) – Manka Saya

El primer fenómeno que debemos observar es cómo una expresión cultural tan lejana al valle de Santiago como lo es la danza y cosmovisión andina logra atravesar por la enorme distancia temporal, espacial y cultural existente entre dos territorios tan diferentes como lo son las comunidades altiplánicas y la capital del país.

Este proceso se inicia durante la década de los ochenta, momento en que se produce una migración de numerosas personas dedicadas al cultivo de la danza y de la música andina desde las regiones del norte de Chile hacia la capital que logran posicionar en la escena local una serie de agrupaciones que destacaron por su musicalidad apegada a la tradición aymara y quechua, siendo los más destacados el grupo musical Arak Pacha, el poeta aymara Patara y el grupo de *lakitas* Manka Saya. En cuanto a la danza, el eslabón inicial de este proceso fue el grupo Tun, quienes en plena dictadura fueron los primeros en darse cuenta que mediante el baile se podía recuperar la calle, espacio hasta ese momento se encontraba perdido para la población civil y que iniciaba su recuperación con las jornadas de protesta.²⁷

Durante la década del '90, el “retorno a la democracia” permitió que los grupos nacidos durante los '80 crecieran y además surgieran una gran cantidad de nuevos grupos, entendiendo que el proceso de transición que vivía el país había sido a lo menos frustrante para los movimientos sociales populares. Esta situación permitió paradójicamente un nuevo foco de producción de danza y música andina: las poblaciones y las universidades,

²⁷ FERNANDEZ, Francisca. “Danzas andinas hoy en Santiago de Chile. El pasacalle andino como espacio intercultural de encuentro”. Santiago, 2010. Disponible en: <http://taypiaru.blogspot.com/2011/03/danzas-andinas-hoy-en-san-tiago-de-chile.html>

entendiendo que los jóvenes de la sociedad chilena fueron quienes más sintieron el golpe de traición dado por la Concertación y su transición pactada.

Estos jóvenes, producto de viajes realizados durante la época estival por el norte de Chile, Bolivia y Perú, retornaron a sus lugares de vivienda y de estudio -para el caso de esta investigación, a la región metropolitana- con la intención de replicar las danzas que observaban en los carnavales y fiestas religiosas de estos países, por lo que con los pocos medios con los que se contaba intentaron en la medida de lo posible replicar algunas danzas, en particular la danza del *Tinku* y en menor medida el *Huayno*.

De igual manera, se conformaron grupos de *lakitas* que acompañaron con su música el objetivo de formar comparsas que pudiesen participar conjuntamente en los distintos pasacalles. Entre ellas destacan los Lakitas del Sol, del campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, los mismos Manka Saya que bajaron de los escenarios a las calles, Lakitas San Lorenzo surgidos en un taller realizado en Puente Alto y Lakitas Ajinacaucu quienes fueron los precursores de este ritmo traído desde Tarapacá. Asimismo se conformaron distintas bandas de bronces, ya sea al alero de bailarines que deciden aprender a ejecutar instrumentos musicales para acompañar los pasacalles o bien bajo individualidades que deciden en paralelo a su trabajo como músico de escenario, también acompañar los pasacalles.²⁸

Con el transcurrir de los años, ya se habían constituido un gran número de agrupaciones que se inmiscuyeron en un proceso de resignificación de las tradiciones y las danzas traídas desde otras latitudes. La de mayor antigüedad fue la “Fraternidad Ayllu”, que partió como un taller en 1992 y como un grupo establecido dedicado no solo a la danza sino

²⁸ No existe precisión sobre las fechas de los surgimientos de estos grupos, si bien no es el tema principal de este trabajo las bandas de músicos, creo que es necesario realizar un trabajo sistemático que recupere la historia de estas agrupaciones que complementan lo hecho por los grupos de danza. A mi parecer, una de las principales dificultades existentes para su estudio es el constante cambio de músicos, donde en el caso de Lakitas San Lorenzo y Manka Saya en sus formaciones actuales los miembros más antiguos no poseen más de 10 años en el grupo. Lakitas del Sol y Lakitas Ajinacaucu son agrupaciones inexistentes hoy en día. En el caso de las bandas de bronce, su relación con la resignificación de las danzas andinas es disímil debido quizás a que la organización de estas es más compleja por lo dificultoso de conseguir y ejecutar los instrumentos de bronce (trompetas, eufonios, tubas, etc) lo que trae complicaciones a un hipotético trabajo que apunte a otros tipos de objetivos que excedan lo netamente musical. De todas formas existen excepciones, tales como la banda Sambaigo, Chilksuña, Banda Central, Yatiris, Juventud Riquelme, Flor de Bronces, entre otras, que en mayor o menor medida y en distintos momentos han solidarizado con el fenómeno que posteriormente ahondaremos.

que a la investigación y difusión de esta desde el año 1997. Siguieron en su ruta “Alwe Kusi” (marzo de 1999), Yuriña (agosto de 2004), Inti Talla, Uta Masi, Tierra Mia, Kuyukusi, Quillahuaira (2006), Tinkus Legua (2007) y Wiphala. De esta base de grupos han ido surgiendo otros más nuevos y a la vez algunos han desaparecido.²⁹

Durante todos esos años el arduo trabajo realizado por los colectivos y las agrupaciones ya mencionadas, se enfocó en buscar y transformar las danzas andinas para ser utilizadas con otros fines a los que éstas tienen en su origen. El folklore y las expresiones artísticas sirvieron para que los sujetos se interesasen en conocer más sobre la cultura de los pueblos andinos y de esa manera adaptar la cosmovisión aymara y quechua a su realidad citadina.

Como muy bien lo explica Mario Garcés, a pesar de la complicada situación para las organizaciones populares durante los ‘90, los jóvenes fueron capaces de seguir creando todo tipo de manifestaciones sociales, políticas y culturales que fueran acordes con las demandas que la transición no estaba cumpliendo para ellos, tanto las prometidas al momento de finalizar la dictadura, como las demandas que comenzaban a surgir con el proceso de consolidación del modelo neoliberal. Es así como *“se van generando nuevas agrupaciones y orientaciones movimientistas: los grupos anti-globalización, foros ciudadanos, redes temáticas (...), la resistencia indígena en el sur del país entre los mapuches (sic), variadas agrupaciones estudiantiles que se asocian en “colectivos”, asociaciones de trabajadores y profesionales que buscan crear instancias de coordinación y una extendida aunque fragmentaria red de organizaciones poblacionales, especialmente de jóvenes y mujeres, que se rearticulan en torno a tareas culturales y comunitarias*

²⁹ Un ejemplo de cómo los bailarines se van fragmentando y re-uniendo en torno a distintos grupos es lo sucedido con el colectivo Quillahuaira, quienes vivieron una división durante el 2011, primero con la salida de su cuerpo de músicos que dio paso a la Banda Incendiaria, luego con la fragmentación de los bailarines entre la “Comunidad Wiñay Katari” y la “Compañía de Danza e Investigación Andina Taypi Aru”, la primera con una clara orientación más política y de recuperación de lo puramente indígena y la otra con objetivos más académicos. Durante el transcurso del año, miembros de Quillahuaira que no encajaron en ninguna de las dos escisiones decidieron revivir el colectivo, así como otros aprovecharon de generar nuevos colectivos, a partir de talleres realizados en otros espacios, específicamente en La Florida (Colectivo Ninapaqari), en Valparaíso (Colectivo Mamacocha) y en la toma de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile (Colectivo Churi Kanaku). Más adelante veremos cómo desde este último grupo la fragmentación y re-uniión incluso aumenta con el tiempo.

(también "colectivos" que se definen políticamente), así como diversas iniciativas de solidaridad social".³⁰

Es de esta idea entonces que situamos este nuevo movimiento de jóvenes interesados en la danza andina que ya no sólo tenían el objetivo de practicarla *porque sí*, si no que irían desarrollando una serie de objetivos que escapan de lo netamente folklórico, a la vez que su propia manera de organizarse y de desarrollarse se aleja de la mera copia de las culturas y costumbres de los pueblos originarios, entendiendo que de ellos pueden obtener ciertos saberes ancestrales que se pueden resignificar a la realidad actual, otorgándoles una serie de herramientas para poder situarse como sujetos críticos que buscan rebelarse frente a las injusticias a las que son sometidos día a día.

Con un capitalismo cada vez más cruel, que fue mutando y perfeccionando sus garras hasta poder modificar y en el peor de los casos destruir diversos aspectos de nuestra cotidianidad, una vez más los jóvenes y quienes participan con ellos vieron la necesidad de renovar su forma de rebelión, entendiendo que así como el neoliberalismo va generando nuevas herramientas de control sobre los sujetos, era necesario también no repetir los intentos ya fallidos de sus antecesores para rebelarse ante este sistema.³¹

Es este análisis el que, de manera implícita en un primer momento, permite que los jóvenes identifiquen ciertos aspectos de la danza andina y su cosmovisión para ser transformados y utilizados con fines políticos. La explicitación de este ideal se va dando con el tiempo, en la medida que son ellos mismos quienes se dan cuenta del enorme nicho cultural y social que genera la resignificación de estas expresiones.

Quiero recalcar, eso sí, que son ellos mismos quienes se alejan de una visión indigenista o indianista de sí mismos, y se posicionan más bien como sujetos mestizos insertos en sistema que les resulta ajeno. Si bien existen algunos que por origen familiar se consideran parte de los pueblos aymara, quechua, likan antay o mapuche, en su gran

³⁰ GARCES, Mario. "Los movimientos sociales populares en el siglo XX. Balances y Perspectivas". En: Política n°43, p.30. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/garcesm/garcesm0005.pdf

³¹ Un buen análisis sobre el proceso de renovación en las formas de rebelión se encuentra en: SALAZAR, Gabriel. "Entre el sonido y la furia, juventudes rebeldes de ayer y hoy". PROPOSICIONES n°36, SUR Ediciones, 2007. Presentación, p:10

mayoría son personas no indígenas que desde sus posiciones como estudiantes, profesionales o pobladores buscan un acercamiento desde su cotidianidad a lo indígena, a partir de la representación de la búsqueda por una identidad perdida. En el trabajo de entrevistar y asistir a los ensayos del colectivo Churi Kanaku, se pudo recoger frases en relación a esta situación como “*nosotros no somos ni del norte*”, “*no tenemos ni apellidos indígenas*”, e incluso el hecho de que abiertamente se reconocen en su mayoría ajenos a la realidad indígena, aunque sí con una conciencia clara de apoyo y solidaridad con sus demandas. Más aún, los únicos 2 miembros de este colectivo que efectivamente se reconocen como indígenas o descendientes directos de indígenas, lo hacen por sus raíces mapuche, lo que en una primera impresión resulta extraño al no existir un nexo directo con las danzas que practican para quien no se adentra en el discurso y las ideas que ellos poseen.

Durante las últimas dos décadas se puede observar en Santiago de Chile este fenómeno en el cual el conjunto de grupos del que hemos hablado comenzó a organizarse ya no solo para conocer y representar la cultura y la danza de los pueblos del altiplano en distintos escenarios, sino que se comenzaron a organizar para “aterrizar” la danza en pos de utilizarla para manifestarse de forma artística, pero esta vez con un objetivo claramente político. El primer momento en que se llevó a cabo este objetivo fue para la marcha del 12 de octubre -el mal llamado “día de la raza”- el que tradicionalmente se conmemora con una gigantesca manifestación por la Alameda Bernardo O’Higgins, principal arteria de la capital, momento en el cual se comenzó a hacer tradición que estos grupos de danzas andinas participasen activamente en el calendario de movilizaciones que existe en nuestro país.

Así como durante la época republicana el naciente Estado chileno le dio a la fiesta una dimensión política para ritualizar su propia dominación cultural,³² esta vez era la cultura y la fiesta quienes se toman la conmemoración de una fecha nefasta para los pueblos originarios como el espacio idóneo para recrear sus propias tradiciones. Como nos explica Fernandez “*la marcha del 12 de octubre es la instancia más política del pasacalle*

³² GODOY, Milton. “*Fiestas, construcción de Estado nacional y resignificación del espacio público en Chile: Norte Chico, 1800-1840*”. En: Cuadernos de historia n°37, Santiago, 2012, p.54

*andino, en el que se da cuenta del conjunto de demandas y derechos de los pueblos indígenas”.*³³ Es el momento donde miles de sujetos, reconocidos o no como indígenas, manifiestan abiertamente su rechazo a una dominación cultural y económica que comienza desde el momento mismo de la conquista. Es el momento también en que las danzas que ancestralmente habían sido utilizadas con fines rituales, ahora se tomaban las calles para demostrar la energía de la gente misma y ya no solicitar la energía de algún tipo de deidad.

Así se fueron sumando otras conmemoraciones, especialmente efemérides políticas “de izquierda” y aniversarios de poblaciones de la periferia, claro que también en momentos coyunturales específicos se manifestaron con igual o mayor fuerza, como en las marchas en apoyo al pueblo mapuche, a los estudiantes movilizados durante los años 2011-2012, a los presos políticos vinculados al caso bombas y a la resistencia de las casas “okupa”, entre otros.



Tinkunazo en apoyo a la marcha del 1° de mayo de 2012. Alameda de Santiago de Chile.

³³ FERNANDEZ, 2011, *Ibidem*.

3.2 El *tinku* como manifestación política: el “tinkunazo”

*“Tan sagrado como el Titicaca, majestuoso como el Illimani
Milenario como hojas de coca, es mi pueblo un gigante de pie”*

De los Andes Soy – Comunidad Pachakuti

Primeramente fue la danza del *tinku* la que se abrió camino como la más practicada al interior de las agrupaciones santiaguinas, momento que tuvo su punto de ebullición el año 2006, cuando se retornó a la significación más original del ritual, la conmemoración de la fiesta de la *chakana*, para dar paso un fenómeno totalmente nuevo y absolutamente interesante en cuanto a su capacidad de actuar acompañando a los diversos movimientos sociales: el “tinkunazo”.

Ahora bien, la danza del *tinku* surge como una alegoría folklórica inspirada en los rituales llevados a cabo por las comunidades del norte de Potosí durante la festividad que en el mundo andino se conoce como “*Jacha Qhana Pusi Wara Wara*”, que traducido literalmente sería “Iluminación de la cruz de cuatro estrellas”, y que representa el cenit de la constelación conocida actualmente como cruz del sur, momento que marcaba el inicio de la cosecha. La fiesta también se denominaba “*Chakana*”, abreviación de las palabras quechuas *Chaka* (puente) y *Hanan* (arriba, alto) que dan a entender la idea de unión con lo que está más alto, fiesta que la tradición cristiana occidentalizó con el nombre de “Fiesta de la Cruz de Mayo”, por ser precisamente el cenit de esta constelación cada 3 de mayo.

La danza entonces, es una representación del ritual que se llevaba a cabo durante esta fecha. Traducida literalmente la palabra *tinku* es similar a nuestra concepción de “encuentro”, en tanto puede representar tanto el encuentro de las comunidades mismas que se reúnen para conmemorar la fecha, como el encuentro del cielo con la tierra en relación al cenit de la constelación, e incluso se puede denominar como *tinku* al encuentro entre los hombres y las mujeres que se conocen durante la festividad. En general, este encuentro o *tinku* se da entre cada una de las partes que componen las distintas realidades de la dualidad andina, lo que le otorga a cada elemento del cosmos un par equivalente.³⁴

³⁴ Un muy buen documento para interiorizarnos en el concepto de dualidad andina es: “*La sagrada dualidad y complementariedad de la pareja en la estructura social indígena y la toma de decisiones en los andes*”.

Pero para ser exactos, el principal encuentro que se conmemora en el pueblo de Macha, localidad donde se origina, es el que se produce entre las comunidades, las que ya sea por problemas de terrenos, animales, casamientos, entre otros, llegan a enfrentarse en peleas que pueden durar y horas y que en muchas ocasiones culminan con algunos muertos y varios heridos. Lo que para nosotros puede parecer un acto de salvajismo puro, para ellos no es más que la solución perfecta para sus problemas, entendiendo que al ofrecer la sangre del caído a la *pachamama* esta lo premiará en consuelo por lo que pudiese haber perdido en la batalla. Contrario a lo que se pudiese pensar, e intentando adentrarnos en su cosmovisión, quien “gana” es el que realmente “pierde”, entendiendo que este último es el que más ofrendó su propia sangre a cambio de buenas cosechas, lluvias, salud de los animales y de la propia familia, por dar algunos ejemplos.

Hay que recalcar que las peleas en ningún caso son con armas que escapen más allá de boleadoras o lazos de cuero, en caso de combates a mediana distancia, pero en los combates cuerpo a cuerpo, el resto de la comunidad se mantiene expectante viendo cómo se enfrentan los sujetos, hombres o mujeres, uno a uno solo con golpes de antebrazos para aturdir al rival. Cabe destacar que si bien durante el ritual hay presencia policiaca, esta se mantiene alejada del lugar y no interviene en las peleas, a menos que se saque un arma. Tras la batalla campal, las comunidades realizan grandes fiestas también para agradecer a sus deidades, bebiendo grandes cantidades de licor, cerrando pactos sobre transacciones de tierras y animales e incluso se da la instancia propicia para que los solteros y solteras de una y otra comunidad se conozcan para establecer lazos. Por esta y otras razones, para la intelectualidad occidental no ha sido fácil estudiar el *tinku*. De hecho, la antropología ha hecho innumerables esfuerzos por dirimir el verdadero carácter que tiene este ritual. Algunos como Tristan Platt lo consideran como un fenómeno típico de "*violencia social estructurada*", mientras que otros como Cereceda lo describe como un "*encuentro meramente amoroso para fortalecer los lazos comunitarios a través del matrimonio*".³⁵

Ponencia del Seminario sobre Gobernabilidad Indígena y Democracia en las Américas organizado por FOCAL, Ottawa, 15 de marzo 2006. Disponible en: http://www.pusinsuyu.com/html/sagrada_dualidad.html

³⁵ LARA, Angela. "*Tinku: Transición y conflicto*". Fundación PIEB, La Paz, 2005, p.6-7

Durante la década de 1980, el *tinku* sufre una “adaptación” para ser utilizada a modo de folklore como una representación del ritual, convirtiéndose de un tiempo a esta parte en una danza estilizada y coreográfica, religiosa o meramente folklórica, utilizada desde ese momento en los distintos carnavales y festividades del sur de Perú y de Bolivia. Con el tiempo, esta danza llegó a las fiestas religiosas del norte de Chile, pero a partir de un proceso con objetivos netamente religiosos enfocados al control de las costumbres indígenas de manera que estos se alejaran de sus idolatrías que los enajenaban en la violencia. En las festividades del norte chileno, *“los bailarines que presentan el tinku quedan bastante restringidos a las exigencias de la iglesia, ya que sus bailes son bastante recatados y calmos, donde las challas, los saltos y círculos, junto con la invitación a la participación de los observadores al baile, son anuladas por la condición de celebración religiosa y no de carnaval”*.³⁶

Esta manera de entender y utilizar el *tinku* es transformada por los jóvenes que lo traen desde el altiplano para, tras investigarlo, resignificarlo como una instancia de rebelión y resistencia, tanto en universidades, centros culturales, casa *okupas* y poblaciones, convirtiéndola en un fenómeno nuevo que hasta el momento no ha sido investigado desde una perspectiva histórica. El *Tinku* en Santiago pasa entonces a ser también el encuentro entre explotados y explotadores, así como entre los distintos oprimidos, dando toda una nueva perspectiva a esta ritualidad.

Partiendo por las conmemoraciones sociales y políticas tradicionales de nuestra sociedad, el *Tinku* apareció acompañando a los familiares de detenidos desaparecidos en los 11 de septiembre, a los indígenas en los 12 de octubre, a los trabajadores los 1 de mayo, y así a cada actor social que se pudiese. El movimiento estudiantil del 2011 es una muestra más del rol que puede tomar la transformación de la danza andina al escenario urbano, siendo una muestra fehaciente de la capacidad que se tiene para ocupar espacios (en las marchas y mítines) y de generar redes (en las tomas de liceos y universidades). Como vemos, la danza andina había llegado para quedarse a la capital, pero no conformes con eso, quienes la practicaban buscaron en todo momento generar un significado que fuese más allá

³⁶ RODRIGUEZ, Jocelyn y ARAYA, Leslie. *“Espejismos danzantes : estudio iconográfico de la indumentaria presente en las festividades altiplánicas de la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana y de la Fiesta de la Virgen del Socavón - Carnaval de Oruro en Bolivia”*. Valus Impresores, Santiago, 2008.

de lo meramente folklórico o festivo, siendo el *Tinku* el canal que se observó como el más idóneo para este objetivo.

Como ya hemos dicho, el año 2006 marca un antes y un después entre los grupos que recuperaron, urbanizaron y resignificaron la danza andina, específicamente el *tinku*. Aquel año las distintas individualidades que participaban ocupando esta danza en las manifestaciones sociales, se dieron cuenta que era el momento de aunar fuerzas y establecer una instancia de unificación de las agrupaciones, con el objetivo de facilitar la participación de un gran número de personas en una misma actividad, generando lazos de reciprocidad entre los distintos grupos. A tal manifestación se le denominó “tinkunazo”.

Como “tinkunazo” entendemos un llamado abierto a cualquier persona que tenga el interés en participar en una actividad, lo que permite la concurrencia de una gran cantidad de sujetos con los mismos intereses a una actividad sin que necesariamente se tengan que hacer invitaciones formales o tratativas agotadoras para los convocantes, obligando a los grupos a tener una amplia red organizativa en cuanto a las coreografías, pero generando un encuentro desde la espontaneidad, permitiendo esto que las convocatorias se realicen con relativa facilidad y en breves periodos de tiempo, algo impensable para lógica represiva actual y que sirve de mucha ayuda para articular el apoyo a las distintas manifestaciones sociales.

El “tinkunazo” tiene sus orígenes en el año 2006, momento en que el grupo de danzas andinas Yuriña, quienes tras sufrir el rechazo por parte del FONDART a un proyecto para realizar talleres de danza andina en diversas comunas de Santiago que culminaría con un gran pasacalle, decidieron de igual forma realizar un taller en la Universidad Tecnológica Metropolitana para terminar su realización con un gran encuentro de *tinku* en el que participasen las distintas agrupaciones de danza andina que existían en ese momento. Se eligió como fecha el 3 de mayo por calzar ese día con la celebración de la Chakana, momento en el que originalmente se realiza el *tinku* ritual. A este pasacalles llegaron finalmente las agrupaciones Ayllu e Inti Talla, además de los organizadores. *"Al año siguiente, la festividad contó con la presencia del Amauta Antonio, sabio andino, quien manifestara la importancia de esta festividad en cuanto generadora de guerreros de la*

ciudad”,³⁷ lo que resulta motivante para los grupos que asistieron en cuanto sintieron que el ritual agrícola-andino que celebraban a usanza de los habitantes del altiplano, tomaba sentido para su experiencia en la urbana.

Ya en el año 2008 todas las agrupaciones que existían en ese momento³⁸ demostraron interés en participar de la instancia por lo que se decidió que cada una de ellas “ofrendara” un paso por período de 3 años. El 2009 se agregó el grupo “Ayllu Pura” de Concepción con su respectiva coreografía. Posterior a la celebración se siguió convocando a “tinkunazos”, entendiendo que resultaba mucho más provechoso llamar a todos los colectivos para que juntos se llevasen a cabo presentaciones de mayor espectacularidad, sobre todo por el número de personas que pueden llegar a participar. De ahí en más la colaboración en distintas actividades se hizo mucho más fácil, dependiendo únicamente de la disponibilidad de una banda de músicos y no de la participación en su conjunto de un colectivo, sino que bastaba con la participación de diversas individualidades que pudiesen ejecutar una serie de coreografías sin necesariamente ser de la misma colectividad. Si lo analizamos desde la perspectiva gramsciana, el espontaneísmo le entregaba al *tinkunazo* un enorme poder organizativo para concretar la agrupación de los sujetos que deseaban participar en diversas actividades sociales, políticas y culturales dentro de la capital.

Cumpléndose un ciclo de tres años, *“los danzantes deben ofrendar nuevos pasos, lo que coincide en 2011 con la incorporación de nuevos grupos como Chuquillantú, Raíces, Tequirque (de La Serena) e Inti Chamampi”*.³⁹ La creación de nuevas coreografías le da mayor dinamismo a las presentaciones, y pensando al enorme crecimiento de los grupos y a la gran cantidad de sujetos que se interesan por bailar, hace pensar que a futuro la sociabilización de las coreografías para ocuparlas en conjunto sea una tarea ardua pero necesaria.

Como bien nos explica Gabriel, del Colectivo Churi Kanaku, *“el Tinkunazo es para que cualquiera pueda llegar a bailar. En esas situaciones se da que uno conoce a gente de todo Santiago. Luego se da que hay afinidades políticas o de amistades. Se van generando*

³⁷ FERNANDEZ, Francisca. *“Festividad y ritualidad andina en la región metropolitana. La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata”*. Ocho Libros Editores, Santiago, 2011, p.25

³⁸ Ver página 25.

³⁹ FERNANDEZ, *“Festividad y ritualidad...”* (op.cit.), p. 25

*las redes de esta forma, mediante invitaciones y afinidades. Y así se van conociendo personas nuevas porque se realizó una invitación a bailar a otro lado”.*⁴⁰

Importante también es recalcar que siendo una actividad vinculado a lo artístico, quienes lo practican no llegan a caer en la individuación de los colectivos y muy por el contrario se muestran permanentemente en contra de las manifestaciones egocentristas que pueden llegar a tener algunos miembros o colectivos en general.

Ahora bien, si proyectamos de manera histórica el proceso de crecimiento y consolidación del fenómeno del “tinkunazo”, ocurre temporalmente en paralelo, y por qué no de la mano, con lo que Salazar denomina el punto cúlmine del movimiento social-ciudadano, es decir, entre los años 2005 – 2012 y subsiguientes, momento en el que la opción de desnudar la ilegitimidad del neoliberalismo se manifiesta de lleno en el espacio público.⁴¹ No es azaroso entonces plantear que las danzas andinas pasan a ser una herramienta más mediante la cual los jóvenes buscan manifestar su malestar ante la cotidianidad que les tocó vivir, y vieron en la cosmovisión andina un lugar común desde el cual subvertir el estilo de vida que se les impone de manera sistemática, de combatir cotidianamente los modelos de Estado, Mercado y Sociedad impuestos a la fuerza desde la dictadura militar y administrados por la Concertación, al alero de los grandes poderes económicos.

Hay que entender que la motivación juvenil por participar de instancias que apunten a combatir el sistema, no sólo apunta hacia la lucha frontal o a la acción directa en contra del capital y quienes mantienen el estatus quo, si no que esta motivación también está en permanente búsqueda de conocer y desarrollar nuevas expresiones artísticas que les permiten construir entidades autónomas al Estado y al mercado, las que además de fomentar junto a sus pares la creatividad cultural, les den pie para poner en práctica todo tipo de acción política albergada en su memoria como sujeto popular que, en la mayoría de los casos, no es más que una teoría interiorizada y aprendida por un proceso socio-histórico ya sea familiar, poblacional o incluso por quienes las adquirieron en un proceso de reconocimiento como sujeto marginal durante el periodo universitario.

⁴⁰ Entrevista 15 de noviembre de 2012

⁴¹ SALAZAR, “*Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*”. Uqbar Editoriales, Santiago, 2012, p. 44-45

Al hacer esta lectura, el espacio originalmente abocado al desarrollo artístico-cultural, pasa a ser una trinchera política y un nicho en el cual los sujetos pueden ir construyendo su propia contracultura, entendiendo que “*el movimiento cultural no es 'solo' creativo, sino también social-participativo y performativo*”,⁴² y por lo tanto todo acto cultural es per se una acción colectiva y social tendiente a la liberación de quienes lo ponen en práctica en tanto son una creación y una expresión contestataria y autónoma.

En el caso del *tinkunazo*, el proceso de reunión de agrupaciones tan diversas y provenientes de lugares tan disímiles de la capital, es una muestra en primer lugar de cómo la danza andina logró ser un puente de enlace para que jóvenes de diversos orígenes y contextos sociales encontraran un lugar común para desarrollar en conjunto una práctica que rompiera con la cotidianidad urbana, que además les permitiera desarrollar su interés artístico-creativo, y también contribuir a distintas luchas de carácter, ahora sí, preferentemente frontal. Y en segundo lugar es la manifestación física de un cúmulo de aprendizajes adquiridos desde las culturas andinas y materializados a nivel urbano, es la puesta en práctica de una serie de conceptos teóricos obtenidos desde la cosmovisión andina: el *ayllu* como sentido de comunidad-colectivo, el *tinku* como muestra del encuentro y del *apañe* entre los distintos actores sociales afines en la capital y el *ayni* como el equilibrio necesario para poder subvertir la cotidianidad nefasta en la que estamos sumergidos y la energía que hace frente a la idea de la desmoralización política de la juventud que tiene la sociedad.

Salir a una marcha a bailar y a tocar instrumentos, por ejemplo, es una manera más de manifestarse frente a lo que los distintos grupos de jóvenes no encuentran correcto (el orden ciudadano neoliberal) y también de manifestar abiertamente otras maneras de organización y de relacionarse en el cotidiano entre ellos y otros sujetos. Para quienes participan de los diversos colectivos de danzas andinas de Santiago, bailar en una marcha “*es una forma distinta de entrar a la calle. Hay gente que se puede poner una polera y agarrar a camote a los pacos, otras que pueden tratar de detenerlos poniéndose al frente de un guanaco, otra que trata de hacer música, nosotros lo hacemos bailando en la calle*”.⁴³

⁴² Ibidem, p. 209

⁴³ Gabriel, entrevista realizada el 15 de noviembre de 2012 (ver página 65)

A esto se suma además el hecho que bailar en una marcha subvierte incluso la manifestación misma, e incluso incide en que quienes están encargados de reprimirla se enfrenten a un fenómeno que no saben cómo controlar. Se han dado muchos casos en los cuales las fuerzas especiales de carabineros han actuado de manera selectiva en contra de miembros de diversas agrupaciones de danzas andinas de Santiago, principalmente durante las manifestaciones en apoyo a los procesados por el bullado “caso bombas” durante el año 2011 y en las actividades en apoyo a las diversas huelgas de hambre llevadas a cabo por comuneros mapuche en el sur durante el año 2012. De la misma manera en las actividades realizadas para apoyar las demandas estudiantiles se han llevado a cabo detenciones de compañeros solo por estar bailando o tocando música dentro de las marchas, siendo víctimas además de violencia específica abocada a destruir y dañar las indumentarias e instrumentos que se utilizan en la ejecución de las danzas.

La música y el baile *“parece ser, actualmente, el lenguaje más confiable para expresar lo que se siente, para denunciar, contar, criticar, agredir, acompañarse, juntarse y levantar el ánimo, sin provocar necesariamente, por parte del sistema una respuesta represiva y letal”*.⁴⁴ La danza andina pasa a ser entonces la herramienta ideal para que cientos de jóvenes canalicen su malestar en torno a una propuesta autónoma, antitética y en la mayoría de los casos poblacional (aunque en algunos casos al alero del mundo universitario, como veremos más adelante) que los hace actuar de manera organizada para lograr sus propios objetivos.



Bailarines enfrentándose al chorro del "guanaco" policial. Marcha estudiantil del 2012.

⁴⁴ SALAZAR, Gabriel y PINTO, Jorge. *Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud*. LOM Ediciones, Santiago, 2002, p: 275-276



*Tinkunazo por el segundo aniversario de la muerte de Manuel Gutierrez.
Cerro Santa Lucia, Santiago de Chile. 24 de agosto de 2013*



Tinkunazo en marcha por la educación. Alameda, Santiago de Chile, abril de 2013

4. LA DANZA ANDINA COMO INSTANCIA DE RESISTENCIA Y REBELIÓN DESDE LA EXPERIENCIA DEL COLECTIVO CHURI KANAKU

4.1 Los Orígenes Del Colectivo

Durante las movilizaciones estudiantiles del año 2011, específicamente durante el mes de mayo, y bajo el alero de la toma de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, se realizaron una serie de talleres que apuntaban a realizar un acto cultural que diera visibilidad a la movilización y a la vez sirviera de canal de encuentro con los pobladores que habitan y circulan por las inmediaciones del lugar ocupado. Entre estos talleres se incluyó la idea de realizar un taller para aprender sobre la danza del tinku, y así poder sumarse a un hipotético pasacalle que se realizaría a futuro como conclusión y cierre del proceso de talleres culturales dentro de la toma.

“Había un cabro – nos cuenta Camila en relación a los orígenes del colectivo - que era de la comisión de cultura de la toma que él dijo que podía hacer ese taller. Él era de otro colectivo, el Quillahuaira. Dijo que podía hacer ese taller y yo vi unos afiches por ahí y fui a cachar qué onda, y ahí me mostró unos videos y me contó de que se trataba y yo lo había visto pero no cachaba como el rollo más de la cosmovisión andina y el rollo político que tiene en la actualidad el tinku y a mi me gustó caleta y decidí quedarme y ahí también yo invite a una amiga y fuimos asistiendo al taller como a aprender y después ya nos quedamos a conformar el colectivo con los chiquillos que éramos súper poquitos en un principio y empezamos a hacer los talleres.”⁴⁵

Como podemos ver, los inicios del colectivo fueron sin mayores aspiraciones, sin mayores objetivos que los que tenían los diversos talleres que se realizaron en todas y cada una de las tomas que acontecieron en Chile durante el año 2011 en nuestro país, es decir un objetivo cortoplacista de aprender/enseñar algo dentro del espacio ocupado. *“Como había tiempo y estaba el paro y todo el webeo, dijimos “ya ahora es el momento” y ahí hicimos el primer taller y ahí también tratando de organizar con él también la weá, y por eso como*

⁴⁵ Camila, entrevista del 15 de noviembre de 2012 (ver página 59)

que aprendí y me quedé al tiro”,⁴⁶ complementa uno de los participantes activos de la toma, y por ende uno de los gestores de que existiera este primer espacio de taller.

Tras poco más de un mes de ensayos y reuniones, se decidió convocar a un tinkunazo en la población Santa Julia de Macul, colindante hacia el sur con el campus de nuestra facultad, y lugar donde habitualmente los estudiantes concurren con la mera excusa de adquirir sustancias estupefacientes. La idea era generar un lazo con la población aledaña y a la vez contribuir a que los pobladores mejorasen la imagen que tenían sobre las movilizaciones que se estaban dando, era una manera de contrainformar in situ lo que la prensa mostraba como un movimiento intransigente y violento a la hora de llevar sus demandas a la calle. En definitiva dicho evento se realizó bajo el nombre “En Julio por La Julia”, el cual fue opacado por una fuerte lluvia que había comenzado el día anterior, lo que no permitió llevar a cabo la actividad tal cual se había planeado. No obstante, y gracias a la ayuda de la “Bandita Incendiaria” y de la comparsa “Tambor Rebelde”, que concurrieron de todas maneras, se pudo concretar por lo menos un pasacalles por algunas de las calles centrales de la población.

Este momento fue muy importante para quienes habían participado del taller, y marcó el inicio de una motivación mayor por querer hacer algo más que un mero espacio de participación dentro de una toma estudiantil, si no que se comenzaron a proponer nuevas metas y objetivos tanto al corto como al largo plazo.

A esto se sumó además que el movimiento tendría una extensión particularmente duradera, ocupando casi la totalidad del año académico, extendiéndose por consiguiente el tiempo libre para poder utilizarlo en la realización de más talleres. *“Al principio ensayábamos tres veces a la semana, estábamos en paro, teníamos ensayos como de dos horas de repente tres horas y bueno ahí me fui metiendo, empezó a ir más gente que iba y no volvía e iba por el tiempo del paro y ahí los que fuimos quedando y empezamos a hacer como más talleres”*.⁴⁷

Si bien, desde el inicio del taller *“el motivo principal por el que surgió fue el tema de ocupar los espacios que se estaban dando y empezar como un trabajo territorial acá en*

⁴⁶ Sergio, entrevista del 16 de noviembre de 2012 (ver página 68)

⁴⁷ Camila, entrevista del 15 de noviembre de 2012 (ver página 59)

la zona, con los colegios que estaban en toma todo eso”,⁴⁸ no existía mucha claridad de cómo lograr este objetivo, más que la certeza de que se quería utilizar a las danzas andinas como herramienta para articularse y organizarse como colectivo.

A esta intención, se suma otro hecho azaroso. Durante una mitin en las afueras del campus para el paro nacional estudiantil del 4 agosto de 2011, sin haberlo planificado con anticipación, el grupo que estaba asistiendo al taller dentro de la toma se encontró de manera casual en dicha actividad, generando inmediatamente un lazo de confianza producto de la lógica cercanía ideológica existente entre ellos al haberse topado en dicha instancia.

De ahí en más este acotado grupo comenzó a participar durante el resto del año en distintas actividades al interior de Santiago, siempre en conjunto con otros grupos. Era el momento de tener una identidad propia y por ende ponerle nombre al grupo: Churi Kanaku, que traducido desde el quechua significa 'Hijos del Fuego'. En relación a su elección, Camila nos cuenta:

*“Andábamos buscando nombre y lo pensamos mucho, alguien llegó con esta propuesta y a todos nos pareció los que estábamos en ese momento todos libertarios nos pareció un nombre que nos representaba caleta por eso lo encontramos un buen nombre para nosotros representativo.”*⁴⁹

Más esclarecedor sobre las razones de por qué se escoge este nombre es Sergio, quien en relación al hecho de bailar en los espacios públicos, nos cuenta que el nombre es obtenido del conocido documental “Hijos del Fuego”, ya que para ellos, al realizar este tipo de actividades, *“se rompe con la normalidad, lo cotidiano, entonces es como bien parecido a la volá que venden los capuchas de repente, entonces por eso nos pusimos Churi Kanaku, Hijos del Fuego, no solamente el fuego físico de la barricada, sino también el fuego en la calle, la energía...”*⁵⁰

Durante lo que quedó del año 2011 se siguió realizando diversos talleres tanto en tomas universitarias, como en liceos tomados e incluso en otros espacios que solicitaban la colaboración del colectivo. Al grupo original compuesto por cinco personas, se le fueron sumando otros en el camino, estando compuesto el colectivo hacia fines del 2011 por un

⁴⁸ Helga, entrevista del 16 de noviembre de 2012 (ver página 76)

⁴⁹ Camila, entrevista del 15 de noviembre de 2012 (ver página 59)

⁵⁰ Sergio, entrevista del 16 de noviembre de 2012 (ver página 68)

grupo que oscilaba entre 6-8 personas. Existiendo claridad en que la danza, y el arte en general, puede ser utilizado como una herramienta de lucha, ahora cabe preguntarse el por qué se escoge en particular lo andino, el por qué se elige tomar como base del colectivo la cultura y cosmovisión andina. Partiendo de la idea ya explicada sobre qué los jóvenes están en una constante búsqueda de nuevas expresiones performativas para manifestarse, es ahora el momento de explicar cuáles fueron las motivaciones que tienen estos sujetos por acercarse a esta cosmovisión en particular, sobre todo si paralelamente se enfrentan de manera cotidiana a un sin número de culturas, estilos, tribus y tendencias mucho más cercanas territorial y mentalmente.

Para el año 2012 el objetivo principal fue aumentar la cantidad de miembros que participaran de manera activa y comprometida con el colectivo. Por esta razón se decidió realizar un nuevo ciclo de taller, esta vez con más propaganda y difusión, y ahora con un mayor recorrido a la hora de poder dar forma a un espacio autoeducativo. El espacio escogido fue el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Resulta interesante destacar que este fue el primer taller en el cual la totalidad de la gente que asistió a las sesiones de taller, se quedó definitivamente en el colectivo participando como miembros activos. Hasta antes de este taller, el colectivo tenía un número de miembros comprometidos y con participación permanente de entre cinco a siete personas, mientras que durante el año 2012 y gracias a este taller el número de integrantes activos se duplicó.

Este taller que comenzó en el mes de abril, contó con la participación de sujetos provenientes de distintas comunas de la ciudad, aunque el punto en común de los miembros continuaba siendo la Universidad de Chile, contando ahora con integrantes de las facultades de humanidades, ciencias sociales, comunicación y salud. No obstante, existía unanimidad en mantenerse al margen de la universidad, la idea era seguir siendo una organización autónoma y autogestionada, por lo que el vínculo con la universidad era meramente utilitario. Nos explica Sergio que *“en la universidad hay caleta de espacios que no se usan, muchas salas vacías en muchos horarios entonces con eso ya nosotros buscábamos las salas más buenas donde no sé hubieran buenos parlantes para no tener que andar con una radio todo el rato y cosas así y ocupamos los espacios no más po, yo creo que no hay mucha gente que la haga...”*⁵¹

⁵¹ Sergio, entrevista realizada el 16 de noviembre de 2012 (ver página 68)

Este grupo tuvo su debut en la actividad para conmemorar el “*Inti Raymi*” o año nuevo indígena, realizado en la población Los Copihues el 21 de junio de 2012. De más está decir que esta actividad nuevamente marcó la proyección de los nuevos integrantes de Churi Kanaku, y el compromiso asumido con el colectivo se plasmó durante todo el año participando activamente cada fin de semana del año en diversas actividades organizadas por toda la periferia capitalina, ya sean aniversarios de poblaciones, conmemoraciones políticas, marchas estudiantiles, mítines, etc.

Esta ha sido la lógica bajo la cual el Colectivo Churi Kanaku se ha ido conformando, aunque desde el año 2013 en más, los talleres no se continuaron realizando con la intención de integrar más gente al grupo, si no que con el único objetivo de sociabilizar los conocimientos que se tenían en un espacio diferente, dando el espacio a que quienes asistían a los talleres decidiesen si querían ingresar al colectivo o conformar su propio espacio de acuerdo a sus ideales e intereses.

Fue así como durante el primer semestre del año 2013 se realizaron los siguientes talleres: en la UMCE (que daría pie para la conformación del Colectivo Resistencia Pachakuti), en la USACH (que dio origen al Colectivo Kiñe Chama) y en la Villa Portales (del cual salió la agrupación Jiwanasaka). Todos estos grupos hasta hoy en día se mantienen activos y participando constantemente de diversas actividades en la capital.

No obstante la labor del colectivo no se ha reducido solo a la puesta en práctica de talleres, sino que se ha participado semana a semana en diversas actividades culturales y conmemoraciones políticas en Santiago, principalmente aniversarios de poblaciones emblemáticas en comunas periféricas como La Legua, La Bandera, Santo Tomas, Nueva Habana, El Castillo, Pudahuel Sur, Cerro 18, Los Copihues, El Cobre, Las Araucarias, Los Nogales, entre otras. También se han acompañado diversas actividades en centros comunitarios y espacios autogestionados de diversas comunas como “El Jardín” en Cerro Navia, “El Pantano” en Lo Barnechea, la Escuela República Dominicana mientras estuvo tomada, por nombrar algunas. Otras actividades en las que se participa de forma activa como colectivo son las conmemoraciones políticas tradicionales: el 29 de marzo en Villa Francia, el 8 de marzo en la Alameda, el 1 de mayo en la “Jornada Contra el Trabajo”, el 11 de septiembre en el cementerio general y en el estadio nacional, el 12 de octubre en el cerro

Santa Lucía, por destacar algunas. Por último, pero no menos importante, también se ha acompañado a diversos actores sociales en sus reivindicaciones propias, como por ejemplos marchas estudiantiles, mítines de sindicatos, concentraciones por la causa mapuche y de apoyo a demandas medioambientales.

Ahora, lo importante para esta investigación es comprobar mediante los testimonios de sus integrantes cómo una agrupación de danza andina, que hace sus reuniones semanalmente además de participar en todas las instancias mencionadas, logra convertir su quehacer artístico y su convivencia social en un arma de desenvolvimiento político en pos de un objetivo mucho más ambicioso. Para esto analizaremos dos aspectos en los que nos concentramos y que emanaron de las mismas entrevistas realizadas a los integrantes de Churi Kanaku: la logica colectivista y la autoeducación.



Primer pasacalle de Churi Kanaku. Población Santa Julia, Macul. 30 de Julio de 2011



TALLER DE DANZAS ANDINAS
DANZA TINKU Y COSMOVISION ANDINA
TODOS LOS LUNES DESDE LAS 18:00
EN EL GIMNASIO DE BASICA
ORGANIZA:
TALLERES RIZOMA
COLECTIVO DE DANZA ANDINA
CHURI KANAKU

Afiche de taller realizado el año 2013 en la UMCE



Churi Kanaku en la Fiesta de la Jacha Qhana 2013. Plaza de Armas de Santiago, Chile.

4.2 La organización en torno a la lógica colectivista: del *ayllu* al piño

*“...Construyendo lento en la calle y sin permiso
Tomando un puesto asumiendo un compromiso
Traigan su grito y su bandera
Somos pobres en guerra acumulando fuerza...”*

Vamos (2006) – Con\$piraZion

Un primer punto que debemos entender para aseverar que la actividad de este grupo se considera como una instancia de resistencia y de rebelión al sistema neoliberal es la manera de organizarse que adoptaron los miembros de Churi Kanaku al constituirse como colectivo, ya que al optar por esta denominación se aceptan una serie de concepciones políticas que tienen relación con asumir un tipo de organización que apela a la horizontalidad y que apunta a la idea de hacer comunidad en torno a un ideal común, en este caso la práctica y el estudio de la danza y la cosmovisión andina.

Si bien en un primer momento la agrupación de estos jóvenes en torno a un taller de danzas se produjo de manera espontánea e incidental, al proyectarse como colectivo se pasa a una etapa de decisión racional o planificada que se contrapone a la idea de mera organización política, en tanto se plantea a sí misma como espacio de organización desde la horizontalidad en la toma de decisiones que apuntan no solo a hacer una actividad política como fin, si no que entiende que la organización política es un medio por el cual se pueden tener objetivos que apunten a un desarrollo personal, artístico o afectivo.

A la hora de consultar el por qué se autodenominan como un colectivo, es interesante analizar la opinión de una de sus integrantes en torno a la idea que el colectivo *“es una organización natural que se da debido a que compartimos ciertos principios [...] de que no nos gustaba una verticalidad en cargos, por ejemplo, sino como somos todos iguales y podemos conversar y compartir una opinión, y a través de lo que puede pensar la mayoría, o a través de una discusión podemos sacar algo en limpio y tomar parte... todos ser parte de esta decisión y hacerla nuestra”*.⁵²

⁵² Vania, entrevista realizada el 21 de abril (ver página 80)

Al constituirse como colectivo, se aplica la idea que la agrupación de sujetos con intereses comunes no implica necesariamente la formulación de objetivos comunes a largo plazo, si no que mediante la formulación y puesta en práctica de objetivos a corto plazo apuntan a reconstruir, cotidianamente y en los márgenes del sistema y de las instituciones en las que participan -la universidad en este caso- los fundamentos sociales e históricos de un proceso de reagrupación juvenil “por debajo”⁵³ que va más allá de su propio colectivo, siendo parte de un proceso de instrumentalización de la convivencia para construir-se y reconstruir-se como movimiento socio-cultural, al igual como lo han hecho diversos colectivos que adscriben a otro tipo de espectro cultural como motivo para desenvolverse.⁵⁴

Ahora, la caracterización de lo que entendemos como un colectivo, se obtiene, con leves aclaraciones, a partir de los siguientes aspectos planteados por Salazar y Pinto:⁵⁵

- Son agrupaciones con un determinado posicionamiento cultural e ideológico, lo que les otorga una identidad grupal definida y anunciada. En el caso del Churi Kanaku el posicionamiento cultural se origina desde la cosmovisión andina, mientras que ideológicamente se sitúan en un espectro político que circula constantemente entre ideas marxistas, libertarias, anarquistas y nihilistas.
- Tienen, por lo mismo, consensos básicos que buscan constantemente exponer públicamente de manera verbal o escrita, e incluso mediante distintos tipos de acciones que los posicionen frente a sus pares. También hacen uso de las redes sociales para poder traspasar estos consensos a quienes hacen contacto con ellos mediante estas herramientas de comunicación, principalmente el facebook.
- Tienen además un desapego respecto de las formalidades innecesarias de los organismos culturales, sociales o políticos tradicionales. No responden a lineamientos emanados desde otros organismos a menos que ellos hayan participado activamente en la conformación de dicho lineamiento o idea.
- El énfasis está puesto en la convivialidad grupal, hay fuertes relaciones de amistad

⁵³ Este concepto es desarrollado en profundidad en: SALAZAR y PINTO, “*Historia contemporánea de Chile V...*” (op. Cit.), p. 265

⁵⁴ Ejemplos sobre este mismo tipo de asociatividad los podemos encontrar en: POCH, Pedro. “*Del Mensaje a la Acción...*” y en REYES, Cristobal, “*una patada en la cara....*”, ambas tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia de la Universidad de Chile.

⁵⁵ “*Historia contemporánea de Chile V...*” (op. Cit.), p. 268

pero no todas al mismo nivel. Conviven en su interior parejas, ex-parejas y parejas nunca reconocida como tales, lo que además genera un constante alejamiento o cercanía de ciertas individualidades que de acuerdo a su situación de compromiso con el colectivo superponen esto a su compromiso sentimental con personas al interior o al exterior del colectivo.

Este proceso de agrupación juvenil al margen de la parafernalia política tradicional, pero que en el cotidiano se constituye desde lo político y se construye como un complejo organismo con objetivos sociales, culturales, económicos y en el corto plazo también políticos, representan para el sistema un enorme problema de gobernabilidad y una amenaza de reaparición del anarquismo como modelo válido de organización -como sucedió a principios del siglo XX- y en el mejor de los casos como un nicho de subversión para los jóvenes que se organizan entre ellos, ahora enemigos del Estado y de las elites que lo dominan, más no como un germen que está permanentemente en la búsqueda del cómo modificar su cotidiano y el de la sociedad civil que lo rodea.

Sin caer en una paranoia ni menos con la intención de aminorar la acción de estos jóvenes, en el caso del colectivo Churi Kanaku hay un constante “caminar por la cornisa” en este caso, ya que de ninguna manera consideramos su actuar como una subversión efectiva y directa en contra del Estado, del mercado o de quién sea, a pesar que su propia manera de organizarse bajo la lógica colectivista representa una amenaza real para el ideal organizativo que el sistema le deja a los jóvenes para desenvolverse políticamente -entiéndase por estas federaciones estudiantiles o juventudes políticas-. Asimismo se aleja, y más aún, critican abiertamente los espacios destinados para que ellos se eduquen, se diviertan, se financien y, en fin, se desarrollen como jóvenes.

Por ejemplo, el solo organizarse como colectivo les permite no participar del circuito tradicional mediante el cual se canaliza sistémicamente el afán por divertirse. Helga nos explica que para ella, estar en el colectivo también significa “*tener como un espacio de manifestación en distintos ámbitos, un grupo de amigos también*”, en el que además “*se han creado buenos lazos, uno de los pocos espacios como que me gusta de la*

U en verdad”,⁵⁶ lo que recalca la importancia de esta organización como canalizador de relaciones interpersonales que les permiten salir de la cotidianidad que critican o del espacio que por historia familiar o por intereses académicos se les impuso como paso necesario para su juventud, es decir, la universidad.

En cuanto al desenvolvimiento social de los miembros de Churi Kanaku, si la mayoría de sus pares son habituales consumidores de locales nocturnos, pubs y discotecas, ellos habitualmente se juntan en sus propias casas o en plazas o espacios públicos para ensayar sus coreografías y luego quedarse compartiendo. De igual manera a la hora de adquirir alcohol y otras sustancias recreativas, si lo habitual en otros grupos es que cada uno se asegure con lo que va a consumir, luego de los ensayos lo tradicional para el colectivo es reunir el dinero entre todos y compartirlo tratando de satisfacer las necesidades e intereses de cada uno. Quizás puede resultar un ejemplo banal, pero hay que ser enfático en destacar que “pasarlos bien” es uno de los objetivos intrínsecos de cada ser humano, intención que además es constantemente coartada por el Estado y el mercado, por lo tanto cualquier modificación en las lógicas que se normalizan para divertirse se pueden considerar como un pequeño triunfo para quienes se organizan en manifestarse contra todo un cúmulo de lógicas sociales y participativas a las que se someten los jóvenes.

Ahora bien, durante una entrevista grupal realizada en una reunión del colectivo, los mismos miembros del colectivo son claros en asegurar que *“la definición de un colectivo es de un grupo de personas que tienen como algo en común, y en este caso sería, además de los gustos personales, algún un objetivo”*.⁵⁷ Y de hecho especifican que dicho objetivo es *“realizar acciones o prácticas que subviertan aunque sean mínimas lógicas individualistas u opresoras, [...] que a través de la danza andina se pudiera ejercer también un trabajo político que manifieste y demuestre otras lógicas de organización”*.⁵⁸

Camila nos agrega que para ella el objetivo del colectivo es *“desestructurar o alterar también un orden, el orden sobre todo ciudadano, sobre todo de esta ciudad, como la estructura, la rutina... lograr eso a través de la danza”*,⁵⁹ mientras que Vicente añade que lo que se busca es *“revolucionar un poco lo actual, como la cultura actual, como darle un*

⁵⁶ Helga, entrevista realizada el 16 de noviembre de 2012 (ver página 76)

⁵⁷ Vania, entrevista grupal 22 de abril de 2015

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Camila, entrevista grupal 22 de abril de 2015

toque de rebeldía propia, y mejor si puede ser colectiva, a la realidad actual, que como ya muchos mencionaron puta es una realidad súper rutinaria e individualista".⁶⁰ En la misma línea, Paloma explica que *"a través de la danza en los espacios públicos uno transforma igual la realidad y [...] se subvierte el orden"*.⁶¹

Por último, tenemos la opinión de Cami, quien utiliza un término coloquial que creo muy interesante de analizar: el apañe.

A pesar que el verbo apañar en otras sociedades donde se habla el idioma español tiene significados tan diversos como recoger, robar, limpiar o arreglar algo, en nuestro país la acepción con la que tradicionalmente se utiliza la palabra apañe hace referencia a la acción de acompañar a alguien. Para esta investigación entendemos el "apañe" como una manera de referirse al acompañamiento pero de una manera que abarque no solo las manifestaciones de acompañamiento físico o tangible, sino que también un acompañamiento que abarca desde el compromiso político con un proyecto, la cercanía ideológica con este y los sentimientos involucrados que generan estos compromisos.

Es en esa lógica que se pueden entender las palabras de Cami sobre este término, ya que para ella el apañe *"representa como todo lo que han dicho [...] es una palabra que usamos caleta acá y que también es mi objetivo personal y el objetivo del colectivo, en el sentido como de apañar estas actividades que, claro, como que cambian lo rutinario y que también se transforman en nuestras pequeñas luchas como cotidianas, [...] al bailar y apañar esas actividades nosotros estamos generando como una comunidad que va apañando como todos los objetivos que han mencionado acá, ya estamos haciendo algo pero como que no lo vemos"*.⁶²

En el fondo, lo que nos dice Cami es que la búsqueda central de los miembros del colectivo se da en pos de generar una comunidad en la cual se vean integrados los intereses y objetivos de todos los integrantes, tanto en la participación hacia dentro del colectivo (lo rutinario, lo cotidiano, el apañarse entre todos), como con la relación hacia fuera del colectivo, es decir con otros espacios y territorios (apañar actividades). De ahí que surge la

⁶⁰ Vicente, entrevista grupal 22 de abril de 2015

⁶¹ Paloma, entrevista grupal 22 de abril de 2015

⁶² Cami, entrevista grupal 22 de abril de 2015

idea de buscar analizar este posicionamiento ideológico a partir de comprender el sistema de agrupación comunitaria del mundo andino: el ayllu.

En primer lugar, entendemos al *ayllu* como una forma de organización social, económica y política que es la base de la cotidianidad en el mundo andino. Todas las relaciones sociales surgen desde y para la comunidad, al mismo tiempo que la economía, la educación y las relaciones deben velar por el bienestar de todos quienes forman parte de ella. Si bien es muy difícil dar una sola definición del ayllu, nos quedaremos con la de Coaguila, quien explica certeramente que

*“el ayllu es una totalidad institucional expresada en forma política; pues sobre esta organización descansan los lineamientos básicos de un orden social. En forma económica; porque es un organismo que se debe al trabajo compartido y colectivo en donde la generación de riqueza necesariamente requiere de la fuerza de trabajo de todos los miembros del ayllu; es una institución también religiosa, porque a partir de este orden y producción de significados se han creado íntimos lazos con la tierra, con la naturaleza, con los animales, es decir, se ha interiorizado una filosofía, cosmovisión y cultura mítica muy particular, que lógicamente, se ha transformado durante las referidas etapas que han confluído en el espacio andino. Y por último es una institución social, porque regula todo el proceso de socialización, es decir, se comparten normas sociales y valores culturales”*⁶³

Esta descripción nos parece de enorme valor teórico para efectos de este trabajo, en tanto comprende al *ayllu* desde la totalidad de sus significancias como modo de hacer comunidad en el mundo andino, tanto para la sociabilización, la organización política, la organización económica, e incluso en el traspaso de saberes y conocimientos que son afines a los objetivos de la comunidad.

Incluso, proyectando este modo de vida a una perspectiva histórica, es importante agregar que *“el ayllu como forma de organización social, económica y política es hoy en día la muestra de la persistencia y vigencia de los pueblos indígenas”*, entendiendo que *“a pesar de los esfuerzos realizados por parte del Estado primero colonial, después*

⁶³ COAGUILA, Cesar. *Del ayllu al Conamaq. El ayllu como posibilidad organizacional en los Andes bolivianos*. En: Intrecci. Quaderni di Antropologia Culturale, Vol.3, 2014. Disponible en: http://www.academia.edu/7722770/SOBRE_EL_AYLLU

*republicano, y hoy con la imposición de la forzosa sindicalización y el neoliberalismo basado en la privatización, el ayllu logró mantenerse de manera silenciosa hasta nuestros días”.*⁶⁴

Teniendo claridad entonces al funcionamiento de los *ayllus* dentro de la lógica andina, es que podemos contrastarlo con un método de organización social, política y territorial que comparte muchas características con la noción de *ayllu*, y que además conlleva un trasfondo mucho más cercano a la realidad y a los intereses de quienes componen el colectivo. Hablamos de la asociatividad de los piños, la cual, incluso desde el lenguaje, les permite constituirse como una agrupación que resignifica una manera de hacer comunidad ajena (el *ayllu*), adaptándolo a su propio contexto social, temporal, territorial, político e incluso generacional.

La definición por antonomasia de los piños es la de una agrupación circunstancial de personas en torno a alguna actividad o intención específica. Siguiendo esto, la intención de apiñarse de los jóvenes en Chile se convierte en un motor identitario desde el que se teje la idea de territorialidad, de lazos emocionales, de experiencias de clase y de afirmaciones y negaciones sociales. El piño se entiende entonces como una *“forma de agrupación juvenil legítima –necesaria-, donde hay un reconocimiento de pertenencia simbólica y material. El Piño surge como una búsqueda de protección y cobijo – compensación social y emocional-, transformándose hoy en día en una virtud social de organización juvenil”*.⁶⁵

A partir de esta lógica, comprendemos que los sujetos que componen el colectivo Churi Kanaku encuentran en él un espacio en el cual se pueden desenvolver y construir de manera autónoma su propio motor social, es decir, al desarrollar su creatividad cultural, se dan pie para poner en práctica toda la memoria política que han ido acumulando durante años, como teoría, en su interior, convirtiendo este espacio en una trinchera política desde la cual se construye y se organiza su identidad histórica, tantas veces aplastada por el Estado, el mercado y sus secuaces.

⁶⁴ CHOQUE, Maria Eugenia. *La reconstitución del ayllu y los derechos de los pueblos indígenas*, ponencia para el Taller de Historia Oral Andina “THOA”, p.16-17. Disponible en: <http://www.flacso.org.ec/docs/sasintchoque.pdf>

⁶⁵ CIFUENTES y MOLINA. *“La Garra Blanca. Entre la supervivencia y la transgresión. La otra cara de la participación juvenil”*, Tesis de grado Centro de Investigaciones Sociales, Universidad ARCIS. p.10-11



III
FOTOGRAFIA
ES
PROTESTA

“Churi Kanaku” en el 43° Aniversario de Población Nueva Habana, Peñalolen, Chile.



Tinkus Inti Yacta y Colectivo Churi Kanaku. Fiesta de San Santiago de Toconce 2015

4.3 La autoeducación popular como herramienta política.

El segundo de los aspectos por el que aseveramos que el colectivo churi kanaku y su acción y creación se dan como instancias de rebelión y resistencia es la manera en la que ellos producen y re-producen los distintos conocimientos y saberes de la cultura andina para resignificarlos a su lucha política urbana, la cual parte desde la lógica de autoeducarse en torno a saberes que el mercado y la institucionalidad educativa han omitido o incluso han negado durante el transcurso de su educación formal.

Tanto la práctica de la danza como el conocimiento cabal de las culturas prehispánicas son áreas que la educación formal no considera como parte importante de lo que se nos exige como individuos 'educados' o con formación universitaria, como la que tienen principalmente los miembros del colectivo. Ahora bien, la educación desde la danza tiene un potencial formativo que es soslayado habitualmente por la educación formal, el cual incluye aprendizajes transversales como el auto-conocimiento personal, la inteligencia emocional, la creatividad, el desarrollo de autonomía, el empoderamiento corporal, entre otros aprendizajes que resultan fundamentales si lo que se busca es tomar una posición antisistémica, entendiendo que para lograr ambos objetivos es necesario buscar todo nicho educativo que entregue herramientas necesarias para rebelarse, en este caso, el uso de la danza y la cosmovisión andina.

Incluso, creo necesario dejar en claro que todos los espacios que se dan dentro del colectivo los comprenderemos como una instancia en la cual siempre se genera algún tipo de saber, en tanto van de la mano con un interés por reproducir estos conocimientos desde los miembros del colectivo hacia otros grupos o individualidades, utilizando una diferente gama de actividades que se constituyen como espacios educativos: jornadas de reflexión, espacios de convergencia política, actividades de difusión, conmemoraciones, actos de impacto público, ensayos masivos o distintos tipos de talleres, los cuales siempre parten desde comprender que el proceso educativo debe buscar. De hecho y a la práctica, la misma intención de estar constantemente reproduciendo y generando espacios educativos del tipo taller en diversos espacios es lo que dio origen al colectivo y asimismo a otras agrupaciones como vimos anteriormente.

Camila es certera con el siguiente comentario: *“nosotros igual tenemos un proyecto, no es solo bailar sino autoformarnos también en el tema, ir conociendo más... entonces, ahora le estamos dando más a la “pata” como de la cosmovisión andina. (...) La idea es compartir y que todos cachemos [de la cosmovisión], compartir ese conocimiento. Es lo mismo como con los talleres, no tenemos otro fin que compartir lo que sabemos”*.⁶⁶

Es entonces que gran parte de la actividad del colectivo gire en torno a su propia educación, la cotidianidad de sus miembros está enfocada desde y hacia el compartir conocimientos entre los miembros del colectivo y con otras agrupaciones y espacios con los que dinámicamente se encuentran, e incluso en nuevos espacios generados por ellos mismos. Es por lo mismo que entendemos que, así como los movimientos sociales y culturales son un elemento indispensable en la democratización sustantiva de la sociedad, *“la educación ha jugado y puede jugar un papel de primera importancia en el fomento, apoyo y promoción de estos”*, y no cualquier tipo de educación, sino que *“una propuesta educativa en que se afirma el valor de la diversidad social como eje sustantivo de democratización y convivencia democrática”*,⁶⁷ es decir: la educación popular.

Autoeducarse utilizando las herramientas y propuestas metodológicas provenientes desde la educación popular, es una acción formadora que intenta establecer vínculos entre distintas personas, grupos y organizaciones populares que, teniendo en cuenta sus particularidades y objetivos operativos propios, buscan reconstruir el tejido social y de paso continuar trabajando en la marginalidad del sistema y alejado del aparataje político estatal o partidista. De paso, al tener como objetivo la actividad política en sí, el hacer política como un fin y no como un medio, se desmarcan del activismo político que tanto cuestionan.

Para Bengoa, los propósitos de utilizar la educación popular para los movimientos sociales son: *a) una educación que promueve los grupos y actores populares la autonomía frente al Estado; b) una educación que recrea un “tejido social” de calidad superior al que actuó en el pasado (crítica a la manera de constituirse el sujeto popular en el pasado); c) una educación que intenta desideologizar la política y hacerla parte de la vida cotidiana de las personas; d) una educación que parte de la propia experiencia y conocimiento de*

⁶⁶ Camila, entrevista 15 de noviembre de 2012 (ver página 59)

⁶⁷ BENGUA, Jose. *“La educación para los movimientos sociales”*, Propositiones n°15, SUR editores, 1987, p. 12

los grupos populares, y que mediante un proceso colectivo avanza en el conocimiento, innova, descubre y experimenta”.

En el caso de Churi Kanaku, podemos ver claramente como cada uno de estos propósitos se va concretando en el desarrollo cotidiano de su actividad. El hecho de decidirse a conocer y comprender conocimientos que son ajenos a su realidad, les permite también realizar una lectura propia y autónoma a la que el Estado les busca imponer como modelo educativo. Al mismo tiempo, como esta búsqueda de conocimientos se realiza de manera grupal y colectiva, se va construyendo un tejido social en tanto todos estos conocimientos se comparten no solo de manera educativa con otros colectivos mediante la realización de talleres o de foros, sino que también al llevar lo que aprenden como un espectáculo artístico, o como puesta en escena de una cultura y cosmovisión ajena, a las diferentes poblaciones de la periferia capitalina. Como nos dice Camila, *“no es sólo como al enseñar o aprender una danza, si no como a aprender como colectivo de la cosmovisión y a tener una forma distinta de relacionarnos entre nosotros y con otros piños (...), la idea es que salgamos del ensimismamiento que estamos teniendo”*.⁶⁸

En cuanto al origen de esta intención por autoeducarse desde la experiencia propia, Gabriel nos explica que el colectivo *“ahora se mantiene con el objetivo de bailar, aprender a bailar, y bailar, (...) de tratar de hacer algo más que caminar en las marchas(...), organizamos talleres para difundir la cultura andina, o más bien la danza andina”*.⁶⁹ Es decir, la idea de autoeducarse si bien surge desde una intención individual, siempre se conecta con el objetivo político de llevar estos conocimientos a la vida cotidiana y de paso dar la posibilidad para que otros sujetos también puedan vivir este proceso.

Es en este contexto de fortalecimiento de la autonomía política que tiene el colectivo, a partir de la autoeducación popular que se asume el accionar del piño como una instancia de liberación para sus miembros, ya que desde lo particular y específico al practicar un tipo de danza que les llama la atención, se permite acceder a todo un cúmulo de conocimientos que los lleva a la realización de una idea general y abstracta: hacer política, empoderarse como sujetos y compartir como comunidad. Como dice Miguel: *“la danza es como el primer acercamiento de lo que se puede mostrar de la cultura andina (...), pero es*

⁶⁸ Camila, entrevista grupal 22 de abril de 2015

⁶⁹ Gabriel, entrevista 15 de noviembre de 2012 (ver página 65)

*la cosmovisión andina la que te da las herramientas más brígidias para no se po, subvertir todas las lógicas que se pueden cambiar (...), porque es una lógica que habla de encontrarse primero, de reconocerse, de saber cómo está el weon de al lado, y son muchas lógicas que no están en la modernidad para mantener una lógica de que vo vas así y te topas con la tuya nomás”.*⁷⁰

En consecuencia, “*el objetivo principal de la auto-educación popular es crear y desarrollar poder ciudadano, es decir constituir y fortalecer el espacio público e imponer desde él, por sobre la 'governabilidad' estatista o mercantil, la 'governanza' social*”.⁷¹ La intención de utilizar esta manera de educarse es de maximizar la participación de los individuos en su autoconstrucción como sujetos críticos, a la vez que fortalecer las capacidades y habilidades asociativas, culturales, organizativas, políticas, económicas, y en general del ámbito que a ellos se les plazca, en la medida que la autoformación se los permita.

De igual manera es importante agregar que creemos que todo tipo de manifestación que aporte a la formación y autoformación grupal o individual, tiene per se cualidades políticas que, de acuerdo a las dimensiones o profundidad que logre como proceso, tiende a reproducirse en el quehacer cotidiano individual y colectivo. Es así como las reuniones semanales del colectivo, en tanto apuntan a la reflexión grupal, a la lectura colectiva y posterior análisis de un texto, a recordar críticamente la actividad del último fin de semana, o incluso al culminar la conversación en torno a unas cervezas, las entendemos como un espacio de articulación constante para este proceso de formación educativa que se distingue e incluso se opone a los contenidos propuestos por la sociedad –Estado, familia, escuela, universidad, etc.-. Esta diferencia se manifiesta tanto en los contenidos a tratar como en la metodología utilizada para explicitar lo que se piensa y para tomar decisiones en conjunto.

Por último, compartimos la idea que “*la formación juvenil, [...] es vivida como un momento de rechazo a la desinformación y enajenación promovida por la dominación, y a la vez como articuladora de una propuesta de ser persona, que parte de la vida de las y los*

⁷⁰ Miguel, entrevista grupal 22 de abril de 2015

⁷¹ GOICOVIC, Igor. “*Movimientos sociales en la encrucijada. Entre la integración y la ruptura*”. En: Última Década N°5, CIDPA, 1996, p.55.

*participantes y busca «la transformación radical de la sociedad».*⁷² Es decir, autoeducarse es también darse un espacio para vivir, es la instancia de volver a humanizarse en conjunto en la medida que entre todos se construye y se reconstruye la vida misma y las ansias por hacer algo por cambiar la realidad que les tocó compartir.

La autoeducación popular es entonces también un estilo de vida más que un método pedagógico, ya que este proceso busca el crecimiento conjunto de los involucrados en el colectivo, a la vez que nos vamos constituyendo en sujetos con capacidad de discernir, cuestionar, criticar, actuar y socializar lo que aprendemos y resignificamos de la danza andina, comprendiendo nuestra realidad y nuestra historia desde la perspectiva de la cosmovisión andina, para poder transformar nuestra cotidianidad urbana y nuestro entorno neoliberal. El educarse permite empoderarse, y al mismo tiempo nos vamos convirtiendo en protagonistas de un proceso liberador en la medida que, como colectivo, estemos en un constante ejercicio de proponer, discutir, decidir, ejecutar, pensar, animar, sentir, producir, evaluar, siempre de manera dinámica y en pos de convertir este proceso educativo en un proceso de liberación.



Bailarines de tinku haciendo frente a la represión policial al finalizar la "Cumbre de Todos los Pueblos". Plaza de Armas, Santiago de Chile. 25 de enero de 2013

⁷² DUARTE, Klaudio, EDUCACION POPULAR JUVENIL Reflexiones desde la experiencia del Colectivo de Educación Popular Juvenil Newence, p. 4. Disponible en: <http://www.cidpa.cl/wp-content/uploads/2013/05/4.8-Valenzuela.pdf>

5. CONCLUSIONES

Tras haber realizado un recorrido por la historia del carnaval y de las fiestas populares en Chile, nos hemos dado cuenta que desde que el territorio ha estado poblado, los sujetos que lo habitan han visto en la danza una herramienta para poder relacionarse con su entorno natural, social y cultural. Desde el *Pujllay*, que permitía la creación de lazos económicos y políticos entre las comunidades, hasta la *Anata* y la *Chaya*, que permitieron a los mestizos mantener sus tradiciones religiosas y festivas disfrazadas de carnaval o de fiesta religiosa, el jolgorio y la danza se han utilizado como manifestaciones que de una u otra forma logran romper con el cotidiano establecido.

Así como durante el siglo XIX la elite trató de cooptar estas manifestaciones, el bajo pueblo se encargó de hacerlas perdurar hacia el siglo XX bajo el manto de lo religioso, y oculto en un territorio desconocido para las recién consolidadas repúblicas. ¿Es azaroso el hecho que el altiplano andino sea hasta el día de hoy un territorio en conflicto? Quizás esa misma calidad de territorio ajeno a las nacionalidades, e incluso ajeno a la dominación de una etnia en particular, permitió que todo un cúmulo de tradiciones fuese preservado para que los jóvenes de hoy en día recogieran todo este conocimiento ancestral y lo pusieran en práctica para llevar a cabo sus propios objetivos políticos.

Si en los pueblos perdidos del altiplano chileno el Estado y el mercado existen sólo a la sombra del turismo, la extracción minera y el narcotráfico, no fue difícil para quienes cotidianamente luchan contra ellos buscar refugio en ese lugar, dentro de las comunidades que tan sólo manteniendo vivas sus tradiciones ancestrales sirven como ejemplo de resistencia a un modelo económica y socialmente violento e injusto. Sin querer sonar idealista, ya en 1974 la película *A la sombra del sol* de Silvio Caiozzi nos mostraba una comunidad de Caspana apegada a sus tradiciones y en constante conflicto con el Estado representado en el aparato policial. La fiesta, el baile, la música y el trago decoran durante el transcurso de esta película la relación de una pareja de amigos que alejados de la sociedad deambulan por el Alto Loa.

Ahora, en nuestra coyuntura actual donde el yugo enajenante del neoliberalismo nos azota cotidianamente, es lógico pensar que quienes se quieren rebelar ante el sistema tienen

que crear y recrear métodos organizativos que permitan hacer frente a esta situación. Si ya existía un enemigo en común, no es ilógico pensar que en la medida que la conflictividad se acrecentara tanto en el altiplano como en la urbe, era cosa de tiempo para que las tradiciones que permiten aun a las comunidades erigirse de manera fuerte y autónoma en su territorio, hiciesen sentido para quienes una dictadura militar, y sus continuadores civiles, les habían quitado todo: los sueños, las viviendas, las calles, la educación, la fiesta...

Así como en las poblaciones existen diversos nichos de resistencia marginal al sistema, no es descabellado decir que en la precordillera del norte se encontraba latente la cultura de nuestros antepasados que de una u otra forma también estaban realizando la misma tarea de resistencia al sistema, aunque quizás sin saberlo o sin hacer énfasis en que se estaba haciendo, pero que nos entrega una serie de saberes que nos ayudaría a continuar la lucha por volver a poner en equilibrio nuestra existencia. Si el capitalismo que trajeron los europeos con su dominación nos hace vivir enajenados en la urbe moderna, retornar a los orígenes ancestrales de nuestra cultura permitió también hacer un recorrido teórico-conceptual para conocer nuevas maneras de hacer frente al neoliberalismo voraz y en definitiva poner en práctica los modelos de asociación culturales propios del mundo andino.

Entendiendo que los movimientos sociales están en una constante búsqueda de herramientas para poder hacer frente al sistema que los oprime, *“el desafío mayor probablemente sea valorar sus propias experiencias como prácticas de transformación social y, a partir de ellas, encontrar los modos de articulación que les permitan constituirse en sujetos colectivos de cambio y democratización de la sociedad”*.⁷³ Y ese fue precisamente el objetivo de esta tesis, sistematizar la propia experiencia mediante la cual un grupo de individuos ajenos al mundo rural del altiplano, utiliza la danza y la cosmovisión andina como una herramienta política para luchar cotidianamente contra el sistema neoliberal. Este trabajo es la manifestación teórica del enorme trabajo que de manera colectiva han realizado los miembros de Churi Kanaku para lograr articularse como un colectivo que busca la transformación de la realidad que les tocó vivir utilizando los conocimientos adquiridos desde el mundo andino, para utilizarlos en su quehacer político.

⁷³ GARCÉS, “*Los movimientos sociales...*” (op.cit), p.31

En definitiva, el ser un colectivo lo entendemos ya como una lucha ganada. Utilizar este modo organizativo, amparado además en el modelo de *ayllu* andino, es una manera de manifestar rechazo a los modelos organizativos impuestos, es un acto de rebeldía en sí, en tanto la misma asociatividad se constituye como la principal herramienta para hacer frente a la individuación impuesta por el capitalismo. Siguiendo esta lógica, Salazar agrega un nuevo punto de análisis para entender este tipo de asociatividad y que permite comprender una de sus principales fortalezas. Para poder entender los alcances de quienes se asocian al margen del sistema, añade que *“los «grupos» (bandas, patotas, cuatros, gavillas, hermanos, núcleos, bases, etc.) están hechos, por dentro y por fuera, de camaradería lateral. Carecen de esqueletos estatutarios, osificados y rígidos. Menos de reglamentos jurídicamente formalizados. No proyectan jerarquías, no respiran verticalismo”*.⁷⁴

¿Es acaso la camaradería la que le da en definitiva el carácter subversivo al colectivo? Tras la decena de entrevistas realizadas, las actividades grupales, y al ser yo mismo parte de Churi Kanaku, estoy seguro que esa es una de las grandes conclusiones: nuestro amor propio, nuestro idealismo a la hora de realizarnos como sujetos y como colectivos para poner en práctica, en la calle, en las poblaciones desde las cuales salimos, nuestros intereses políticos. Y es el mismo amor que se nos devuelve con cada sonrisa que nos brindan en todos los lugares a los que vamos a bailar, cada agradecimiento y felicitación es muestra de que el trabajo que se está realizando cumple su objetivo de transformar la realidad.

El cariño recíproco es también el motor de la agrupación constante de diversos colectivos en la ciudad de Santiago. A diferencia de las fraternidades folklóricas, artísticas y/o religiosas, el definirse como un colectivo político permite también relacionarse de mejor manera con los pares que tienen los mismos intereses. Apañarse es otra dimensión de la camaradería a la que hacemos referencia, hacer comunidad es parte importante de la intención rebelde de los jóvenes que se agrupan en torno a la danza andina en la ciudad de Santiago, la que permite ir construyendo el tejido social que tanto hace falta en la capital.

⁷⁴ SALAZAR, *“Movimientos Sociales en Chile”*, op.cit., p. 391

ANEXO

Entrevista Camila Solano, miembro de Churi Kanaku

Realizada el 15 de noviembre de 2012 en los pastos de la UMCE al finalizar un ensayo del colectivo.

Ya, para empezar voy a preguntarte lo más básico: ¿Cómo se llama el colectivo?

Churi Kanaku. Y Significa Hijos del fuego.

¿Y de dónde surge?

Ehh...Andábamos buscando nombre y lo pensamos mucho, alguien llegó con esta propuesta y a todos nos pareció los que estábamos en ese momento todos libertarios nos pareció un nombre que nos representaba caleta por eso lo encontramos un buen nombre para nosotros representativo.

Y cómo se reúnen ustedes

¿Eh Reunirnos a compartir o a bailar?

A ensayar.

Emm... cuando tenemos baile. Nosotros como colectivo ensayamos nosotros no mas si hay gente ha venido a los talleres y quiere ensayar con nosotros son bienvenidos o de repente igual ha venido gente de otros colectivos a nuestros ensayos pero no es como una política instaurada de nosotros compartir los ensayos con otra gente. Ahora estamos haciendo un taller en conjunto con otro colectivo que es el de la USACH. Igual así en la vida compartimos con otros cabros de otro colectivo. Bueno, como una de las cosas fundamentales del tinku y de la comparsa en general es apañarse entonces si uno tiene una actividad la socializa y todos los que podamos apañamos para allá. Hay grupos con los que nos vemos más otros menos otros a los que en verdad no cachamos. Hay un cabro que tiene grupo de tinku de niños, que le enseña a niños. Hay otros que son así de universidades, por ejemplo los Tinkus Legua son un grupo de gente de la legua que baila tinku, o no se po hay otros colectivos que se juntan como por otras como grupos de amigos, ¿cachai? De repente no son todos del mismo lugar pero se juntaron y empezaron a bailar y también eso como de los territorios.

¿Y el grupo de ustedes de dónde surgió?

El de nosotros empezó en la toma de filo el año pasado. Había un cabro que era de la

comisión de cultura de la toma que él dijo que podía hacer ese taller. Él era de otro colectivo, el Quillahuaira. dijo que podía hacer ese taller y yo vi unos afiches por ahí y fui a cachar qué onda, y ahí me mostró unos videos y me contó de que se trataba y yo lo había visto pero no cachaba como el rollo más de la cosmovisión andina y el rollo político que tiene en la actualidad el tinku y a mí me gustó caleta y decidí quedarme y ahí también yo invite a una amiga y fuimos asistiendo al taller como a aprender y después ya nos quedamos a conformar el colectivo con los chiquillos que éramos súper poquitos en un principio y empezamos a hacer los talleres. Los talleres igual no eran con la intencionalidad de captar gente sino como el que quisiera acceder y conocer la danza o la cosmovisión pudiera hacerlo y de ahí ha ido quedando varia gente. Gente que viene aprende y se va y gente que se queda con nosotros.

¿Y cuál es ese “rollo político” que dices tú?

Ay no sé, yo creo que todos tenemos como una conciencia política que nos ha llevado a bailar como esta danza en particular y eso es como lo que compartimos porque igual nuestro grupo es bien diverso. Y esa es como una de las cosas que compartimos todos, o sea, el tinku es una danza de resistencia y recuperación de espacio, con él también se apañan causas sociales. En verdad me siento súper poco chilena, me siento afectada por distintas problemáticas como por el tema estudiantil, el tema mapuche, como por distintas cuestiones y trato como de pelearlas en la calle... Yo creo que la danza es como un arma de lucha cachai, y está dentro como una de las cosas que yo hago.

Oye y se juntan sólo a ensayar...

Los ensayos del colectivo son los días Jueves y el Lunes hay taller en el PEDA, Los martes en la USACH. Bueno ahora nos estamos viendo casi todos los fin de semana y bueno más las marchas que hay en la semana. Somos amigos. Nos reunimos a parte de los ensayos en otros horarios.

Y cómo se organizan en el colectivo

No repartimos las tareas lo único que tenemos es una persona encargada de las platas. Pero el resto es todo compartido. Igual hay un par de cabros que ubican a más gente entonces ellos los calzamos más con coordinarse con más grupos con ese tipo de cosas, con hacer los contactos.

¿Hay algún tipo de líder?

Ehh es que no se si liderazgo pero por ejemplo la gente que *caporalea* que va como dirigiendo el baile [...] No son como líderes dentro del grupo pero cuando nosotros bailamos siempre hay una persona que va dirigiendo marcando con el silbato y tratamos de que seamos todos pero de repente uno no quiere generalmente son los que llevan más tiempo en el colectivo. Pueden ser hombres o mujeres, acá casi siempre *caporalean* los

chiquillos.

¿Qué objetivos tienen como colectivo?

Eh... No sé si hasta altura tenemos como otro objetivo, ósea nuestro fin es como lo que les decía... apañar las luchas sociales, lo que nosotros consideramos que es injusto y ser una forma de resistencia eh... Como de esta cultura en el fondo. Y nosotros igual tenemos un proyecto, no es solo bailar sino autoformarnos también en el tema, ir conociendo más entonces, ahora le estamos dando más a la pata como de la cosmovisión andina.

¿Y cuáles son las motivaciones que tienen?

Como grupo no sé, desde lo personal yo creo que cuando empecé a salir a la calle, porque igual es una danza súper cansadora, como súper agotador, de los que empezamos ninguno tenía una condición física así como impresionante. Bueno nosotros ensayamos hartos antes de empezar a salir a la calle. La gente que partimos así como del primer taller al menos cachai y cuando sales a la calle es impresionante... no se po, como tenía esa energía de estar bailando dos horas en un pasacalle, con un vestido súper grueso, súper pesado, yo creo que algo tiene que haber ahí que te da como esa energía, algo tiene el bailar en la calle, sobre todo ver como las reacciones de la gente ante el carnaval, de repente puede ser el día de más calor de verano pero la gente está igual ahí está igual bailando.

Oye y cómo se formó el colectivo. ¿Cuándo surge? ¿Dónde?...

Cuando yo entre no había colectivo. Yo vi el afiche y estábamos en paro aquí también entonces empecé a ir al taller y allá justo ese día no fue nadie pero estaban los cabros que organizaban y ahí me mostraron unos videos, me contaron bien de que se trataba, cual era más o menos el rollo de la cosmovisión, ósea más o menos un adelanto y me tincó hartos y empecé a ir siempre a cada ensayo. Al principio ensayábamos tres veces a la semana, estábamos en paro, teníamos ensayos como de dos horas de repente tres horas y bueno ahí me fui metiendo empezó a ir más gente que iba y no volvía e iba por el tiempo del paro y ahí los que fuimos quedando y empezamos a hacer como más talleres.

Y cómo ha sido esta experiencia para ti

Una buena experiencia, lo he pasado bien, al principio que teníamos más ensayos no nos veíamos tanto, ahora tenemos menos días de ensayo nos vemos mucho, casi todas las semanas, los fin de semana entonces pasamos hartos tiempo juntos, nos llevamos súper bien y se ha creado un grupo que estamos súper afiatados a pesar de que hay gente nueva. Yo creo también la danza te va dando como esa energía y no se po, la gente que ha quedado es porque tiene el mismo nivel de motivación. Donde nos vemos tanto ya somos como cotidianos en nuestras vidas. Se vuelve igual para mí un lugar de escape de todo lo que es la U que es terrible absorbente, que es un horario súper no se de 8 a 6 yo de repente me veo por más cuestiones que tenga que hacer yo no dejo de ir a bailar. Y los cabros también po

de repente podí tener muchos trabajos pruebas, estar muy saturado pero no tranzas el baile. Se ha convertido en algo cada vez más importante en mi vida. Como que ahora igual de repente tengo que organizar mis prioridades y es una de las cosas más importantes de las que hago.

Oye y... cuando los invitan a algo, ¿cómo deciden si van o no van?

Son cosas que van saliendo en el camino y ahí vamos decidiendo participar y si de repente alguno quiere ir solo o de a dos igual eso se da. No tenemos una postura en bloque frente a nada. No somos un partido político, hay mucha diversidad dentro de lo que pensamos pero tenemos puntos de acuerdo, valoramos caleta las luchas sociales y dentro de lo que nosotros consideramos injustos de estas manifestaciones nosotros apañamos cachai, osea hemos ido a marchas mapuche no se po, por ejemplo pal 11 de septiembre, para el año nuevo de este hemisferio, también se realizan pasacalles entonces también se participa de ese tipo de cosas. También es decisión de cada uno, hay otras no sé cómo marchas anarquistas ahí es como más decisión de cada uno. Bueno y también apoyarnos con otros colectivos po de repente hay gente que necesita otra actividad, tiene algún carnaval en la población, si esa gente nosotros la conocemos o queremos participar también.

Y de qué manera

Ósea personalmente yo creo que tiene que ver con una cuestión de no tener que pedir permiso para tu apropiarte de la calle, que es un espacio que está ahí que muchas veces no te dejan ocupar y no se po disfrutamos nosotros a la vez que de la protesta vamos haciendo carnaval, disfruta la gente. Eh y eso es rico también o sea que de repente por ejemplo en el mismo barrio Yungai que hay ferias del trueque nosotros hemos ido a bailar ahí también hay gente que no sale mucho a la calle cachai entonces si hay movimiento si hay música si hay gente bailando ya la gente sale a la calle se queda en ese espacio y aunque pasemos nosotros y nos vamos la gente queda dando vuelta ahí, y eso pasa también caleta en los carnavales barriales, también participamos hartos de eso. La danza yo no la veo como herramienta la veo como un fin en sí mismo.

Y hay actividades en las que decidan no participar... ¿o van a todas nomás?

Es que mira igual, cuando nosotros nos enteramos de que hay alguna actividad sobre el tema la sociabilizamos al tiro con la demás gente del grupo y tratamos de asistir, entonces.... bueno eso y también hay cabros de antropo o de historia que nos han contado más sobre el tema y que son los que más cachan también y ahora los chiquillos están armando talleres para que nos vayamos interiorizando mucho más en lo que estamos haciendo porque la idea no es también puro ir a tirar pinta hay que tener un rollo también. La idea es compartir y que todos cachemos, compartir ese conocimiento; es lo mismo como con los talleres no tenemos otro fin que compartir.

Oye y cambiando un poco el tema, ¿cómo lo hacen con el tema del financiamiento?

Lo financiamos nosotros todo, bueno igual hemos tratado de autogestionarnos en cuanto como por ejemplo vender cosas, como ahora que están los chiquillos vendiendo en el peda, pero no hemos sido constante en ese sentido entonces igual la plata sale de nuestro bolsillo nos vamos comprando nuestros trajes, nuestros accesorios pero la plata sale como de la gente del colectivo.

Ahora, te quería preguntar igual qué sabes tu de la danza del tinku...

El tinku es un baile que viene del Norte de Potosí en Bolivia. Que en quechua creo que significa encuentro. Se baila para la Hachacana que es un mes antes del solsticio; en Mayo. El solsticio se llama Intiraimi que es como el año nuevo andino. Y bueno la fiesta del tinku se hace en esa época y es un encuentro entre comunidades, donde las comunidades se enfrentan y pelean por eso el baile tiene como esos pasos así como de pelea o de incitar como de provocar, pelean los hombres y las mujeres, incluso en la calle de repente bailando en comparsas se hacen círculos y sale la gente a pelear. Igual es una alegoría lo que se hacía originalmente porque la idea era enfrentarse a golpes y ofrecer sangre y sudor a la pacha mama incluso se supone que mientras tu más sangre le dieras a la tierra tus cosechas después iba a estar mejores. Y si te llegabai a morir tu familia iba a estar orgullosa e iba a tener mucha abundancia también.

¿Y los trajes igual tienen que ver con la guerra?

No sé, Yo sé que ósea depende de la zona, por lo que a mí me han contado, pero no tengo seguridad de eso, lo que si se es que por ejemplo el aguayo que es una manta con la que llevan los bebes o las cargas, eso por ejemplo tiene una posición en la que tú te la poni para transportar cosas, a la guagua, para trabajar y hay una posición que es como para la guerra, que es cuando se lo ponen como en la cintura, los hombres por lo menos va en la cintura.

¿Y los espejitos?

A claro es que la cultura andina como igual otras culturas indígenas tiene un rollo con la dualidad entonces hay una dualidad entre hombre y mujer entre las energías por ejemplo la energía de la pacha mama con el tata inti siempre es de dos entonces por ejemplo el tinku igual es un encuentro como dual, entonces dos personas pelean a la vez cachai. Y los espejos se usan en los tongos de las mujeres solteras entonces se supone que si tu bailando un hombre se ve en tu espejo él es tu dualidad está destinado a estar contigo.

¿Y la música?

La música, no estoy segura pero yo me imagino que tiene como el mismo origen que la danza como el origen geográfico. Y no sé yo creo que la música habrá dado origen a la

danza. Hay instrumental y con letra igual no sé cómo habrá sido en los orígenes. Actualmente se toca caleta con bandas de bronce pero igual hay como distintas formas de tocar el tinku, por ejemplo están las laquitas que esas son como zamponas, igual es entretenido porque viste que la zampona tienen como dos corridas de tubitos, aquí estos unos tienen una y otros tienen otra entonces uno va tocando una y el otro le responde. Y ahora, claro actualmente hay harta banda de bronce tocando tinku con trompetas, cornos, no se hartas de esas cosas y por ejemplo cuando bailas igual es súper importante que con un pie vas marcando y el otro siempre está en contacto con la tierra. Incluso en el lado, más boliviano se baila hasta como mucho más agachadito. Tu cuerpo es atraído a la tierra.

Entrevista a Gabriel Arellano, miembro del colectivo Churi Kanaku.

Realizada el 15 de noviembre de 2012 en los pastos de la UMCE al finalizar un ensayo del colectivo.

¿Cómo llegaste al colectivo?

Ya, igual yo llegué este año, pero el grupo nació el año pasado, durante la movilización. Para hacer actividades se nos ocurrió hacer un taller de tinku. Entré porque vi el baile del Tinku como hace tres años, y me gustaba, lo encontraba bonito, pero nunca tuve la oportunidad de aprender. Descubrí el taller el año pasado a través del internet, pero no pude asistir. Este año lo vi en Facebook, y justo una amiga que se metió, quería ir. Y nos pusimos de acuerdo lo dos juntos.: Primero, que lo encontraba bonito, y que quería aprender más de la danza y de la cosmovisión. Quería bailar Tinku.

¿Cómo nació el colectivo?

El colectivo nació por una necesidad política. Todos quienes participaban en el taller teníamos líneas políticas parecidas, y nos agrupamos para participar de las manifestaciones. Para mi igual marcó un algo cuando bailamos la primera vez la segunda generación que se inscribió en el taller, que somos los que entramos en abril, porque bailamos para una fecha especial, que era el carnaval de los copihues, y fue bonito por lo que significaba bailar en ese contexto, siendo que era la primera vez que bailamos, en un carnaval tan importante en lo que es el mundo carnavalesco de Santiago, que fue una fecha significativa.

¿Cómo se organizan al interior del colectivo?

Hacemos asambleas donde conversamos a qué carnaval vamos a ir, o qué actividad vamos a hacer, o cómo vamos juntar plata, a través de asamblea, horizontal.

¿Hay algún tipo de encargado?

Se reparten las pegas, y ahora último hay un encargado de cosmovisión, o sea, dos de cosmovisión, que tienen que hacer una presentación, porque vamos a asistir a una ceremonia a fin de mes, y los cabros se ofrecieron para averiguar más y enseñarnos más. Y eso es el único cargo fijo.

¿Y no hay liderazgos?

No sé si un líder, pero gente por su carácter generalmente lleva la batuta cuando estamos bailando, digamos, trata de llevar la batuta.

¿Por qué nació el colectivo?

Cuando nació, el objetivo principal era hacer actividades dentro de la toma. Y ahora se mantiene con el objetivo de bailar, aprender a bailar, y bailar. Y el otro fin era el fin político, de tratar de hacer algo más que caminar en las marchas, en vez de caminar la hacemos bailando. Además organizamos talleres para difundir la cultura andina, o más bien la danza andina.

¿Tienen relaciones con otros grupos o colectivos de danzas andinas?

Sí, generalmente por los Tinkunazo. Es un llamado de algún grupo para levantar un carnaval. El Tinkunazo es para que cualquiera pueda llegar a bailar. En esas situaciones se da que uno conoce a gente de todo Santiago. Luego se da que hay afinidades políticas o de amistades. Se van generando las redes de esta forma, mediante invitaciones y afinidades. Y así se van conociendo personas nuevas porque se realizó una invitación a bailar a otro lado. En tinkunazos que nos invitan a bailar a poblaciones, generalmente en el aniversario de la población, y en los tinkunazos de las marchas estudiantiles y mapuches donde nos invitan a bailar.

¿En que espacios o momentos se reúnen como colectivo?

Ensayamos, conversamos arto, hacemos las asambleas de repente; generalmente conversamos de qué vamos a hacer el fin de semana, de dónde vamos a ir a bailar.

¿Cuáles crees que son los objetivos del colectivo?

En primer lugar, la empatía; que existe porque hay amistad, y a pesar de la finalidad del grupo, que es bailar o tratar de hacer política, es la empatía y la amistad. Significa compartir con un grupo de gente que siento mucha afinidad de amistad, y también compartir con la gente para la que estamos bailando, y que estamos compartiendo la calle mientras bailamos.

Y eso lo vinculas solo con una experiencia personal o crees que es algo que se dan en todo el colectivo.

Es que ha sido una experiencia bonita, porque he conocido gente y visiones de mundo que nunca había visto. Por ejemplo, fui al norte con gente del colectivo. Y en otras circunstancias no habría podido ir a ese lugar específico al que fui, y sólo se dio gracias a que conocí a la gente del colectivo.

Ya, y... a ver... cambiando un poco el tema. ¿Me podrías explicar por qué bailan tinku?

Es una forma distinta de entrar a la calle. Hay gente que se puede poner una polera y agarrar a camote a los pacos, otras que pueden tratar de detenerlos poniéndose al frente de un guanaco, otra que trata de hacer música, nosotros lo hacemos bailando en la calle. Yo lo veo como reapropiarse del espacio de la calle que es el lugar donde ocurren todas las

relaciones económicas de producción, y sociales, donde todo pasa. Y estar ahí en un lugar donde todo sucede, bailando con gente a la que le tienes mucho aprecio, y bailando para otra gente que la puedes ver contenta o en la misma parada que uno, como en el momento de una marcha por ejemplo, con el mismo fin. Es bonito... Los colores y los trajes que usamos no los usaban los originales que peleaban en el Tinku. Los colores son más bien nuevos, con el baile como carnaval originado en Oruro, Bolivia, en los años setenta.

¿Y el tinku siempre ha sido así?

No.

¿Y por qué ustedes lo ocupan así?

Es por un tema histórico, cuando partió la danza andina desligado del tema religioso, partió por un tema político. Sacarlas de la esfera religiosa y llevarlas a la calle para mostrar algo, el descontento. El Tinku ha sido un medio histórico para mostrar algo... Lo que hacemos nosotros es una alegoría de lo que era el tinku, que era un ritual del norte del potosí, en macha, era una festividad donde se reunían las dos mitades de la comunidad, que se juntaban a compartir y después terminaba en un conflicto ritual para tratar de equilibrar el mundo.

O sea que como que se adapta para usarlo en la calle...

Es lo primordial, porque ahí bailamos siempre. Una vez fue en un escenario para un aniversario hogar de mujeres, que nos invitaron a bailar, pero el resto de las veces ha sido en la calle, porque ahí siempre estamos. Además que justo este año y el año pasado ha sido uno de los momentos más álgidos de movilización en los últimos 20 años. Ojala que el nivel de conflictividad social vuelva el próximo año. La movilización del último año ha sido la más importante para los grupos Tinku, partiendo porque las marchas y movilizaciones fueron el motivo de origen de este grupo Tinku.

Entrevista a Sergio Painel, miembro de Churi Kanaku

Realizada el 16 Noviembre 2012 en los pastos de la UMCE mientras el resto del colectivo se encontraba recolectando fondos mediante la venta de alcohol en las dependencias de la universidad.

Ya, en primer lugar me gustaría que me contaras un poco cómo se fue conformando el grupo...

Nosotros empezamos el año pasado, durante las movilizaciones, iniciamos todo esto con un cabro que bailaba antes en otro grupo y yo lo conocía por la carrera, Historia, y a él siempre estuve presionándolo para que se sacara un taller... y el año pasado, como había tiempo y estaba el paro y todo el webeo, le dijimos “ya ahora es el momento” y ahí hicimos el primer taller y ahí también tratando de organizar con él también la weá, y por eso como que aprendí y me quedé al tiro

Oye y... ¿Por qué se denominan como colectivo?

Nosotros nos definimos como colectivo de danza y cosmovisión andina, o sea que igual tenemos la pretensión de desde la danza, igual rescatamos cuestiones como que la danza no solamente porque... la danza original andina tiene un sentido quizá mucho más religioso, está vinculado con lo sagrado, entonces nosotros tratamos de como más rescatar como algunos aspectos de esa cuestión po, como la energía que se entrega, como una cuestión que tiene que ver con el danzante mismo, como en liberar energías y recibir por parte de la gente que está a tu alrededor, entonces nosotros lo vemos como una intervención en la calle o una toma de espacio igual, ocupación de espacio y desde ese punto de vista tratar de... como de motivar al resto de la gente como a entregar esta energía que nosotros como que en la práctica de la danza se da cuenta que existe en verdad, y que hay como una cuestión interesante ahí, y lo otro es la cosmovisión po, que es como un conocimiento quizá de repente un poco académico, quizá, pero igual respetuosa de la espiritualidad andina, ¿cachai?, entonces como que comprendemos, no sé po, como que igual nos hemos vinculado con un poco más con fenómenos que para alguien del siglo XXI súper urbano no son tan patentes como no sé el ciclo de la naturaleza, que se celebra mucho más en las sociedades más agrarias, andinas, entonces como que eso lo hemos ido incorporando y de celebrarlo también y darnos cuenta que nosotros también vivimos un ciclo anual y en etapas de la vida y qué se yo, entonces como que eso nos ha servido a nosotros, creemos que igual es una cuestión interesante que se puede seguir como indagando y viendo elementos que quizá, no para que alguien se vuelva andino y adorador de la Pachamama, pero sí para que desde eso se entienda también otra forma de ver la vida, ir relacionándolo.

¿Cómo se organizan al interior del colectivo?

Originalmente por un tema de antigüedad, como por ejemplo, los que eran más antiguo, como que impartían las clases, eran los que sabían, después ya los que nos fuimos quedando, algunos fuimos tomando más responsabilidades, pero como que la segunda parte de esto, como que el loco que se motivaba con una pega, se hacía cargo, para que no hubiera como por ejemplo, quizá también por experiencia anterior, que casi todos han participado en otras cuestiones o hartos han participado, entonces como que siempre veíamos que siempre habían muchas intenciones de hacer pegas, pero nadie se hacía cargo de eso, entonces nosotros decidimos hacerlo al revés, una persona a cargo de una pega, ¿cachai? Entonces hay una pega que quería hacer... ¿Te podí hacer cargo tu?... ¡Ya! Entonces ahí sale. Aquí nos hemos hecho cargo del taller del Peda, del de la Usach, antes en Juan Gómez Millas, cachai? Y el Ardi que se hacía cargo del taller original el año pasado, pero hemos ido asumiendo pegas así y después uno... no sé, hay que preparar alguna presentación especial porque se viene alguna fecha que se conmemore en el calendario andino, entonces alguien queda encargado de hacer esa cuestión.

Y esta organización, ¿tiene que ver con la manera de organizarse de las comunidades andinas?

Se supone que si po, se supone que igual en la danza, sobretodo en el tinku se representa como a las comunidades, más que quizás como el caporal u otros bailes andinos, y estas comunidades internamente tienen como sus propias jerarquías tradicionales, entonces hay como una ñusta, la mamá un poco del grupo, de la comunidad y, como que nosotros no hemos replicado esa forma, cachai? No, porque no somos tan en la volá, porque igual somos, no somos, no sé po, no somos ni del norte, muchos son, la mayoría son de acá, del sur, el Ardi es como el que viene de allá y entonces como que nosotros no nos sentimos tan poseedores de esa cosmovisión tampoco, por eso también que más la estudiamos más que la practicamos.

Ese es entonces el objetivo del colectivo... lo de la cosmovisión.

Creo yo, ese es el objetivo más grande... y lo otro, lo concreto, ir generando lazos, tejiendo redes de contacto y eso. O sea, yo creo que bacán igual, o sea... igual como que al ser de los originales de la cuestión asumimos más responsabilidades, igual yo creo que eso ha implicado que gastemos más tiempo, pero esperamos que esta cuestión vaya funcionando y que también yo no sé si todos lo comprenden de la misma forma, pero que se vaya generando un sentido común de lo que hay que hacer y para donde hay que apuntar

entonces hasta ahora eso se ha ido generando entonces estoy conforme y me parece bacán haber dedicado tiempo a esto, porque igual yo vengo de otras experiencias y como que esto es mucho más movida, dinámica y como interesante, en cuestiones no sé... antes participaba en grupos de la Chile, no sé colectivos políticos, esa pega es como interesante hasta cierto punto, cuando hay movilizaciones, pero las movilizaciones van, vienen, entonces como que la weá no acumulan en algo más general, más que en ellos mismos de repente, entonces como que esta cuestión es un poco más social, menos política.

¿Qué relaciones tienen con otros grupos o colectivos de danzas andinas? ¿Tienen algún tipo de contacto?

Si po, porque igual en el mundillo andino como que se genera una suerte de red de contactos, ¿cachai?, entonces como que los distintos colectivos van apareciendo así como unos contactos, caras visibles y se van vinculando con otros locos de otros colectivos más antiguos que nos van enseñando otros pasos, otros bailes, ¿cachai?, entonces igual como que eso nos ha permitido, por ejemplo, nosotros saber siempre donde hay un pasacalle, nosotros apañamos cuando nos invitan, nos invita gente que ya nos conoce que nos ha topado en otros eventos anteriores y cosas así.

¿En qué espacios o momentos se reúnen como colectivo?

Hasta ahora, son quizá tres, nosotros tenemos ensayos y reuniones todas las semanas, eso nos constituye como colectivo, en verdad y desde un principio buscamos tener como ese espacio propio y regular en la semana, todas las semanas los jueves a las 6 y los otros son bailar po, lo que se hace por temas de calendario andino, también por construcción que algunos colectivos hacen en algunas poblaciones que ahí uno apaña porque hay algún taller de niños, un taller que hay una población que está vinculado a otros, no sé, una junta de vecinos, más chora, entonces nosotros tratamos de apañar en esas cosas, y de bailar en otras que son más conmemorativas por el tema de la memoria por algún caído, Manuel Gutiérrez, por ejemplo, o fechas que son más emblemáticas como el 11 de septiembre y también por fechas del calendario andino como el Wiñay Pacha, ahora que se viene que es como el Halloween andino, el tema de los muertos, la Chakana, la cruz de la Chakana, cuestiones así, el año nuevo indígena, el Inti Raymi o We tripantu y lo otro son los talleres que sirve un poco para formar una discusión sobre el tema de la danza y la cosmovisión y también para ir integrando a más personas, nuestra pretensión también es ser más para plantearnos otros objetivos más grandes, sacar otras danzas, tener comparsas más grandes y no sé, cuestiones más de estilo. Igual pretendemos hacer en el mediano plazo, ojalá corto plazo hacer nosotros también involucrarnos con algún territorio, entonces hacer algún taller en laguna población o en algún centro cultural de algún lado, algún barrio, ahí también estamos

viendo, salir de la universidad, porque ahora están en la universidad.

¿Eso también sería un objetivo del colectivo entonces? Onda, esas pretensiones de involucrarse con otro territorio o de salir de la u...

Yo creo que... es un poco... es que, a ver... bailar como que suple hartas cosas, es una cuestión física, es hasta como un deporte, como que tiene que ver con la actividad física de uno, entonces, pasa por cuestiones muy individuales, no sé, cuando nos juntamos en los ensayos, y es un buen ensayo, salimos súper contentos y súper motivados a hacer más cuestiones y que hasta llegamos a la casa y leemos más tranquilos, pero también tiene que ver con eso de poder ir construyendo desde lo cultural otra identidad no tan... hay como una identidad perdida entre los que son más politizados, las poblaciones, no sé, lo estudiantil que no ha podido tener una propia identidad, o que la identidad se sustenta en cuestiones que son de repente muy efímeras como no sé, los flash mob, o una moda pasajera o el punk, nosotros como aportar otra cuestión también a esa gran identidad que se está formando.

Pero a ver... primero me hablaste de la motivación por conocer la cosmovisión andina, después creo que dijiste que en lo personal buscabas hacer algo más social pero desde lo político, sumado a que ojalá fuera en un territorio ajeno a la universidad... lo que me queda la duda es cómo buscas, o cómo buscan llevar a cabo todos los intereses o objetivos que han ido saliendo y que has dicho.

Yo creo que igual es lo más concreto el ocupar el espacio porque cuando pasa el pasacalle, el carnaval como que hay un momento que busca, que ocurre también en la ceremonia andina, que se rompe con la normalidad, lo cotidiano, entonces es como bien parecido a la volá que venden los capuchas de repente, entonces por eso nos pusimos Churi Kanaku, "hijos del fuego", no solamente el fuego físico de la barricada, sino también el fuego en la calle, la energía, ese es el tipo de Churi Kanaku... es aymara, que además es el nombre de un documental super capucha, entonces era un juego igual y nosotros buscamos como eso, un poco romper con lo cotidiano en los lugares que se hace, por ejemplo en Los Copihues, en La Florida siempre se hace el Inti Raymi, el año nuevo, el We tripantu, el año nuevo mapuche y la gente en la población ya lo ha aprendido como algo que todos los años en esas fechas se va a dar el año nuevo po, ¿cachai? Que hay algo que no se esperan comparsas bailando, con trajes multicolores y se da que toda la población sale, y te acompañan caleta, los niños aprovechan de ver, se entretienen y se genera incluso conexión entre la gente, vecinos que de repente están encerrados en sus casas, están un par de horas afuera compartiendo, mirando, organizarse para ver quién le pasa agua a los bailarines, cuestiones súper mínimas, un fenómeno que se da que es como no sé, otro mensaje que

también se entrega, nosotros tiramos parches, tiramos cosas, resiste mapuche, qué se yo, y también de entender que estos cabros hacen también una cosa simpática y también tienen un rollo, hay una figura... se genera un respeto también recíproco.

O sea que pa ustedes lo más importante es como romper la cotidianidad en las poblaciones...

Nosotros estamos tan metidos en esa volá que también nos queríamos meter en el muralismo, porque algunos pintamos también y tenemos alguna experiencia en muralismo, y nosotros como que queremos también ocupar el espacio y marcar, o sea yo creo que es porque también todos venimos de experiencias parecidas políticamente o que quizá como en organizaciones distintas o en matices distintos de repente que algunos más politiqueros y otros más contestatarios, no sé po, por decirlo de una forma, igual a la larga, o algunos educativos por ejemplo, hay una que participó en un colectivo de pedagogía libertaria, una cuestión así, entonces, tiene que ver con que todos confluimos en que había que hacer un poco que la gente se sintiera empoderada, entonces el tomar la calle y eso era parte de que nosotros tenemos una capacidad creadora, una identidad propia, una forma de ver la realidad que incluso representamos en nuestra alegría, en nuestra alegría de estar en la calle, en nuestra alegría de estar todos juntos, cachai? Yo creo que por ahí va un poco la lógica....

Oye, y cambiando el tema, ¿Cómo se financian ustedes?

La mayoría de los gastos que se han hecho han salido por cuenta propia, cada persona como que ha costeado, pero igual hemos tenido varias actividades, de hecho ahora estamos en una, esa es la forma de financiamiento para poder comprar cuestiones porque por ejemplo, lo que más te gasta es el traje, es fácil aprender a bailar y es fácil tener el tiempo para hacerlo, pero es difícil tener la indumentaria para poder hacerlo, sentirse como más seguro, y vas juntando plata y para poder comprar trajes de otros bailes que estamos aprendiendo también, ahora viene el Wiñay pacha y para eso estamos vendiendo y en algún momento nos planteamos la cuestión de postular a fondos concursables y pensamos hacerlo en una de medicina de la Chile, pero al final no lo hicimos porque implicaba chilecompras y como que no teníamos mano de alguien que hiciera los trajes y con chilecompras. Sobre las salas, en la universidad hay caleta de espacios que no se usan, muchas salas vacías en muchos horarios entonces con eso ya nosotros buscábamos las salas más buenas donde no sé hubieran buenos parlantes para no tener que andar con una radio todo el rato y cosas así y ocupamos los espacios no más po, yo creo que no hay mucha gente que la haga... ha habido experiencias este año de talleres de salsa y otros talleres, pero no muchos colectivos de danza andina se habían metido a practicar, me parece que había en lagunas universidades... la usach, hubo algún colectivo alguna vez, pero nosotros dijimos no po, pongamos nuestro espacio, espacio de donde sacamos a la gente, nos conocemos, donde estamos la mayor parte del tiempo y desde ahí busquemos gente que esté en la volá y esa

fue como la idea.

Y en cuanto a las actividades, ¿Cómo deciden en cuál participan y en cuál no?

Igual hay un criterio que es más político que otra cosa, que como dije nosotros vamos a marchas conmemorativas, las tradicionales, no hemos ido al 29 de marzo porque no existíamos como colectivo tan constituido, pero el próximo año seguramente vamos a ir al 29, el día del joven combatiente, fuimos ahora al 11 de septiembre, eh, las otras marchas, actividades son las cuestiones del calendario andino eso se va construyendo en la marcha, como que el mundo indígena en general, como con el tema de los presos políticos mapuches, con eso apañamos, fuimos a bailar una vez que nos reprimieron y después de eso no ha habido tinku porque el problema de los tinku es la banda que no se motiva, entonces esa vez se motivó una y la reprimieron, entonces no se motivó de nuevo, aunque después han estado muy piola, igual nosotros como colectivo no vamos siempre a bailar, por ejemplo la otra vez fuimos a marchar y de hecho tenemos la pretensión, pasando quizá el Wiñay Pacha, que es la fecha que viene ahora un poco más pendiente, hacernos banderas y weás así, para llegar no tanto... y con lienzos, algo más producido también para tirar un rollo más, que se note más, más vistoso, no solamente apañar en el anonimato, lo pensamos con otro colectivo amigo que es el Tax-Pacha y siempre con la volá de ir apañando esas cuestiones, más el tema indígena mapuche, yo creo que todos estamos involucrados en eso, no hay cuestionamiento a la demandas, los parches de la mayoría de los tinku son “viva la cultura, la tierra y libertad” entonces existe una afinidad, hay hartos cabros con apellido mapuche, yo mismo, entonces hay como una afinidad más étnica.

Bueno, ahora te quería preguntar... o en verdad me gustaría que me contaras como tu visión sobre por qué se han ido dando estos procesos como de organización juvenil... onda, siempre conversamos sobre lo importante que fue el 2011... ¿Podrías contarme un poco lo que piensas de ese proceso que, creo yo, aun estamos viviendo?

Yo creo que ha habido un proceso de reorganización o de una organización que superó a los convencidos de antaño, de que eran los grupos políticos y alguno que había participado antaño y que ahora esté motivado o gente de la educación popular que era lo que se veía más antes, ahora quizá hay algo más de sentido común que se politizó y que pasa por las redes sociales, por el tema de lo vistoso de algunas actividades, los flash mob, las marchas masivas fueron algo interesante o lo mismo del carnaval también, que es como algo que se fue expandiendo como una lógica política a cuestiones que como que yo he visto en el mundo andino hay caleta de colectivos que no siendo por definición políticos igual todos son o han tendido a tener afinidad con las demandas del pueblo mapuche, con las demandas más sociales o ir al 11, entonces yo creo que hay como una reorganización como más

social, más del sujeto común y en eso hay variedades de soluciones avanzar, algunos nos vamos en la volá cultural, otros en la electoral, otros en la organización social más propia del sindicato, qué se yo, o lo estudiantil, las federaciones, yo creo que todos le están poniéndole bueno y yo creo que lo interesante es que quizá hubo un periodo donde la weá fue bien oscura como que han pasado como en los 90 y que se ha repetido hartas veces como que todo desaparece, después 2006, de los pingüinos como que todo desapareció y ahora que la gente volvió a creer que hay como una potencia escondida que no habíamos sabido aprovechar y como lo que se demostró el año pasado es lo que está motivando a la mayoría, qué colores va a tomar eso, esa es la pregunta y la respuesta que cada uno le da.

¿Y cómo vinculas esto con la temática indígena?

A ver... desde la identidad... Yo creo que la identidad propia del chileno es el rechazo a su identidad de mestizo, siendo que se reivindica al criollo, como que se asemeja más al europeo que a otra cosa, yo creo que pasa por una weá incluso más global que es hasta la forma en la que nos vestimos y que, bueno, igual hay fechas que uno puede identificar que se masificó el gorrito típico europeo, que todos los pueblos desde los chinos hasta los latinos tenían ese gorrito y el traje dominguero que era una chaqueta y un pantalón de tela y todos siguieron esa weá, esa occidentalización, esa europización o gringolización, quizá como que ahora y yo lo sé por mis viejos, mis tíos que venían de allá del sur, como en otra época el tema mapuche, ellos igual vivieron algunas cuestiones simpáticas como no sé, becas, pero la mayoría de las weás eran discriminación y cuestiones así, cosas que yo ni mis primos hemos vividos, entonces hay como una nueva generación que cambió en ese sentido al menos en el sentido de la relación que tienen con el resto, entonces yo creo que ha habido una aceptación, yo creo que el chileno promedio lo ha aceptado más y que había una identificación también con esos temas y eso también se marca en que algunas universidades paren por el tema mapuche, ya supera a un tema étnico, y eso tiene que ver con una weá más generacional de repente, entonces yo creo que por ahí va el cambio de switch, que es como el otro elemento de la pregunta anterior.

Ya, ahora quiero preguntarte sobre lo que hacen ustedes. Más como de la volá andina. Podrías partir explicandome qué significa el tinku.

Tinku significa “encuentro” y encuentro que también es un poco, o sea habla del ritual del tinku que era una pelea en que se enfrentaban comunidades, comunidades del alto y del bajo y que esta pelea que se hacía era en ofrenda a la tierra, a la Pachamama, para que los cultivos diesen hartos frutos, entonces un poco de la sangre se entregaba a la tierra por el tema de la pelea también que se ve como representado también en el baile, porque este baile es como una... no sé si una alegoría, pero una... se fundamenta en el rito para

constituirse como baile, entonces los movimiento son semejantes al mangazo que se pega como en la pelea, cachai? Y en esa cuestión, antaño, el tinku original era un ritual que implicaba incluso la muerte de los participantes, cachai? Y se supone que eso era entre honorífico y también hay cuestiones que todavía son como oscuras así, algunos plantean que se practicaba hasta canibalismo, que los cuerpos se llevaban y después no se sabía si los enterraban o qué se hacía como ellos, entonces ahí podría haber algún tipo de ceremonia por el estilo oculta, pero lo que se hace ahora, el tinku original que todavía se practica es de pelea y de sangre y es un honor entregar sangre a la Pachamama y después buena onda con el loco con el que peleaste, incluso sirve para liberar la tensión de una forma más física.

Pero además de explicarme como lo de las danzas, podrías explicarme como ustedes van conociendo y aprendiendo estas cosas.

Con el mismo taller nos hemos ido interiorizando en el tema porque hay temas más técnicos, como que todas estas danzas andinas vienen del huayno y que el huayno es como un ritmo muy sencillo, binario, como el rock, fácil de combinar con otras cosas y por eso ha ido ganando complejidad, y ha sacado distintas danzas y qué se yo, ritmos que a la larga son los mismos, pero un poco más rápido, menos rápido, doble tiempo en algún lado, cosas así y esas cuestiones, esa simpleza tiene que ver con algo super de la naturaleza humana, que tiene que ver con... de las cuestiones que primeros bailamos antes de hablarnos, de la época más mono de la humanidad, y eso vinculado a los colores, a hartos símbolos que aparecen en las ropas, hay igual un rescate de... los tinku de Santiago hacen más rescate de la simbología mapuche, por ejemplo la chakana es transversal a todos los andes, pero acá se marca más, porque está más vinculada al kultrún, algunos cuadrículados... tiene que ver también con el tema de la identidad propia y también de una forma de adornar porque la cuestión es hacer alegría, los colores brillantes, super vistosos, hasta fosforescentes, son para prender, llamar la atención además, entonces hay como hartos elementos que se va potenciando, porque lo podí ver de hartas formas, porque por el lado tener hartos colores y símbolos te hace propaganda también, ah todo el mundo ve el tinku, es como un mcdonald's gigante, entonces ves a hartos locos que bailan el mismo paso, bueno, nosotros lo abrazamos como nuestra alegre rebeldía, esto de estar en la calle.

Entrevista a Helga Inostroza, miembro de Churi Kanaku

Realizada el 16 Noviembre 2012 en los pastos de la UMCE mientras el resto del colectivo se encontraba recolectando fondos mediante la venta de alcohol en las dependencias de la universidad.

¿Cuándo nace el grupo?

El colectivo nació el año pasado durante las movilizaciones estudiantiles y el motivo principal por el que surgió fue el tema de ocupar los espacios que se estaban dando y empezar como un trabajo territorial acá en la zona, con los colegios que estaban en toma todo eso. Y de a poco se fue sumando gente, y había partido como con ese objetivo principal. Y después este año se empezaron hacer como talleres abiertos, se juntaron como el mismo piño que había quedado del año pasado y empezaron a replicar talleres en distintos lados, para como con el objetivo de abrir el colectivo y de mostrar lo que es el tinku, y las danzas andinas, y el tema de la cosmovisión al resto de la gente desde el espacio universitario en el que estamos nosotros envueltos. Y como objetivo principal, es como el transversal a la mayoría de los grupos de danza andina en Santiago, el tema de ocupar la danza como mecanismo de manifestación y resistencia en los distintos espacios y con su carácter político que tiene de trasfondo.

¿Por qué se denominan como colectivo?

Por la modalidad que tiene, la cuestión que tienen más colectivista de cómo de comunidad, de espacio, de autogestión, son como tres ejes los que trabajamos: autogestión... como... no me acuerdo cuales eran los otros dos, se me olvidan siempre, pero es como la bola de la autogestión siempre, como de autoformación, autoconvocatoria

O sea que no tienen ninguna especie de líder o algo así...

No existe ningún jefe. Generalmente cuando hacemos los ensayos tenemos la reunión y ahí hablamos los temas, si alguien quiere hablar un tema en particular cualquier ensayo se hace como una tabla y se habla, que es como lo normal y ahí se van resolviendo los puntos. Si alguien quiere asumir una tarea por ejemplo la pega de la cosmovisión, la parte de más de finanzas, de juntar plata, de hacer actividades, de repente cuestiones súper simples como ver los trajes que vamos a usar para un pasacalle o algo es voluntario. Lo que si por ejemplo los cabros que son más viejos o que cachan más del tema como que van guiando igual, que es más o menos la misma relación que se establece en todos los colectivos de Santiago, pero no hay como un jefe.

¿Qué espacios o momentos tienen o generan para reunirse como colectivo? ¿Cómo son estos momentos?

Lo que hacemos como...tenemos como...están los talleres que replicamos como externos al grupo y como la junta de nosotros que son las reuniones y ensayos. Y en la primera parte es como ensayo dependiendo de la danza que estemos haciendo y la otra parte es como la reunión como hablar todo el tema de lineamiento, de que es lo que vamos hacer, de objetivos, de actividades, de autogestión, también la parte de la cosmovisión como de repente esa parte la estamos empezando a trabajar ahora más, y como de la integración también de resto de los compañeros...de los que se van sumando.

¿Cómo es la relación dentro del colectivo?

Súper positiva, como te decía antes, los chiquillos son como muy abiertos, muy buenas personas, encontrado grandes amigos ahí, se han creado buenos lazos, así que...igual eso te permite también conocer otras realidades, por ejemplo igual hay cabros que tienen ascendencia indígena que muestran su realidad, también me ha servido para conocer esa otra pata. Compartir de repente, tomarte un tecito, una chela...como que ha servido...ha sido como un buen como apoyo acá en Santiago para mí, como un espacio para olvidarme...desahogarme de todo igual.

¿Cómo llegaste tú al colectivo?

Yo igual como que cachaba la vola del tinku, desde el 2009...no 2010 cuando llegue a la U, como por amigos que estaban en colectivos, ese año estuvo fuerte el tema con las marcas mapuches entonces hicieron hartos pasacalles acá en el centro de Santiago. Y el año pasado vi un cartelito pegado acá en la FACSO que decía taller de danza andina y cosmovisión... y... un día fui a la sala y estaban los chiquillos, se había suspendido el ensayo porque había habido una marcha y había quedado la caga...y seguí en contacto con ellos y con una cabra que era de acá de sociales. y después empecé a ir a los talleres que estaban haciendo en CASA CENTRAL y como quedaron en stand by por el tema del cierre de semestre y me integre este año. Y ahí empecé a ensayar a ensayar hasta como que se van afianzando los lazos con el resto de los chiquillos.

¿Tenías algún conocimiento previo sobre la cultura, la danza o de la cosmovisión andina?

Como que yo cachaba el puro tinku y...igual como el ritmo que tiene es contagioso, pegajoso, y como cuando ves quizás la parte como el sentido que le dan como que te motiva más, como el espacio(?) de resistencia como que igual lo cachaba por amigos. Como que eso igual...como ocupar la danza como forma de manifestación como que me gusto y a mí me gusta mucho bailar, años bailando y hace tiempo que no bailaba entonces me gusto. Y también como el tema de la parte de la cosmovisión me llamo la atención, mas siendo como estudiante... como que trabajo esas cosas entonces como que sirvió para reforzar eso. Y el grupo de chiquillos que estaba en el colectivo igual eran como súper ameno, súper abierto, muy buena onda, entonces se dio más el espacio para entrar...de

repente hay grupo como cerrados, como que tienen exigencias para entrar, hacen como castings casi, entonces, como que eso permitió que fuera mucho más fácil entrar en fiato más cercano con los chiquillos e integrarme más rápido, y que fueran también del mismo campus.

¿Qué significa el colectivo para ti?

Que significa ahora...mmm...como ver ese espacio que yo veía desde afuera... estar integrada ahora en él, como en vez de ver a los chiquillos bailando...resistiendo...estar ahí yo también con ellos. También tener como un espacio de manifestación en distintos ámbitos, un grupo de amigos también... se han creado buenos lazos, uno de los pocos espacios como que me gusta de la U en verdad. Como que recuperar los espacios también, de repente un fin de semana una plaza ahí botada llenarla de colores en un carnaval, acercar a la gente con la realidad de su población con los trabajos territoriales de repente que se hacen.

O sea que esos serían más o menos como los objetivos del colectivo, onda como tener un espacio para sociabilizar y para manifestarse.

O sea no como una cuestión puntual, pero sí de repente como... ver como... compartir realidades distintas a las que yo no estaban acostumbrada... como siendo una persona de región, de provincia, súper chica, llegar a Santiago ver otras realidades, conocer poblaciones, ver barricadas... era una weá que yo no conocía... que te hagan encerrona los pacos. Y estar ahí apoyados por tus compañeros de repente igual como que te da mas fuerza.

Y cómo se relaciona eso con la danza

Es que dentro del...como del ocupar la danza como mecanismo de manifestación ahí depende la instancia a la que uno también vaya: si vas a una marcha de los presos políticos, vas a una marcha para el 11 septiembre. También dentro del mismo pasacalle se van creando distintos mensajes por medio del lienzo, por medio de estampados que llevas en tu traje. También se van transmitiendo distintos mensajes con distinta connotación, no a ley Hinzpeter también entonces como por ese lado.

Ya, ahora quiero preguntarte más como de la volá andina. Podrías explicarme qué significa el tinku.

Tinku viene de la palabra tinkuy que significa encuentro. Y ese encuentro, bueno como atendiéndonos como a la parte más ritual o más original era como el encuentro de las comunidades del alasaya y mankasaya que se enfrentaban en ofrenda a la pacha, y ofrendaban la sangre y todo eso, como el tema ritual. Y el tinkuy que se hace acá en Santiago, como en el contexto en el que nace fue como en los años 70, cuando estaban como todos estos grupos como Manka Saya...grupos medios hippies...grupos que iban a

Perú y Bolivia que traían los ritmos porque los encontraban novedosos y empezaron todos estos grupos acá en Chile a surgir. Y el baile del tinku lo que yo se nace también en ese contexto...de un grupo de cabras de acá del sector también que ven que en la danza...que esta danza que se hacía en Perú, si no me equivoco, y les llamo la atención y encontraron que era una forma de manifestación que se podía realizar y que te daba más tiempo y que quizás no era tan reprimida en esa época y ahí empieza a ocuparse como mecanismo una forma de resistencia más en la ciudad...y ahí empieza todo lo que es el trabajo de poblaciones, entonces como el sentido que se le da acá es como de un encuentro... y cada uno le da ahí de repente un sentido variado: el encuentro...no se po...hay cabros con su ascendencia, hay cabros que se encuentran no se po en poblaciones resistiendo ante los pacos, como igual algunos lo personalizan, pero eso es como la huevada más general.

Y, ¿Cómo se vincula este ritual de las comunidades andinas con lo que ustedes hacen acá en Santiago?

Es que hay una resignificación de por medio, como el sentido que se le da es distinto

¿O sea que tiene otro sentido?

Si po, pero dentro de esos mismo países de repente igual tiene distintos sentidos, porque está la parte ritual y está esta parte como de danza que también se ha manifestado mucho en los espacios universitarios, ahí hay grupos colectivos gigante de danza andina, en Perú y Bolivia, dentro de los espacios universitarios como se enmarco todo eso. Pero igual eso por ejemplo tiene su crítica en los países de que como que no sé se banalice la parte ritual, que es falta de respeto. Y otros dicen que no.

¿Y qué sentido le dan ustedes?

En la confrontación, en el encuentro. Es que como cuando los años 2010...2009 como que se manifestó más quizás la parte como de...como más apegada...la gente que estaba en esos años en los colectivos más grande como que empezaron un trabajo de cómo juntar información, de conocer, de estudiar, de viajar, y que se fuera replicando después en los distintos colectivos, como de entender que mierda era lo que se trataba de hacer por medio del baile. De las festividades también por ejemplo el tema del Wiñay Pacha, que es como la celebración de todos los santos el día de los muertos... de en vez de ir a pedir dulces en halloween de rescatar esa celebración y de hacerla en Santiago... como que se fueron más en la volá.

Entrevista a Vania Vergara, miembro de Churi Kanaku

Realizada el 21 de abril de 2015 en la casa de Vania

¿En qué colectivo participas tú?

Participo en Churi Kanaku

¿Y quiénes componen el colectivo?

Personas... generalmente son cercanos... que han coincidido ahora en la actualidad y... y la componen generalmente, eh... estudiantes universitarios y algunos que ya salieron.

¿Y cuál es el origen de este grupo?

Yo llegue después que se formó originariamente, pero se conformó en el contexto de una toma en la cual se impartían talleres, en la toma de casa central, de danza andina.

¿Y ahora cuánta gente está participando?

Aproximadamente 10 personas.

**¿Y esas personas que participan tienen algún vínculo con lo que hacen ustedes?
¿Proviene de familias indígenas o algo así?**

Hay algunos que sí, tienen la... el contexto como de familia. Y otros que no, como en mi caso.

Y los que no, ¿cuál es su motivación para participar en un colectivo de danzas andinas?

Mmm... [11 segundos] Por dos razones principalmente. Una es por la motivación yo diría política de utilizar este espacio en contextos donde se va a bailar por ejemplo en aniversarios de poblaciones, como intención de generar algún espacio territorial. O sea la intención de participación como política, utilizando en este caso la danza andina. Y en particular la danza andina yo creo que... por una cosa que es como de conocimiento de la historia, así como de lo que significa... un gusto también por la música propiamente tal... se produce igual un espacio dentro del territorio, como en este caso sudamericano o chileno.

Entonces tú, por lo que me dijiste, puedes hacer como una división de los objetivos que tienen. Como que por un lado tienen objetivos más políticos y por otro motivaciones más personales.

Pero que se juntan. Pero me refiero a que por qué danza andina en particular, porque ese objetivo político lo podés hacer con otro tipo de danza. Y yo ahí creo que pasa a ser danza andina eh... por... claro, por motivaciones más personales, por un gusto por la música y

por conocimiento de la misma, no se... tradiciones u orígenes de las danzas que puedan generar un gusto.

Y esas conmemoraciones que tú dijiste que iban, cuáles son así como específicamente. O las que ustedes participan más habitualmente.

En la actualidad habitualmente las invitaciones a las cuales asistimos son generalmente aniversario de poblaciones. O instancias de grupos que están instalados en ciertos territorios y que quieren generar alguna actividad en el mismo espacio.

¿Y cómo eligen a qué conmemoración van?

Ehh... hay invitaciones que vienen a ser como dirigidas. Y llegan invitaciones a distintos espacios, de repente a reuniones, las cuales se conversan y se ve como qué intención hay detrás. Y generalmente son aniversarios de poblaciones, porque son a las que como que se asiste. Como que ya estamos de acuerdo con aquello. Y en otras generalmente son... ya como entre comillas más tradicionales, entonces que se asiste ya, no se, porque hace unos años que se ha tenido cierto vínculo con la actividad. Como la marcha del 12 de octubre, hay marchas como de... como de la educación gratuita, del movimiento estudiantil...

¿Y cuando deciden no ir a alguna actividad por qué razón es?

Ehh... de repente en las cuales no asistimos, que habitualmente son las menos veces, es por... porque conversamos dentro del mismo colectivo, a veces decimos como “bueno, cuál es el sentido que hay detrás, ehh... la gente que nos invita como que en verdad tiene un trabajo detrás”. Cuando no hay trabajo detrás como que un par de veces nos ha tocado decir no asistamos por esa razón, porque no se conoce algún tipo de trabajo que se haga en el territorio que vaya más allá de plantar solo una fiesta o un pasacalle.

Pero eso sería como en el caso de cuando son los aniversarios en poblaciones y esas cosas. Pero cuando... como ya en conmemoraciones que escapan de eso, cómo deciden si van o no van?

Mmm... como marchas por ejemplo eso?

Sí. O otro tipo de actividades, como no se po... porque tu me dices que eso es netamente de las actividades en poblaciones. Pero yo los he visto en universidades, en el centro, en locales, entonces... cuál es la división que ustedes hacen para poder decir a ese tipo de actividades sí o no.

Ehh... bueno las que son como un llamado masivo, una marcha por ejemplo, ehh... a veces se conversa si queremos ir como colectivo o no, así como grupo propiamente tal. Y en otras también está la posibilidad de ir ahí como individual, como individuo. Pero las instancias como de participación del colectivo, claro, se conversan... y... a ver, dentro de las actividades por ejemplo en una universidad, ehh... han habido casos y casos. O sea igual hemos asistido a actividades donde nos han pagado. Y ahí igual han surgido motivaciones, por ejemplo si es que hay una necesidad de dinero, o si dentro del mismo grupo hay gente

que mueva, por ejemplo, algún tipo de causa o no. Entonces también hay un apañe como de repente a actividades que motivan los mismos compañeros.

Y... ehh... así no tanto como a objetivos, si no como a algo así más teórico... de manera específica, ¿para qué bailas tú? Así como en lo personal.

O sea... principalmente la razón por la que a mí me gusta y me mueve bailar es por una razón política. O sea, yo no creo que, por ejemplo, cambie el mundo yendo a bailar a una instancia así. Pero si me mueve el hecho de poder participar en un espacio que tiene un carácter político a través de una forma que es la danza. Principalmente esa es la razón por la que me mueve.

¿Y eso como lo canalizai? Por qué es una inquietud tuya, pero como llevas esa inquietud a ya ser parte de un grupo o qué se yo.

Mmm...

Porque, por ejemplo, cuando tu participai en una actividad no es que llegas y vas sola, cachai. Entonces cómo un objetivo personal, puede ser político o solo una motivación personal... cómo se agrupan con otras personas, o cómo se dan cuenta que tienen un objetivo común. ¿Cómo se da eso?

Ehh...

O no hay un objetivo común?

Es que claro, hay una opción personal que es la que a mí me motivo a participar en el grupo en el cual también es parte de la misma motivación. Y se asiste generalmente como bloque, o sea como grupo. Entonces se conversa y se genera de repente posiciones en conjunto, o sea como colectivo.

Y cómo ustedes deciden organizarse de esa manera?

Yo creo que es una organización natural que se da debido a que compartimos ciertos principios. O sea como de que no nos gustaba ehh... una verticalidad como en cargos, por ejemplo, sino como somos todos iguales y podemos conversar y compartir una opinión, y a través de lo que puede pensar la mayoría, o a través de una discusión podemos sacar algo en limpio y tomar parte... todos ser parte de esta decisión y hacerla nuestra.

¿Y este tipo de organización tiene que ver con lo que ustedes hacen? En sí mismo. Tiene alguna relación con que ustedes sean un colectivo de danza andina. ¿Tiene alguna relación el tipo de organización con las danzas que practican? ¿O solamente es azaroso que se practiquen esas danzas?

No po... o sea, yo creo que este también es un gancho que motiva el aspecto como andino propiamente tal, que es como la conformación de comunidad, que también se puedan relacionar con otras comunidades. O sea como... como un espacio de relacionarse.

¿Y cómo se financian ustedes?

Generalmente, ehh... hemos pasado por hartos periodos, períodos en los cuales hemos querido en un principio tener la posibilidad de pagar cuotas, pero que finalmente nunca resultó. Y por otro lado en la actualidad nos hemos estado financiando con tarreos... que a través de ir a un espacio público bailar y pedir como aporte voluntario de la gente.

¿Y para qué se financian?

Ehmm... principalmente para compra de implemento de los mismos trajes, ehmm... poder aportar económicamente hace ya como 2 años en Toconce... mmm.... eso no más.

Y ustedes discuten la necesidad de financiarse. O los motivos para financiarse. Onda, ¿cuál es su relación con el dinero?

Usualmente es cuando hay algún tipo de, o surge algun tipo de necesidad. No hay como una constante realización de este tipo de actividades como de por tener plata porque si. Generalmente cuando hay la necesidad monetaria y no se tiene el dinero, recurrimos al tarreo.

Y la manera como ustedes se financian, ¿tiene que ver con el tipo de agrupación que son ustedes?

....

Porque tú me dijiste que eran además de colectivo como una comunidad. Entonces, se parte de esa base para decidir cómo se financian o no tiene na que ver el tema de la organización política como el de la organización financiera.

No sé, yo creo que responde un poco a que... a una lógica colectivista el hecho de... a través de una actividad entregar como una especie de aporte y recibirlo. En este caso como de por ejemplo un tarreo. No hay... ah y también la plata no queda solo en el colectivo.

Ya... y en el último tema, así como pa finalizar. ¿De qué manera ustedes van aprendiendo lo que realizan? De dónde sacan las coreografías, los bailes...

En el caso particular de nosotros... han venido colectivos amigos a enseñarnos de repente ciertas coreografías. Hemos aprendido a través de videos y de repente si surge motivación o no, hay gente que pueda traer o llevar un paso que lo enseñe al resto.

Pero eso es como todo discutido, o es porque se da así no más.

No, se va dando.

O sea que no hay como un concepto de aprendizaje que ya esté discutido.

No.

Y... ustedes así como aprenden ven algún tipo de necesidad de enseñar también, o ustedes en una etapa como “hacia dentro” del colectivo.

En la actualidad estamos como en una etapa solo como de aprendizaje dentro de la misma gente del colectivo. Ehh... hemos pasado también por periodos donde se ha podido enseñar a través de talleres y un llamado abierto a si alguien quiere ser parte del grupo. Pero en la actualidad no.

¿Y en esos talleres que cosas se aprenden?

Ehh... bueno en su momento, el origen de la danza... qué significa... yo creo que también se buscaba con eso ver a las personas nuevas qué les motivaba bailar. Y después también enseñar como algunos pasos. Pero en la actualidad no funciona mucho eso.

Ya y sintetizando fueron como 3 cosas que te pregunte al final: el tipo de organización, el tipo de financiamiento y cómo ustedes aprenden o enseñan lo que saben. ¿Ustedes conocen cuáles son las relaciones con estos 3 ejes que tienen los otros grupos?

Ehh... hay grupos que son más cercanos que otros y generalmente funcionan relativamente bajo esa misma lógica. Pero hay grupos que uno conoce que también practican danzas andinas pero que no son cercanos y que tienen, por lo que uno ve desde lejos, otro tipo de funcionamiento. Pero generalmente los grupos que son cercanos, que uno va viendo en las mismas actividades, tienden a organizarse bajo como esa misma lógica.

Y esa relación de cercanía o lejanía, ¿se da sólo en la actividad a la que acuden o se da en otros aspectos?

Nosotros como colectivo en la actualidad nos hemos marginado de ese tipo de actividades que han juntado a los colectivos de danzas andinas de Santiago. Pero si participamos en algunas instancias en períodos anteriores.

Y me podrías decir cuáles son esas actividades que no participan o que han dejado de participar.

O sea es que hay intenciones de grupos que generalmente son más antiguos, los que como que trajeron un poco más todo esto, de conformarse como una gran comunidad andina. Y donde parte... si bien...

[interrupción de 23 segundos porque ingresa su hermano al lugar donde realizamos la entrevista]

Ya, ehh... me perdí... qué me habías preguntado?

Jaja, ehh... cuáles eran las actividades en las que ustedes dejaron de participar. Porque tú me decías que habían actividades en las que ellos decidían unirse entre todos y hacer como una gran comunidad. Pero me dijiste que ustedes ya no estaban participando de esas instancias.

Ehh... sí. Particularmente el tema de la chakana y el tema del wiñay pacha. Que son como celebraciones donde se agrupaba a casi todas las agrupaciones de danzas andinas de Santiago y en la actualidad nos hemos un poco marginado porque no... no lograron como cautivar... o sentimos y discutimos nosotros en su momento, que escapaba un poco como de una lógica de compartir también con la gente que no pertenece a una cultura andina los espacios como esos. Porque en la actualidad se han ido cerrando solo a los grupos que bailan eso.

Actividad grupal con el colectivo Churi Kanaku.

Realizada durante el ensayo del miércoles 22 de abril de 2015 en la explanada del auditorio B del campus Juan Gomez Millas de la Universidad de Chile

[Se comienza discutiendo sobre la importancia de tener objetivos como colectivo. Se les plantea a quienes participan que digan cuáles creen ellos que son los objetivos del colectivo]

Paloma: Yo creo que es muy importante porque eso igual como que define tus acciones, cachai? Si no tenía un objetivo como que la wea se dispersa demasiado y es muy abstracto todo y no se... es necesario con lo dispersos que somos, necesitamos tener objetivos y proyecciones y todo eso.

Solano: Igual los objetivos van cambiando con el tiempo

Vania: O sea, pa mí lo que me pasa es que siento como que según mis volás, la definición de un colectivo es de un grupo de personas que tienen como algo en común, y en este caso sería, además de los gustos personales, algún un objetivo, que no se si está tan claro ahora, pero siento que si es importante y que define lo que es un colectivo para mí

Juanse: Puta yo creo que los objetivos van dando por las situaciones que uno va teniendo.

Migue: Pero es que tu nunca podí tener como objetivos tan variables, o sea, tu tenís que tener como un objetivo, entre comillas, como más perdurable en el tiempo, como que se da desde la formación del grupo, pero como dice la Cami también son variables po, y tu también las voy variando porque es imposible que un grupo de gente se mantenga por un tiempo y siga igual po, cachay? Y yo creo que nosotros carecemos de lo primero, si tenemos lo segundo porque de hecho pa todas las actividades nos pegamos una discusión de por qué vamos a ir o por qué no vamos a ir y eso habla en cierto sentido, no lo deja tan clarificado, de cuáles son nuestros objetivos, cachay? Pero si es pa hacerse una idea.

Moderador: Pero entonces la diferencia entre como los objetivos personales y los objetivos colectivos, como entendiendo estas 2 partes que decís tu, que una va primero y la otra va después.

Migue: Es que.... yo creo que el objetivo colectivo, en cierto sentido, va por sobre el objetivo personal, nosotros nuestros objetivos personales los adaptamos, entre comillas llegamos a este colectivo porque nosotros encontramos que nuestro objetivo personal coincide con eso, cachai? Pero no necesariamente el objetivo va a cambiar para meter a mas gente, no vamos a decir ya mañana vamos a pensar de esta forma pa que llegue mas gente, no po cachay. Si yo llegue acá, o si el Juanse llegó, o si el Vicho llegó, es porque nuestro objetivo personal coincidía con esto, cachay?

Cami Otero: Y si ha perdurao también, porque ponte tu yo estuve igual en una banda y como que no coincidía mi objetivo así como personal con el colectivo, porque igual se

notaba las cuestiones que ibai a apañar y esas cosas po... que tus objetivos no van pal mismo lado.

Moderador: O sea, igual hay como un acuerdo en que necesitamos tener objetivos comunes.

Solano: O, a lo mejor, más que objetivos, que no se po... pa mi igual es como rigidizar la cuestión, a lo mejor como lineamientos, o alguna volá más como... Una declaración de principios

Cami Otero: Algo que compartir

Solano: Claro

Vania: Si, yo creo que es el sentido

Vicho: Yo creo que hay que diferenciar, y por eso quería preguntar qué entienden ustedes por un objetivo. Porque se está dando como algo como... hay algo como que... siento que hay algo que se da por entendido pero que no se ha nombrado, como que no se ha clarificado. Entonces yo creo que hay que saber diferenciar como si un objetivo es algo que nos va a direccionar lo que vamos a hacer hacia adelante, así como metas? Eso es un objetivo? O un objetivo ya tiene que ver como con una posición político-ética como de cosmovisión respecto a ciertas cosas, cachay?. Y ahí yo siento que ambas juegan un rol importante a la hora de decidir como opciones a tomar, como participar en ciertas cosas y en otras no, decidir si va a entrar o no más gente... Entonces como que yo siento que hay como cosas que están ahí, pero que no las definimos. No se si son lineamientos, son metas.

Moderador: Igual pueden ser motivaciones también po

Vicho: O motivaciones, cachay? Ideas... Eso, yo creo que juega lo personal, lo que tenemos cada uno claro en cierto sentido, pero como que lo que llega a lo colectivo coincide con algo pero siento que ese algo aun nos ha costado como definirlo claramente.

Para continuar con la discusión se les pide que cada uno escriba en un papel un objetivo personal y un objetivo que ellos piensen que debe tener el colectivo. Posteriormente cada uno debe explicarlos y comentar cuál es su posición frente a la existencia o no de objetivos como colectivo. Para que sea más dinámico y todos tengan un momento para explayarse en sus ideas se juntaran los papeles e irán sacando al azar para que cada uno explique su posición.

Cata: Es que yo como que mezclé las dos cosas. Puta puse como que una de las motivaciones que tengo, no sé si es un objetivo, es como llevar esto a la gente. Porque por ejemplo, no se po, ir a las poblaciones, compartir con las personas y a la vez también aprender como a relacionarse con las personas, es como eso...

Vania: El objetivo o principio personal que tengo yo es realizar acciones o prácticas que subviertan aunque sean mínimas lógicas individualistas u opresoras, así como pongamos como motivación más de vida. Y aunque suene muy... a nivel de colectivo o el por qué me hace sentido o por qué me interesa participar acá, o me gustaría incluso que fuera eso, que a través de la danza andina se pudiera ejercer también un trabajo político que manifieste y demuestre otras lógicas de organización y colectivismo.

Solano: Ya, como la motivación era desestructurar o alterar también un orden, el orden sobre todo ciudadano, sobre todo de esta ciudad, como la estructura, la rutina... lograr eso a través de la danza y también como una cosa que hilo a través de eso, fue como el encuentro, el apañe, cachai?, como con actividades, grupos políticos, que eso es lo que me motiva hasta como ahora a seguir bailando. Ahora como que ya, no tengo tal vez como el tiempo y la energía que tenía en el principio como de “ya paremos una wea bakan po” o como “saquemos un julio por la julia”, ese tipo de weas. Pero lo que hasta ahora me mantiene ahí es por... mi motivación hasta ahora es eso po, como el apañe que se da, el compartir la reciprocidad.

Miguel: Yo había entendido mal la wea al principio

- risas -

Miguel: Había entendido que había que decir cuáles eran los objetivos de cuando entraste a la wea.

Moderador: Igual era un poco eso

Miguel: Bueno creo que lo había conversado con algunos de ustedes en este tiempo pero como que el punto de interés fue terrible egoísta en mí, fue como una wea de gusto, como que la wea me gustaba mucho, me desarmaba mucho como los esquemas visuales, toda la wea, y así como que quería estar ahí. Por lo mismo que decía la Solano, como que en cierto momento esta wea altera el orden natural, como weon... no se si tanto ahora porque ya está muy masificado pero en cierto modo, cuando no se po... hace 3 o 4 años atrás la gente no entendía por qué había gente haciendo eso. Y creo que seguir trabajando con eso, pero con un poquito más de integración o de vinculación con las personas es importante. También otra cosa como en lo personal que es uno de mis objetivos como personales que me llamó a estar acá, me llamó a integrarme, me ayudó a descubrirlos a ustedes, me ayudó a permanecer, es como todo el tema de la cosmovisión, que como que en un momento que estaba así como en la volá, en la volá, en la volá de mi vida, a lo violeta... como que empecé a cachar esta wea y enganche y empecé no se po, como a ver la vida de otra forma, aunque sea muy hippie la wea cachai?, pero como que la wea de verdad para mi la cosmovisión tiene una cosa brígida y creo que, pasandolo a lo del colectivo, es algo que debemos retomar de nuevo así brígido cachai?. También otro que tenía como el objetivo del colectivo eran dos palabras: la espacialidad y la territorialidad. Creo que la espacialidad la hemos logrado, que es como concebir esto como un espacio de nosotros, más que... no como en lo físico, si no que como en lo social, de que no se po, todos los jueves en la tarde está este espacio que es el espacio Churi Kanku donde nosotros asistimos, no es como que estemos preguntando el día anterior “oye va a haber ensayo”, “oye se va a hacer algo”, si

no que todos estemos claros de que los jueves este es nuestro espacio, este es nuestro lugar de llegada este es nuestro momento de reunión. Pero creo que debemos seguir trabajando en... o debemos tomar de cierto lado la territorialidad, porque si no nos agarramos de eso vamos a ser itinerantes po, cachai? No vamos a poder vincularnos a otros lados o a otros sectores o a otras personas, o a otras formas de ver la realidad, la sociedad y alterarla po, si al final yo creo que pa eso estamos po.

Paloma: Y así es como muere la wea

Miguel: Si po, así es como muere la wea. Por eso me devolví po.

- risas -

Juane: Puta yo primero puse la libertad, que es como perpetuarse como uno es. Y después la experiencia de haber bailado, de danzar, de después poder llevarla a otras partes y mas experiencias... Ah y una forma de salir de lo común. También puse aprender y al último puse como gozar...

- risas -

Juane: Si po... si uno goza bailando igual po... y eso po, cuento corto.

Helga: En una primera parte que era el objetivo personal puse política, danza y subversión. Y en el segundo que era como el colectivo puse cosmovisión, familia y territorio. El objetivo personal, que mas o menos fue como cuando partí con los cabros en el 2011, cuando comenzamos con los talleres, fue como una cuestión personal de la danza. Yo había bailado de chica caleta de tiempo, cuestiones como en academias y ese tipo de weas, y me llamó caleta la atención el tema de la danza como una herramienta en sí misma de tipo política, que subvertía distintos espacios y distintas formas. Y de ahí venía la otra pata que creo que en el colectivo además, una parte que en un principio igual le habíamos dado harto, que era el tema de la cosmovisión. Y de la cosmovisión en específico, en particular hace años atrás a mí me paso que a partir de meterme en las weas andinas tenía como muchas weas políticas que se relacionaban en su momento con... como con conceptos o concepciones políticas de tinte libertario que estuve viendo en ese entonces. Eh... como por ese lado particular. Y como objetivo general del colectivo, quizás lo que decía la Solano con el Migue, el tema de uno que sigue construyendo este espacio mismo pero también construir un espacio en el territorio distinto y con otros grupos.

Vicho: Ya, yo escribí mi motivación y mis ganas de estar acá era para poder participar colectivamente de un trabajo territorial a partir de la danza y cosmovisión andina, en pos de una transformación cultural y política de la sociedad actual... Basicamente, y como a parte de eso que suena como una frase, es como en lo más personal así, a mí como que la oportunidad de poder llegar a este espacio que se ha construido de manera tan bakan, es que me permite como reagrupar en el presente y ponerlo en un trabajo, un poco de mi historia, como... a ver, parte como de venir del norte y conocer todo este como mundo un poco mas andino que quedo de lado con mi llegada al centro del país y que yo lo empecé a ver acá y

quedé loco, como que quedé un poco en la misma línea de lo que le pasaba al Migue, así como de... no se po, de viajar pa allá también pal norte y otros países y ver esto en la calle decir “ohh conchetumare aquí una wea que me encanta, que me hace vibrar” y que me gustaría también ponerla como en relación a mis ideales, como en mis ganas de... suena cliché, pero como de revolucionar un poco lo actual, como la cultura actual, como darle un toque de rebeldía propia, y mejor si puede ser colectiva, a la realidad actual, que como ya muchos mencionaron puta es una realidad super rutinaria e individualista. Y a través del arte que pa mí es una wea muy bonita.

Paloma: Ya yo escribí simbólico, danza y espacio público, porque en verdad... y puse solamente esas palabras y las entiendo como mi objetivo como personal y también como creo que es el objetivo del colectivo que... bueno a través de la danza en los espacios públicos uno transforma igual la realidad y un poco lo que decían las cabras de que se subvierte el orden, y yo creo que esa wea es demasiado importante y tiene que seguir siendo así. Eso en verdad, muy cortito.

Cami Otero: Ya, yo pensé que era una palabra...

- risas -

Cami Otero: Pero igual es como penca, pero pa mi representa como todo lo que han dicho igual, que es el apaño, yo encuentro que es una palabra que usamos caleta acá y que también es mi objetivo personal y el objetivo del colectivo, como... en el sentido como de apañar estas actividades que, claro, como que cambian lo rutinario y que también se transforman en nuestras pequeñas luchas como cotidianas. Y como que eso creo que es como el objetivo. No quiero decir mucho porque ya lo han dicho todo.

Moderador: Puta yo puse una wea re egoista, más egoista que lo que puso el Miguel.

- risas -

Moderador: Mi objetivo personal es un objetivo netamente social, que es poder bailar y usar mi tiempo en algo que me gusta hacer y que lo hago con mis amigos po... igual es una wea como muy personal y muy nada... muy motivación. Pero mi objetivo como colectivo es como... urbanizar lo que es la danza y cosmovisión andina, para utilizarla como una herramienta política en el cotidiano, cachai? Esa es como mi volá un poco.

Moderador: Y ahora, la pregunta del millón: ¿cómo canalizar esto? ¿Qué objetivos salieron así como que claramente es algo que todos dijeron?

Cami Otero: se vio que no somos tan diferentes en lo que pensamos

Moderador: Pero, llendo más a lo que se dijo en sí, ¿Qué cosas se repitieron?

Miguel: De que usamos el baile como una herramienta para algo más, pero en este algo más aún tenemos dudas de por qué lo hacemos, no lo vemos tan claro o no lo vemos tan materializado, siento que fue lo que yo escuche de los cabros. Como que todos apelamos a

que el objetivo es esto y esto, pero nadie así decía como que ya hubiésemos logrado eso, o se planteaba un poco más ambicioso del vínculo como con las comunidades... o con las poblaciones, con otros espacios, pero como que no...no se materializaba. Como que estamos claros que el baile es una herramienta para algo, pero y sabemos para qué es, pero no sabemos cómo todavía... cómo implementarlo.

Solano: A mí me parece, pero yo siento que... no se si tendremos como... siempre hay un territorio donde llegar, pero hay que establecer el vínculo, y es algo que implica así como caleta de trabajo y energía po.

Moderador: Igual me pasa que difiero de esa wea así como de vanagloriar la territorialidad, como que loco... es terrible importante y bakan y toda la wea, pero igual si lo vemos desde una perspectiva más cuática es re peluo que nosotros que no somos del mismo territorio nos territorialicemos en una wea po, como... no se po, en un momento cuando recién empezó el colectivo estaba la mano del Painel de hacer una wea acá en la Rosita...

Paloma: Lo hemos intentado igual, en Lo Barnechea también cuando hicimos los talleres como que hay algo... luego también en la Portales... bueno Painel ahí...

Moderador: Claro po, ese es un objetivo que se cumplió en la Portales y está como ahí dando frutos igual po, pero, ¿es ese el objetivo de la wea?, ¿cómo sacar otro colectivo con gente de una población solo para que sea una wea de ahí?

Solano: Pero es que la volá de los cabros es igual como hacer talleres, cachai? Su territorialidad se basa en eso, en hacer talleres

Miguel: Es que esa es la pregunta po, esa territorialidad es como la territorialidad del baile po. Yo me establezco aquí ¿pa qué?, ¿pa generar talleres y que de ese taller salgan más grupos de baile y sean del sector?

Solano: es que no se si ese sea el objetivo de cada piño que se establece en un lugar po, a lo mejor es también armar vínculos con la comunidad, cachai?

Miguel: Es que lo digo porque yo lo he visto así en algunos lados, como que... yo creo que, claro, incluye caleta de esfuerzo y energía... pero si el baile es una herramienta 'para', tenemos que encontrar ese 'para qué'. O sea ya, vamos a llevar a la gente, vamos a hacer el grupo de baile, vamos a bailar, pero qué más po. Cómo lo...

Cami Otero: Oye pero yo creo que igual al bailar y apañar esas actividades nosotros estamos generando como una comunidad que va apañando como todos los objetivos que han mencionado acá, ya estamos haciendo algo pero como que no lo vemos. Pero igual como que estar ahí y apañar como esa actividad que tiene que ver con la autogestión de distintos territorios ahí ya estamos haciendo lo que nosotros decíamos como objetivo. Ahora la pregunta es cómo... cómo lo devolvemos... a lo mejor tiene que ver con algo como más con eso po.

Vicho: Yo creo que hay que diferenciar entre espacio y territorio. Y yo pondría una tercera que es como el barrio, cachai? Como que tiene que ver con lo que decías tu también. Nosotros igual sabemos los esfuerzos que trae el levantar un pasacalle, o hacer un estático, lo que sea, en los territorios a los cuales vamos. Pero en esos territorios hay gente trabajando como en una transformación barrial, como que los locos no solo es el momento del pasacalle, sino que los locos están durante todo el tiempo con los vecinos, con la gente que transita en el lugar, con la gente que lo habita y yo creo que eso nosotros no lo... o sea, si se ha intentado, no se ha logrado. No lo ha logrado en el tiempo, y en la actualidad tampoco es algo que estemos pensando. Y no se si es lo que tengamos que pensar, pero yo creo que si igual, como que tenemos que estar conscientes de que tenemos un toque como más gitano po, como de que en verdad vamos a todos los lugares a crear un espacio, pero no tenemos un lugar. Somos de diferentes territorios, unos del norte, unos del sur, unos de más arriba, otros de más abajo. Igual haría esa diferencia, porque igual hay algo que estamos haciendo desde los diferentes territorios.

- silencio -

Moderador: Igual, no recuerdo bien, pero ¿alguien nombró así como en sus motivaciones o en sus objetivos la volá como de enseñar o de aprender? ¿Qué dijeron sobre eso?

Cata: como algo recíproco

Solano: Yo creo que si nos referimos. Y no es sólo como al enseñar o aprender una danza, si no como a aprender como colectivo de la cosmovisión y a tener una forma distinta de relacionarnos entre nosotros y con otros piños. Igual nosotros hemos aprendido caleta, y tenemos como una forma distinta de relacionarnos igual po. Y yo creo que hay que... eso también de relacionarnos en otros espacios o en otros territorios también... la idea es que salgamos del ensimismamiento que estamos teniendo po. Porque a lo mejor no se po, hay formas de relacionarnos que son bacanes pero en este piño po. Entonces podría ampliarse la wea, no sé.

Moderador: Igual pensé que iba a haber más uniformidad en lo que dijeran. Eso igual demuestra lo flojo que estamos en la wea po... como que no... como de que no se si alguna vez habíamos hecho esta wea de discutir así en verdad pa qué estamos en un colectivo.

Cami Otero: Pero yo encuentro que si somos uniformes, de hecho cuando hice un trabajo de ustedes también fueron uniformes.

Moderador: Pero si nos ponemos así como a hilar más fino, igual hay como diferencias po.

Cami Otero: Claro, es que siempre están las diferencias personales. Que tiene que ver contigo mismo po, con lo que tu has pasado igual po, con lo que tu has aprendido, con tu experiencia po. Pero igual llegamos como a un consenso igual encuentro yo.

Moderador: Que sería...

- risas -

Cami Otero: A lo mejor en la cuestión del territorio no estamos de acuerdo, no estamos claros si queremos como territorializarnos o no.

Vania: Yo encontré que lo que se repetía más era como utilizar la danza como una herramienta para... no se si todos utilizarla para subvertir... pero como romper lógicas que son asumidas o naturalizadas y que no po, eso como que yo encontré que era lo que más se repetía.

Paloma: y que eso tiene también como un sentido súper político po, o sea que queremos como darle eso al colectivo.

Vicho: Yo siento que hay algo en lo cual no se repiten todos, o por lo menos no sale. Yo creo que lo compartimos, pero no sale, o no lo hemos trabajado, pero va muy en la línea de lo que decías tú en frente. Es cómo que respecto a la danza hay que caleta de motivación, como en aprender, en practicar, en ensayar, en... no se po, motivarse respecto a eso. Pero respecto a la cosmovisión como que no está... no hay un preguntarse qué po... eso igual lo vamos a ocupar como una herramienta o no po, en volá no nos da sentido ocupar esa herramienta como pa ese objetivo que de repente se repite, la transformación o generar un espacio o algo.

Cami Otero: Es que quizás tiene que ver con lo que tu decías como de la actividad igual po, eso de que por qué estamos bailando danza andina y no estamos bailando no se po, punk o no estamos bailando otra cosa. Porque nos llena a nosotros bailar danza andina y no queremos bailar otra wea po.

Miguel: Dentro de lo que decía el Vicho a lo que apuntaba yo con mi volá de la territorialidad po, que la danza es como él, como el primer acercamiento de lo que se puede mostrar de la cultura andina y después... pero es la cosmovisión andina la que te da las herramientas más brígidias para no se po, subvertir todas las lógicas que se pueden cambiar o no se po, que esta wea... no se po, en mi caso o muchos quieren que la wea se acabe po, porque es una lógica que habla de encontrarse primero, de reconocerse, de saber cómo está el weon de al lado, y son muchas lógicas que no están en la modernidad para mantener una lógica de que vo vas así y te topas con la tuya nomás.

Moderador: Como dijo la Solano, el ensimismamiento

Cami Otero: Igual los cabros nombraron cosas que tienen que ver con lo andino, que a lo mejor no lo estamos como estudiando como académicamente, pero como que igual lo vivimos, como lo de la reciprocidad y todo eso del amigo azaroso, todas esas cosas están como dentro de la cotidianidad pero no las estudiamos así como “ohh ya estas son las culturas andinas”, cachai? Pero como que igual lo... no se po, lo vivimos cuando fuimos a Toconce, igual lo vivimos de otra manera. Yo creo, no sé.

Vania: No, yo creo eso po. El para qué, para todos finalmente es como una herramienta, pero nos falta lo que dice el Migue po, como con qué tipo de elementos po. Quizás ahí es como la pata que está más coja, cachai? Porque podríamos hacer otro tipo de danza y estaríamos sintiendo que igual lo estamos cumpliendo, por... por lógicas que rompan como la individualidad, el colectivismo... pero quizás hay otro tipo de culturas que también lo hacen po, cachai? Como que nos falta definir el por qué lo andino, y eso yo creo que igual está cojo, por qué lo andino nos hace más sentido que otro tipo de cultura o grupo.

Paloma: A mí me pasó cuando escribí en el papel que no quise poner 'andino' porque... como que... no sé, como que he cambiado un poco mi visión y creo como que... o sea, hace sentido y todo, pero podría ser como cualquier cosa. Como que siento que al final lo principal es todo lo que dijimos po, como lo de estar en un espacio, subvertir como el orden o no sé qué, salir del ensimismamiento va como primero a todo lo andino po. Entonces ahí...

Cami Otero: Ohh a mí me pasa lo contrario, como que ahora que estoy tocando gitano, que igual es bakan y todo eso, pero como que lo andino como que no se, por algo de la música que como que me llega más acá, como emocionalmente. Entonces no sé, yo... por ahí va mi parte más personal, pero yo creo que todos tenemos distintos...

Solano: Pero en cuanto a motivaciones y herramientas esas weas pueden ser distintas po. Siempre vay a... no es necesario como casarse con lo andino o que es la única volá más bakan que te va a llevar a...

Vania: No no no, no lo digo por eso, pero igual estamos bailando danza andina, como que por último tener más claro cosas

Solano: Si, pero yo creo que esto también va como de la mano con un rollo propio, cachai? Yo creo que también es porque nos llamó la atención, porque es la danza que a lo mejor más nos gusta, como con la que nos encontramos

Moderador: O porque de los pueblos, o como de las cosmovisiones con las que simpatizamos es como la única que tiene como una wea sistematizada de baile po, cachai?. Igual tiene que ver no con que los indios hicieran pasacalles, si no que con que igual en Bolivia se hizo todo un trabajo de recrear la tradición y plasmarla en un baile.

Cami Otero: Igual tiene que ver con la reciprocidad... igual tiene como su

Moderador: Si, pero Tupac Katari no andaba bailandole tinku a los invasores po, cachai? Entonces en verdad como que las danzas que nosotros hacemos es una creación super moderna y que, claro, nace de la cosmovisión y toda la wea, pero no se po, yo creo que igual aquí caleta simpatizamos con la wea mapuche... pero no hacemos pasacalle de purrum po, no creo que lo hagamos tampoco, no creo que sea como lógico tampoco.

Solano: Igual hay gente que lo hace

- risas -

Cami Otero: Siempre va a haber gente que haga weas

Vicho: Igual hay algo que me preocupa de lo que decías tú, que... es como... yo se que por historia, por... no se weon, hasta por sangre, puede que cada uno tenga una motivación y un interés por lo andino, o por cierta cosmovisión, cachai? Y por algo hay algo que nos une también po, pero sin embargo a mí como lo que me preocupa de eso es que si bien uno hace el camino personal de vida como de meterse en la volá, a su forma, a su manera, con sus ideas y uno también como que reelabora de manera personal, no solo se reelabora como a nivel grupal o colectivo, si no que también de manera personal lo que uno va conociendo y aprendiendo, como que de eso a la hora de colectivizarse no se compartan... y no por una wea de egoísmo personal, si no como una wea de que también colectivamente y en lo personal no hay una motivación como de crear esos espacios. O sea, si no sale la dinámica de hoy día, quizás cuánto rato más hubiésemos estado sin hablar todo esto. Entonces como que eso es lo que a mí me preocupa, cachai?. Como que más allá... si por wikipedia uno igual puede leer po, pero la wea es que como... lo que a mí me interesa es que no solo podamos enseñar, si no compartir lo que nosotros mismos hemos ido elaborando en nuestro camino de conocer la wea, como más allá de la sabiduría como de no se, “en ese año pasó...”... también es importante po, el cómo a uno ido viviendo o relacionando, esto...

Moderador: O la relación que uno tiene con ese conocimiento. El conocimiento per se no sirve de nada po, o sea, depende como uno lo vea, igual es una wea ideológica, no se po, pal estado el conocimiento se mide con el SIMCE po, pero yo creo que pa nosotros igual existe como un consenso de que el conocimiento se mide a partir de cómo uno lo utiliza, de cómo uno lo entiende, de cómo uno lo transforma, cómo...

Vicho: Y sobre todo una palabra que se ha ido repitiendo caleta en cada uno de nosotros y nosotras, en la cotidianidad po, cachai? Como que valor le damos a esa wea también po. Eso

Cami Otero: Yo creo que más que mirar pa adelante, claro, es mejor mirar lo que hemos aprendido.

BIBLIOGRAFÍA:

- BENGOA, Jose. *“La educación para los movimientos sociales”*, Propositiones nº15, SUR editores, 1987.
- CHOQUE, Maria Eugenia. *La reconstitución del ayllu y los derechos de los pueblos indígenas*, ponencia para el Taller de Historia Oral Andina “THOA”, p.16-17. Disponible en: <http://www.flacso.org.ec/docs/sasintchoque.pdf>
- CIFUENTES y MOLINA. *“La Garra Blanca. Entre la supervivencia y la transgresión. La otra cara de la participación juvenil”*, Tesis de grado Centro de Investigaciones Sociales, Universidad ARCIS.
- COAGUILA, Cesar. *Del ayllu al Conamaq. El ayllu como posibilidad organizacional en los Andes bolivianos*. En: Intrecci. Quaderni di Antropologia Culturale, Vol.3, 2014. Disponible en: http://www.academia.edu/7722770/SOBRE_EL_AYLLU
- DUARTE, Klaudio, EDUCACION POPULAR JUVENIL Reflexiones desde la experiencia del Colectivo de Educación Popular Juvenil Newence, p. 4. Disponible en: <http://www.cidpa.cl/wp-content/uploads/2013/05/4.8-Valenzuela.pdf>
- FERNANDEZ, Francisca. *“Danzas andinas hoy en Santiago de Chile. El pasacalle andino como espacio intercultural de encuentro”*. Santiago, 2010.
- FERNANDEZ, Francisca. *“Festividad y ritualidad andina en la región metropolitana. La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata”*. Ocho Libros Editores, Santiago, 2011.
- FOCAL (Fundacion canadiense para las Americas). *“La sagrada dualidad y complementariedad de la pareja en la estructura social indígena y la toma de decisiones en los andes”*. Ponencia del Seminario sobre Gobernabilidad Indígena y Democracia en las Américas organizado por FOCAL, Ottawa, 15 de marzo 2006. Disponible en: http://www.pusinsuyu.com/html/sagrada_dualidad.html
- GARCES, Mario. *“Los movimientos sociales populares en el siglo XX. Balances y Perspectivas”*. En: Política nº43, p.30. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/garcesm/garcesm0005.pdf
- GODOY, Milton. *“¡Cuándo el siglo se sacará la máscara!” Fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el norte chico. Copiapó, 1840-1900*. En Revista Historia Nº40, vol. I, enero-junio 2007.

- GODOY, Milton. *“Fiestas, construcción de Estado nacional y resignificación del espacio público en Chile: Norte Chico, 1800-1840.”* En: Cuadernos de historia n°37, Santiago, 2012.
- GOICOVIC, Igor. *“Movimientos sociales en la encrucijada. Entre la integración y la ruptura”*. En: Última Década N°5, CIDPA, 1996.
- LARA, Angela. *“Tinku: Transición y conflicto”*. Fundación PIEB, La Paz, 2005.
- MERCADO, Claudio y RONDON, Victor. *“Con mi humilde devoción: Bailes Chinos en el Chile Central”*. Fondo de cultura del Museo de Arte Precolombino, Santiago, 2003.
- MERCADO, Claudio. *“Fiestas populares tradicionales de Chile”*. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, Quito, Ecuador, 2006.
- MORA, Gerardo. *“Lakitas de vinilo”*. Azapa producciones, 2010. Disponible online en: http://www.academia.edu/1094379/Lakitas_de_vinilo_en_Arica
- MURRA, John. *“Formaciones económicas y políticas del mundo andino”*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1975.
- RODRIGUEZ, Jocelyn y ARAYA, Leslie. *“Espejismos danzantes : estudio iconográfico de la indumentaria presente en las festividades altiplánicas de la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana y de la Fiesta de la Virgen del Socavón - Carnaval de Oruro en Bolivia”*. Valus Impresores, Santiago, 2008.
- SAID, Jorge y DIAZ, Alberto. *“Del ruido de la euforia al silencio del simulacro: Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939)”*. En: Aisthesis n°50, Santiago, 2011.
- SALINAS, Maximiliano. *“¡En tiempo de chaya nadie se enoja! La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile. 1880-1910”*. En: Mapocho n°50, 2001.
- SALAZAR, Gabriel y PINTO, Jorge. *Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud*. LOM Ediciones, Santiago, 2002.
- SALAZAR, Gabriel. *“Entre el sonido y la furia, juventudes rebeldes de ayer y hoy”*. PROPOSICIONES n°36, SUR Ediciones, 2007.
- SALAZAR, *“Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política”*. Uqbar Editoriales, Santiago, 2012.