



Performance y ciudadanía: El danzar andino como acto de reconocimiento

Performance and citizenship: Andean dance as an act of recognition

Andrea Chamorro Pérez¹  <https://orcid.org/0000-0003-2552-1681>

¹ Universidad de Tarapacá, Arica, CHILE.  achamorro@academicos.uta.cl

Resumen

En el marco del proceso de construcción del estado-nacional chileno, el extremo norte de Chile se caracterizó por la implementación de políticas de asimilación basadas en la definición de las poblaciones indígenas como “extranjeras” y racialmente como no-blancas. No obstante, pese a las experiencias de discriminación y estigmatización, las poblaciones aymara no sólo mantuvieron nexos festivo-rituales con sus territorios de origen en la cordillera andina, sino que actualizaron sus fiestas, ceremonias, danzas y música en los espacios urbanos. En este escenario, de la mano de las prácticas, miradas y sensibilidades de bailarines/as aymara y sus descendientes, sugiero que las performances del Carnaval Andino “*Inti Ch'amampi, Con La Fuerza del Sol*” que se desarrolla en la ciudad de Arica (región de Arica y Parinacota, Chile) constituyen prácticas y experiencias corporizadas de una ciudadanía que problematiza su lugar como alteridad histórica de la nación chilena, así como los esquemas de representación social, histórica y política impuestos por la lógica de la ciudadanía letrada. De este modo, las performances devienen en estrategias políticas que intervienen y dialogan con el espacio público situando memorias y saberes corporizados como trazados de un paisaje que deviene múltiple.

Palabras clave: nación chilena, Arica, carnaval andino, espacio público, auto representación.

Abstract

In the northernmost parts of Chile, assimilation policies that defined indigenous populations as “foreign” and racially non-white characterized the construction of the Chilean nation-state. Despite discrimination and stigmatization, the Aymara people have maintained festive-ritual ties to their native territories in the Andes and modernized their festivals, ceremonies, dances, and music in urban settings. Considering the practices, views and emotions of the Aymara dancers and their descendants, I suggest that the performances at the Andean Carnival *Inti Ch'amampi, Con La Fuerza del Sol in Arica* –a city in the Arica and Parinacota Region of Chile– embody the practices and experiences of a people that problematizes their historical alterity from the Chilean nation and the schema of social, historical and political representation imposed upon them under the logic of legal citizenship. As such, the performances are political strategies to intervene and dialogue with public space and position embodied memories and knowledge to outline a landscape that becomes multiple.

Keywords: The Chilean nation, Arica, Andean carnival, public space, self-representation.

Recibido: 13 julio 2021 | Aceptado: 18 enero 2022

Introducción

En el marco de los traumáticos y complejos procesos sociales y culturales asociados a la imposición de la nacionalidad chilena en el Desierto de Atacama, tras la Guerra del Pacífico (años 1879 – 1884) (Tudela, 1990; González y Gundermann, 1996; Gundermann, 1997; Díaz et al., 2004; Galdames y Díaz, 2007; Díaz y Ruz, 2009)¹, se construyó una retórica racializada. Su ambigüedad o paradoja residió en que mientras se apartaba a las poblaciones indígenas y afrodescendientes del crisol de lo nacional, categorizándolas como “extranjeras” (peruanas y/o bolivianas) y no-blancas (Galdames et al., 2014), se perfilaban, en palabras de Rita Segato (2007), como ‘alteridades históricas’; es decir, como “grupos sociales cuya manera de ser ‘otros’ en el contexto de la sociedad nacional se deriva de esa historia y hace parte de esa formación específica” (p. 47).

Específicamente, las colectividades aymara residentes en los poblados rurales cordilleranos, vivieron esta clasificación y estereotipación como estigma (González y Gavilán, 1990; González y Gundermann, 1996; González, 1997; Gundermann, 1998; Gundermann, González y Durston, 2014), siendo impulsadas, con el correr del siglo XX, a asimilarse como “una condición de aquellos que habrían quedado fuera de la historia” (Rufer, 2010, p. 22). Sin embargo, también desarrollaron discursos y prácticas políticas como ejercicios de una legítima ciudadanía (Galdames y Díaz, 2007), por lo que no sólo demandaron instrucción escolar y militar como vías que garantizaran su reconocimiento, integración y participación cívica (Gundermann, 1997; Galdames y Díaz, 2007; Díaz y Ruz, 2009); sino que lograron conciliar las medidas de control de las autoridades chilenas, dando continuidad a la celebración pública de fiestas a los santos patronos y carnavales (Díaz et al., 2004; Soto, 2014).

En esta última perspectiva, el presente artículo sugiere que las poblaciones aymara y sus descendientes desarrollaron sus propias estrategias de integración, apropiación y/o resistencia a las dinámicas económicas, políticas y sociales impuestas por la administración chilena. Es así como la masiva migración a las ciudades costeras del norte de Chile iniciada a fines de la década de 1950, puede ser comprendida como un proceso cuyo examen da cuenta de la vitalidad y persistencia de sus festividades y ritualidades en tanto que prácticas que favorecieron la recomposición de sus tramas sociales, así como la reivindicación de sus derechos sociales y políticos.

¹ Conflicto que no sólo significó la anexión la economía del salitre correspondiente a lo que fueran los Departamento de Tarapacá (Perú) y del Litoral (Bolivia), sino que la implementación de una política de control y disciplinamiento de las poblaciones sometidas (indígenas, afro-descendientes, mestizos y criollos peruanos) al ideario de la nación chilena, que los investigadores regionales han denominado como “chilenización”.

En lo que corresponde a la actual comuna de Arica (región de Arica y Parinacota), las políticas modernizadoras implementadas por el Estado durante este período abrieron oportunidades sociales y económicas (educación, acceso a créditos y al mercado laboral, entre otros) que facilitaron su incorporación (González, 1995; González y Gundermann, 1996; Gundermann, 2003; Quiroz, 2014; Quiroz et al., 2015). Centenares de familias aymara “se movilizaron directamente o en forma escalonada hasta los sectores de la periferia de una ciudad que experimentaba un profundo proceso de ampliación urbana” (Quiroz, 2014, pp. 183-184), no resultando casual que actuales poblaciones o barrios populares como Lautaro, Maipú Oriente, Esmeralda, Fresia, Juan Noé, San José, Población Chile, entre otros (Quiroz, 2014), devinieran en los principales lugares de reunión y camaradería asociados a sus actividades deportivas y festivas (Chamorro, 2013; Díaz y Villegas, 2019)².

En suma, en los espacios costeros las poblaciones aymara se transformaron en minorías étnicas respecto “de un creciente proletariado, capas medias y propietarios con extracción étnica y nacional distinta” (Gundermann, 1997, p. 21), por lo que tendieron a ocultar las señas de sus procedencias étnicas y rurales (peinados, vestidos, idioma, música, entre otros) (González y Gavilán, 1990) e incluso a abandonar prácticas culturales tradicionales (Grebe, 1986; Gavilán y Carrasco, 2009). No obstante, mantuvieron un activo rol en la creación de organizaciones sociales, económicas y culturales, pues a través de éstas mejoraron las condiciones sociales y económicas de inserción urbana y conservaron sus lazos parentales y costumbres (Tabilo et al., 1995; González y Gundermann, 1996; Zapata, 2001), gestionando además un modelo de residencia urbana-rural que los mantuvo vinculados social, económica y ritualmente con sus lugares de origen (González, 1995). De este modo, hoy en día no sólo es posible apreciar un contraste entre el despoblamiento de la cordillera andina y la profusa participación de los residentes urbanos en las distintas celebraciones y conmemoraciones de los ciclos festivo-rituales de los pueblos rurales (p. ej. celebración de vírgenes y santos patronos, cruces de mayo y carnavales) (Chipana, 1986; González y Gavilán, 1990; Tabilo, et al., 1995; González, 2003). También se observa la transformación del Valle de Azapa y la ciudad de Arica en escenarios de festividades anuales andinas (Todos los Santos, Cruces de Mayo, *Machaq Mara*, Martes de *ch'alla* y Carnavales), que reorganizan el espacio público urbano.

En este contexto, el presente artículo comprende las performances festivas andinas en diálogo con las estrategias de legitimidad y reconocimiento social y político que la colectividad aymara ha conquistado en el curso del siglo XX frente al Estado-nación chileno (Zapata, 2004), al punto de ser identificados social y políticamente como una ciudadanía diferenciada en términos de parentesco, lenguaje, religión, ritualidad y modos de vida (Gundermann, 1997; Gundermann, 2003; Gundermann y Vergara, 2009). Entiende las

² El Censo de población del año 2017 informa que de un total de 59.432 aymara que viven en región de Arica y Parinacota, aproximadamente el 95% reside de manera permanente en la comuna de Arica.

performances como un “régimen alternativo de visualidad” (Poole, 2000) que, de manera corporizada, problematiza las miradas exotizantes que les han restado historicidad y ‘presencia política’ (Taylor, 2017), clasificándolas como un espectáculo urbano que folkloriza la supuesta autenticidad de las tradiciones rurales. Es decir, en el entendido de que la noción de performance alude a estrategias de comunicación y autorrepresentación, donde el cuerpo es el medio de transmisión de repertorios culturales específicos (Schechner, 2000; Cánepa, 2001; Citro, 2009; Taylor, 2015), comprendo que sus actantes “no ejecutan simplemente una puesta en escena, sino que tienen conciencia de que están involucrados en un acto comunicativo (...) poniendo a juicio de la audiencia tanto la performance como a sí mismos, en tanto agentes de la representación” (Cánepa, 2001, p. 17).

En otras palabras, las performances autorizan a priorizar la construcción sociocultural y experiencia del cuerpo frente a una manifestación racional y discursiva, situándose como prácticas corporizadas que reconfiguran el espacio público, en los términos de una geografía existencial y simbólica múltiple (Cánepa, 2006b). De modo que los/as actantes exhiben y comunican sus propios universos simbólicos y estéticos de una ciudadanía diferenciada que “contesta a la invisibilidad y supuesta atemporalidad de las representaciones sociales y visuales de los pueblos andinos” (Chamorro, 2017, pp. 129-130). Con lo cual, no aludo a “una ciudadanía de segunda clase, subordinada y adscripta, a manera de un invitado de última hora o ‘minorías culturales’ recién llegadas a la ‘nación imaginada’” (Segato, 2007, p. 20), sino más bien a una ciudadanía corporizada y performática que piensa, imagina y participa de la creación de un espacio público local, nacional y transfronterizo anteponiendo sensibilidades, saberes, memorias y agendas propias.

Es así como, de la mano del Carnaval Andino “*Inti Ch’amampi*, con La Fuerza del Sol” que se celebra en la ciudad de Arica desde el año 2002³, en este artículo exploro las danzas andinas desde una perspectiva etnográfica que releva las prácticas, miradas y sensibilidades de los/as actores/as que las crean y viven como una experiencia colectiva: bailarines/as aymara y descendientes. Específicamente, en el entendido de que la etnografía “es el conjunto de actividades que se suele designar como ‘trabajo de campo’, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción” (Guber, 2001, p. 7), me instalé con residencia permanente en la ciudad de Arica a fin de observar y participar de los preparativos y Entrada del Carnaval entre los años 2012 y 2016. En una primera etapa, me incorporé como participante-bailarina a una organización de tarqueadas, pudiendo conocer las dinámicas familiares y relaciones interétnicas mantenidas por los/as bailarines/as. Posteriormente, desarrollé observaciones fotográficas y audiovisuales, obteniendo detalladas

³ Estos resultados son parte de la investigación doctoral denominada “Danzar en el Carnaval Andino ‘*Inti Ch’amampi*, Con La Fuerza del Sol’ de Arica. Cuerpo y performance como representación y experiencia festiva”, Doctorado en Antropología, UCN (Chile), año 2019.

descripciones de materialidades, gestualidades y coreografías (De France, 1995). Sin embargo, no fue hasta que las entrevistas antropológicas se transformaron en “diálogos corporizados”, que se fue abriendo un ámbito de confianza e intimidad donde lo relevante no fue tanto el discurso, sino más bien una práctica interpretativa y comprensiva que construimos de manera compartida (Denzin, 2001). En palabras de Ingold (2017), comprendo retrospectivamente este proceso como un “dejarse educar” por las condiciones de existencia de los/as bailarines/as, por lo que este trabajo no posee la pretensión de representar y hablar autoritariamente por otros, sino más bien concebir el conocimiento “como una manera comprometida de saber, un proceso de *estar con*, de caminar y hablar con los demás, con todos los problemas, complicaciones y contradicciones que eso conlleva” (Taylor, 2017, p. 12).

De lo aprendido junto a ellos/as, comprendo sus performances como prácticas y experiencias corporizadas de una ciudadanía que dialoga con los esquemas de representación social, histórica y política de la ciudadanía letrada (cf. Cornejo-Polar, 2003). En esta perspectiva, en el primer apartado ofrezco una breve revisión de las características sociales y políticas de las agrupaciones de danzas folklóricas en el área surandina, para luego problematizar el caso de Arica comparando las prácticas de negociación, conflictos y significados sociales y políticos, dados al espacio festivo, por parte de bailarines/as de agrupaciones aymara internacionales (folklore urbano boliviano) y chilenas (“hijos de pueblos”). En relación a estas últimas, hago una especial mención al contraste de sus performances respecto del confinamiento a los espacios atemporales del “interior” impuestos por los esquemas de representación y administración política chilena. En el último apartado, argumento que la performance festiva no sólo da cuenta de la gestión y circulación autónoma de recursos culturales específicos (danzas, trajes, melodías, pasos de baile, entre otros) a través de un territorio local y transnacional, sino que ello problematiza el esquematismo de las jerarquías interétnicas y la competencia individualista, así como los binarismos rural/urbano o cordillera/costa. En su revés, sugiero que la experiencia utópica de un cuerpo social e históricamente situado reivindica, en palabras de Marisol De la Cadena, “su versión de la cultura indígena, que trae abajo la dicotomía rural-urbana usada tradicionalmente tanto para distinguir la cultura indígena de la no indígena, como para imaginar a los indios y mestizos como identidades discontinuas” (2001, p.179). Con estos sentidos, cierro el texto sugiriendo que las performances participan del diseño de un paisaje múltiple.

Danzas, cuerpos y jerarquías

En una primera aproximación, es posible sostener que las danzas andinas urbanas son resultado del cruce entre una ritualidad indígena de origen prehispánico -que prevaleció en

los poblados rurales- y, la preponderancia social y política que las fraternidades o cofradías religiosas y cívicas desarrollaron a lo largo de la colonia (Poole, 1990; Gisbert, 1999; Gaillard, 2005; Barragán, 2009; Sigl, 2009, 2010; Díaz et al., 2014), conformando con ello una tradición que llegaría “hasta nosotros en forma de folklores” (Gisbert, 1999, p. 253). Propongo, sin embargo, situar este proceso en el marco de las prácticas y subjetividades corporizadas de los migrantes indígenas y mestizos andinos que, al tiempo que se incorporan como danzantes de diversas fraternidades o agrupaciones folklóricas, conforman una ritualidad que favorece la consolidación de un entramado social y cultural urbano con características propias (Tassi, 2010). En otras palabras, el carácter de las danzas contemporáneas se desprende de los *habitus* -o historia hecha cuerpo (Bourdieu, 2007) - e interacciones sociales y simbólicas que los/as danzantes mantuvieron y mantienen respecto de las fiestas y tradiciones rurales o campesinas (Sigl, 2010), pues desde este origen provienen parte importante de las prácticas, significados y modelos de intercambio festivo recreadas en las urbes (Sigl, 2009, 2010). No obstante, en el marco de las estrategias de integración e identificación con los espacios urbanos, estos sentidos e interacciones han debido negociar su legitimidad en el seno de relaciones y luchas de poder asociadas a jerarquías de clase, género y/o raza impuestas y reproducidas por los regímenes de colonialidad de los diferentes Estados nacionales (Abercrombie, 1992; Bastien, 2004).

De modo que una fraternidad folklórica no puede definirse tan sólo como “una agrupación organizada para ejecutar una determinada danza” (Requena, 2005, p.33), pues constituye una institución social con sus propias normas y estatutos (Cánepa, 2006b), y sistema de valores tales como reciprocidad, compadrazgo, prestigio y competencia (Requena, 2005; Cánepa, 2008; Sigl, 2009; Tassi, 2010). Al respecto, “*the collective basis of comparsa sponsorship and organization, and the principle whereby each comparsa represents its community as a whole, provided an important refuge for the social and symbolic reproduction of beleaguered Andean colonial communities*” (Poole, 1990, p. 117). Su preponderancia como mecanismo de integración a la vida urbana también se imbrica con las características de las “entradas folklóricas”, pues éstas constituyen una compleja red de relaciones sociales que, con motivo de la celebración de los calendarios festivos urbanos, se han perfilado como una estrategia de acceso a las dinámicas de las repúblicas y sus jerarquías (Bastien, 2004), conformando un campo de desenvolvimiento para luchas simbólicas que hacen posible integrar o excluir a los actores indígenas y populares de las lógicas del Estado-nación.

En esta perspectiva, las “entradas” y danzas folklóricas representan más bien las contradicciones entre el patrimonio andino y la sociedad de clases occidental, donde los diversos grupos interactuantes se confrontan en la construcción y negociación de identidades étnico-raciales y por el predominio de sus particulares capitales económicos, sociales, políticos y culturales (Bastien, 2004; Barragán, 2009; Sigl, 2011, 2011a; Mercado, 2011). No obstante, importa advertir, siguiendo a Deborah Poole (1990), que la

participación en estas organizaciones también implica una vía de ascenso y obtención de prestigio social cuyos significados se barajan en el marco de tramas de jerarquías flexibles y dinámicas comunitarias (p. ej. sistema de cargos rituales) que contrastan respecto de las estructuras de posiciones fijas y al tiempo lineal de los regímenes nacionales, deviniendo entonces en una táctica de sobrevivencia que elude la asimilaciones y maniobra las clasificaciones.

Danzar en el Carnaval Andino de Arica y sus políticas

En el entendido de que las danzas constituyen expresiones y prácticas que interactúan con los espacios sociales ya sea como formas de recreación y/o interpretación de patrones de movimientos cotidianos, o bien como esquemas de reproducción y/o respuesta frente a determinadas relaciones de poder (Reed, 2012); importa atender a los escenarios históricos, sociales y culturales. Estos, más que telones de fondo, constituyen vías expresivas de contextualización que nos permiten comprender las orientaciones y significados situados de las danzas en términos de roles, comportamientos, intercambios y, estrategias de comunicación y acción (Reed, 2012; Taylor, 2015).

En el caso de Arica, el escenario de la entrada del Carnaval Andino “*Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol*” (en adelante Carnaval Andino o Carnaval) se imbrica con los procesos de definición de fronteras nacionales y su impacto en la definición de las relaciones interétnicas, así como con los movimientos migratorios campo-ciudad de población aymara proveniente del altiplano boliviano (principalmente desde el Departamento de Oruro, provincia de Sajama) y de la vertiente chilena de la cordillera andina (Grebe, 1986; Chipana, 1986). Ahora bien, serían los migrantes bolivianos, establecidos en el valle de Azapa (comuna de Arica) como trabajadores agrícolas, quienes gestarían de las primeras ‘tarqueadas’ de los carnavales costeros (Chamorro, 2013)⁴. Con el correr del tiempo, hijos y nietos nacidos en Chile conservarán los nombres de sus pueblos de origen en la cordillera tal como lo hicieran sus antecesores, pero se considerarán tanto ariqueños-chilenos como herederos de la tradición folklórica urbana boliviana. De acuerdo con Luis Díaz, bailarín y exdirigente de la agrupación de danzas tobas “Andino Sajama”, el apelar al folklor boliviano configuró una manera recoger las expectativas sociales de las nuevas generaciones y de permanecer en el tiempo como colectividad.

La gente de Sajama se fue renovando, la renovación fue que la agrupación viera cómo se sostenía en el tiempo, la gente antigua que no tocaba y que tenían hijos y nietos que querían participar, entonces nosotros como propuesta fue incorporar bailes nuevos que

⁴ La ‘tarqueada’ constituye un género “danza/música” que celebra la floración y fertilidad del período estival al ritmo vibrante de la *tarqa* o aerófono de madera. En Arica, el Carnaval cuenta con alrededor de seis grupos de tarqueadas que rememoran y reivindican los nombres de las localidades de origen, en orden de la antigüedad dadas sus fechas de fundación: Chapicollo y Llicapani (1967), Villarroel “A” (1968), Villarroel “B” (1968), Monterani (1990), Curahuara de Carangas (2004) y San Pedro de Totora (2014).

en Bolivia pegaban y que en Chile no se veía que era el caporal y Andino Sajama incorporó el caporal a Chile, fue la primera agrupación de caporal. Entonces el caporal se hizo muy conocido en Arica, a los jóvenes les gustó, pegó muy fuerte en Arica y Andino Sajama hizo una nueva propuesta para integrar a la ciudadanía de Arica a hacer un nuevo tipo de baile, una danza, y elegimos la danza del lado del Beni... del lado del Amazona, de Pando, y elegimos a los tobas.(L. Díaz, bailarín y ex dirigente Tobas Andino Sajama)

Hacia el año 2010, que coincidió con la conmemoración de los 200 años de la independencia de Chile, el Carnaval Andino ya contaba con la participación de 49 agrupaciones de bailes en las diferentes categorías de la competencia, esto es: Internacional, Pueblos y Rescate Local⁵. No obstante, la preponderancia de los bailes folklóricos urbanos respecto de las expresiones de los pueblos de cordillera chilena, llevó a la Comisión Organizadora del Carnaval a promover su incorporación y restringir el ingreso de nuevas agrupaciones de “bailes internacionales”⁶. Cabe destacar que si bien los migrantes aymara de la vertiente chilena de la cordillera andina habían construido sus propias organizaciones sociales, culturales y deportivas en la ciudad (Zapata, 2001), muchos de ellos se habían mantenido cautelosos de participar en el Carnaval Andino. Esto último, debido a que se mostraban críticos respecto de la preponderancia social que habrían adquirido los “bailes bolivianos” respecto a la invisibilidad de sus costumbres y del abandono en que se encontraban sus pueblos, argumentando que éstos no constituían expresiones originales de los pueblos andinos chilenos.

En este punto, importa observar que el origen boliviano de la mayoría de los bailes del Carnaval (categoría “bailes internacionales”), ha generado suspicacias nacionalistas hacia ambos lados de las fronteras. Desde la perspectiva boliviana, se considera que la autoría y originalidad de trajes, danzas, coreografías, música, entre otros, hacen parte de un patrimonio folklórico nacional que sería usurpado por las agrupaciones chilenas, produciéndose una relación metonímica con la demanda histórica por salida soberana al mar. Al respecto, Eveline Sigl ha analizado los debates que los/as bailarines/as chilenos/as, peruanos/as y bolivianos/as sostienen en las redes sociales y que según sus perspectivas

tratan de instrumentalizar estas representaciones para fomentar un discurso nacionalista político que surge a raíz de la Guerra del Pacífico del año 1879, cuando Bolivia perdió el departamento del Litoral y con ello el acceso al mar. Cada vez que los chilenos bailan Morenada y Diablada diciendo que estas danzas forman parte de una

⁵ Como indicador de este esfuerzo y proceso de desarrollo organizacional, importa constar que en el año 2011 se presentaron 53 agrupaciones, en el 2012 se agregaron cinco más; y ya en el 2016 se registraron 62 grupos de bailes. Durante el 2019, siendo el último carnaval celebrado en la ciudad debido a la pandemia COVID-19, se registró la participación de un total de 7.526 bailarines/as.

⁶ Durante el Carnaval del año 2010 participaron diez pueblos indígenas de la cordillera de la XV región: Caquena, Putre, Socoroma, Ticnamar, Saxamar, Codpa, entre otros. Hacia el año 2015 la fiesta contaba con 16 comparsas y en el año 2019 ya participan todos los pueblos de la cordillera.

región cultural en común, los bolivianos reclaman la devolución del territorio perdido (2011a, p. 206).

Desde la mirada de los/as bailarines/as chilenos/as en Arica, en tanto, aun cuando reconocen que estos repertorios provienen del folklor boliviano, consideran que estos hacen parte de una herencia o tradición andina compartida que es restaurada o reiterada a través de sus performances en el contexto urbano de Arica. Por esta razón, como aymara o descendientes, tendrían el derecho a practicarlas y conservarlas con independencia de los límites fronterizos y las diferencias nacionalistas (Ver Figura 1). En este mismo sentido, Eveline Sigl añade que los/as bailarines/as chilenos/as que intervienen en las redes sociales “no las reclaman como ‘propiedad’ nacional, sino que las consideran como parte del acervo cultural de los bolivianos y de sus numerosos descendientes, que habitan el norte de Chile” (2011a, p. 207). En todos los casos, la discusión revela la compleja manifestación de lo público en un escenario de frontera donde, la mayoría de los/as bailarines-as reconocen una filiación chilena, boliviana y/o peruana, así como un mismo origen aymara. Al respecto, resulta elocuente observar que los trajes folklóricos que son comprados y trasladados desde los talleres artesanales en Bolivia, mantienen los colores de su bandera (rojo, amarillo y verde) por voluntad de los/as bailarines/as, al tiempo que también incorporan bordados donde se entrecruzan representaciones de las banderas chilena y boliviana, o bien las de Chile, Perú y Bolivia, dependiendo de las relaciones e intercambios transfronterizos mantenidos por bailarines/as y/o agrupaciones.



Figura 1. Ñusta o representante de la agrupación Tarqueada Villaroel B del valle de Azapa durante el Carnaval Andino del año 2018, vistiendo una banda donde se exhiben las banderas de Chile, Bolivia y la Wiphala. (Fuente: Fotografía de Juan Pablo Donoso).

Ahora bien, las disputas en torno a la gestión de bienes o recursos culturales en el marco de economías locales y globales, permite a diversos grupos y actores sociales participar de la esfera pública y la política en tanto ciudadanías culturales (Yúdice, 2002). Importa advertir que a diferencia de la idea de mercancía, la comprensión de bailes-trajes-músicas andinas como herencia performada, refiere a formas particulares de obtención de un “reconocimiento al sentido de pertenencia, y la reivindicación de derechos en el sentido sustancial y no formal” (Rosaldo, 2000, párrafo 12). En esta perspectiva, el Carnaval ha sido explícitamente declarado como “la expresión popular de las raíces andinas expresadas en la danza y música abarcando la macro región andina comprendida en las actuales fronteras de los países de Bolivia, Perú y Chile” (Decreto 6678 de 2009, 18 de diciembre de 2009), y como tal, se ha definido como un patrimonio que la sociedad civil aymara dispone para “proyectar Arica como capital del folclor Andino de Chile” (Decreto 6678 de 2009, 18 de diciembre de 2009). Vale decir, desde la perspectiva de las dinámicas translocales y transfronterizas de las poblaciones andinas, el Carnaval y sus danzas participan del diseño de un espacio público local, nacional y transandino.

No obstante, las definiciones y representaciones del Carnaval configuran un terreno fluido que se encuentra sujeto a continuas contextualizaciones y negociaciones, dando cuenta de los esfuerzos de los actores andinos por posicionar el Carnaval como esfera de lo público (Cánepa, 2006a; Barragán, 2009; Tassi, 2010). A modo de ejemplo, durante el 2010 la fiesta fue tildada por sus gestores como el “Carnaval Andino del Bicentenario”, aspecto que lejos de resultar anecdótico dado que la ciudad sólo contaba con 127 años de vida republicana “chilena” - tras la firma del Tratado de Ancón (1883) y el cese de la Guerra del Pacífico-, se revela más bien como un mecanismo de incorporación a la conmemoración de una historia nacional de la cual habían sido excluidos (Morong, 2014). De la misma forma, durante la primera gira promocional de ese mismo año, no sólo logran difundir el evento en distintas ciudades del norte de Chile, sino que fundamentalmente, en el centro administrativo del país; siendo recibidos en el Palacio de La Moneda por la entonces presidenta Michelle Bachelet. En palabras de uno de los partícipes,

O sea, es un logro ir a Santiago e invitar a la presidenta al Carnaval y eso es un logro pa nosotros, es un logro que la presidenta haya mirado nuestro baile originario, ella lo bailó con nosotros y para nosotros es un logro como pueblo, que la presidenta haya bailado en ese pequeño instante el baile con nosotros. (L. Díaz, bailarín y ex dirigente Tobas Andino Sajama)

Aun cuando resulta destacable el rol del gobierno local en la gestión de este tipo de actividades, así como respecto de la voluntad de dar respuesta a las demandas específicas de las agrupaciones de bailes folklóricos, tales como: mejoramiento de infraestructura, incremento de los premios de la competencia, alojamiento y alimentación para jurado e invitados especiales, entre otros. La inversión económica en cultura ha sido el eje sobre el cual los distintos gobiernos locales han afianzado sus protagonismos respecto de la gestión y

objetivos de la fiesta, a fin ajustarla a las estrategias de desarrollo de sus carteras y agendas. En otras palabras, siguiendo las reflexiones de Yúdice (2002), los segmentos profesionales asociados a la administración política local terminan empleando las retóricas patrimoniales y multiculturales, a fin de empalmar al Carnaval Andino con las lógicas de las industrias o economías creativas, subvalorando y reduciendo el trabajo de producción, creación y significados culturales de las performances andinas a meros atractivos turísticos.

Ya no pensamos en un Carnaval para la ciudad, pensamos en un Carnaval... para el país y que pueda salir fuera del país, acercándose por decirlo a la connotación que tiene el Carnaval de Oruro o el Carnaval de Brasil, en el ámbito étnico, para que sea un atractivo y eso también obviamente las agrupaciones tanto la Confraternidad como la Federación, el papel fundamental de ellos es conservar las raíces... no perderlas para que el atractivo obviamente turístico sea mostrar la... la cultura que tiene esta región que es diversa, entendiendo que hay cultura boliviana, peruana, chilena, los afro-descendiente no es cierto, y eso no se da en el país, en ninguna ciudad, se da solamente acá (Ex director Depto. de Cultura, Municipalidad de Arica).

A pesar de que existe una valoración positiva del Carnaval como agente de crecimiento económico de Arica y la región, por lo que los/as dirigentes de las agrupaciones de bailes realizan esfuerzos por estimar el valor económico y productivo de sus performances y negociar con las lógicas que subyacen a las economías culturales. Desde la perspectiva de los/as bailarines/as las danzas y fiestas importa no tanto como mercancía turística, sino que como un espacio de integración de los pueblos originarios andinos a nivel translocal, transcordillerano, nacional e incluso intercontinental y como expresión y reivindicación de sus derechos comunitarios a la existencia como pueblos, lo que Yúdice (2002) definiría como un “paradigma utópico”, es decir, un ‘principio de comunidad’ basado en “nuevas formas de sociabilidad caracterizadas por jerarquías débiles, pluralidad de poderes y leyes, fluidez en las relaciones sociales y un gusto barroco por la mezcla o mestizaje” (2002, p. 39). Al respecto, Gisela Cánepa (2006a) sostiene que comprender la manifestación de la diferencia desde una perspectiva performativa supone atender a las diversas disputas en torno a los repertorios, a la vez que reconocerlas como “lógicas de acción” que subrayan la capacidad de los sujetos en imprimir sus acentos y sensibilidades en lo público; es decir, las performances hacen pensar en un

sujeto público siempre situado –tanto en términos de su lugar es la estructura social como con respecto a la producción, distribución y legitimación de formaciones discursivas, pero también en relación con los afectos implicados en su vínculo con distintas comunidades de opinión (la familia, los amigos, el mundo laboral y profesional, el barrio, el grupo religioso, etc.)- y cuyas agendas y formas de acción discursiva dan lugar a complejas y a veces contradictorias formas de identidad. (Cánepa, 2006a, p. 24).

Las Danzas del “interior”

En la ciudad de Arica, es popular escuchar los apelativos interior o pueblos del interior para aludir a las localidades, comunidades y población indígena ubicada en la cordillera, así como a las agrupaciones urbanas autodenominadas como *hijos* o descendientes de los pueblos, siendo posible advertir una connotación peyorativa y de diferenciación geográfica respecto de los mismos. No obstante, las agrupaciones culturales de los hijos de los pueblos no solo han buscado mantener sus costumbres a través de la participación cíclica en los calendarios agrofestivos de sus localidades, sino que han generado diversos espacios de apoyo mutuo y estrategias de integración a las dinámicas socioculturales en la ciudad (Zapata, 2001). En esta perspectiva, interesa destacar que su incorporación al Carnaval Andino se ha desarrollado a través de una cuidadosa selección de repertorios tradicionales (canciones, instrumentos musicales, coreografías, etc.), la auto confección de vestimentas festivas y el empleo de gigantografías con imágenes en las que exhiben montañas, fuentes de aguas, vestigios arqueológicos, iglesias coloniales, flora y fauna, entre otros. En todos los casos, siguiendo a Cánepa (2001), se trata de formas reflexivas y auto etnográficas a través de las cuales responden a los imperativos de homogeneización y asimilación a la sociedad nacional, así como a su experiencia de postergación económica y los sentimientos de abandono y, en sus palabras, de ‘olvido’ por parte de las autoridades nacionales. De esta forma, nociones como: mostrar o mostrarse, lucir o lucirse, o bien sacar la cara por el pueblo, con las cuales los/as bailarines/as aluden a sus performances, refieren a un acto político -visual y corporizado- de autorrepresentación de su existencia histórica como pueblos, que condensa las emociones estéticas de ser vistos, escuchados, seguidos e interpelados por un abanico amplio de espectadores que abarrotan las calles del centro de la ciudad reforzando y reconociendo públicamente el valor social, cultural y estético de sus costumbres (Chamorro, 2017).

La adhesión de la mayoría de los bailes de los pueblos o los pueblos al Carnaval se ha debido a sus expectativas de reconocimiento social, así como a las aspiraciones del Comité Organizador de la fiesta por construir un espacio de integración étnica. No obstante, interesa subrayar que los debates en torno a la visibilidad y escucha en el espacio público de la fiesta, también se han manifestado en un mismo sentimiento de postergación respecto del protagonismo de los bailes folklóricos urbano-bolivianos. Razón por la cual ‘los pueblos’ han desarrollado una serie de demandas dirigidas a garantizar su notoriedad durante la entrada del Carnaval, entre las que se cuenta: asegurar mejores posiciones en los horarios de la fiesta, garantizar que todas las comparsas de los pueblos salgan juntas (de manera que no sean opacados por los trajes y sonidos vibrantes de los bailes internacionales), contar con autorización para emplear carros alegóricos y música envasada, entre otros.

Antiguamente los pueblos no eran considerados en... en los carnavales, eran como algo así... pasaban, algo que adornaba, pero después comprendí de que... y todos también

en conjunto, comprendimos en realidad que los pueblos dan el realce, si Arica es Arica y Parinacota, entonces... los pueblos son los que realmente... dan esa emoción, esa fiesta, esa cosa rica de las tradiciones en los carnavales, entonces por eso nos integramos más, de hecho más este año que otros años, porque le dimos con fuerza, o sea, fuimos proyectándonos más que nada a algo que... a lo que queríamos llegar, más que nada eso (Bailarina y ñusta, agrupación Jallalla Parinacota).

En el entendido de que el protagonismo que han ido ganando ‘los pueblos’, se produce en el marco de relaciones entre aymara de distintas nacionalidades, así como respecto de una organización festiva que depende de las gestiones y negociaciones entre las agrupaciones de bailes y el gobierno local, es de interés observar el caso del carnaval de Oruro (Bolivia). En este, los pueblos aymara rurales comenzaron a disputar su apropiación por parte de las élites y a reivindicarlo públicamente como parte de sus ritualidades y espiritualidades (Romero, 2012). Siendo notable destacar que desde el año 1993, la Federación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Oruro (FSUTCO) comenzará a gestionar la realización de una *Anata* Andina, como respuesta la estetización del carnaval y su exclusión de éste, por lo que los pueblos también buscarán representar sus identidades locales llevando trajes e indumentarias que describen y ponen en valor la vida agrícola (López, 2007). No obstante, la celebración de la *Anata* buscará conquistar el reconocimiento público de los pueblos indígenas rurales y afianzar en la ciudad sus propias estéticas, orden, historia, identidad y sentidos culturales como componente de los movimientos sociales (López, 2007).

En Arica en cambio, los pueblos parecen disputar su integración a las dinámicas festivas de la ciudad en igualdad de condiciones, en vez de buscar un posicionamiento a través de la creación de una festividad con características propias. Como contraparte, desde el 2006 la Municipalidad de Putre (provincia de Parinacota, Chile) ha gestionado y patrocinado la “Anata de los pueblos ancestrales” como una fiesta que busca contribuir al desarrollo turístico y cultural de la precordillera y cordillera de la Región de Arica y Parinacota, pero que ha sido apropiada por los pueblos como un festival que, con antelación a las celebraciones tradicionales, contribuye a reunirlos y valorizar sus territorios. Al respecto, siguiendo a Thomas Abercrombie, importa advertir que las celebraciones de los pueblos rurales poseen un dominio de acción propio pues tradicionalmente es aquí donde toma “forma el bastión de la identidad corporativa de la comunidad” (1992, p. 288). No siendo casual que, aunque los liderazgos indígenas urbanos admitan la pérdida de saberes corporizados (lengua, costumbres, referencias geográficas, entre otros); ocasionados por la discriminación, la migración a la ciudad y el acceso a la educación formal, apelen al origen rural como núcleo de sus identidades (Zapata, 2004).

En contraste, es posible advertir que los esquemas de intercambio y comunicación festiva urbana suponen la participación en una lógica de competencia que ha motivado la transformación de diseños, colores y decoraciones de trajes y vestimentas festivas, así como

de coreografías e incluso de los repertorios musicales tradicionales. Esto ha generado continuos debates y deliberaciones al interior de las organizaciones respecto de la tensión entre la fidelidad a las costumbres; a través de las cuales se diferencian de los otros pueblos y de las agrupaciones de danzas urbanas, y el interés en la innovación; en miras a perfeccionar sus interacciones con el espacio urbano. Es así como a contrapelo de la idea de que las expresiones tradicionales son inalterables (Cánepa, 2008), la originalidad de sus repertorios devela los aspectos creativos y dinámicos de las identidades y subjetividades festivas (Bigenho, 1999).

En pasos... o sea quedamos... un poco atrás porque... ahora, nos estamos dando cuenta de que... de que el Carnaval con la Fuerza del Sol, no es un carnaval para mostrar la tradición de los pueblos, sino que es un carnaval para hacer un espectáculo de los carnavales de los pueblos que es... totalmente más televisivo, todo eso. Entonces vamos a tener que hacer... una gran iglesia de Putre que se vaya moviendo... bien bonito, tenemos pensado hacer (Bailarina y ex ñusta, agrupación Orquesta de Putre).

Durante los últimos años los bailes de los pueblos han incorporado elementos escenográficos con los que han buscado teatralizar sus costumbres y tradiciones (p. ej. introducción de banderas blancas, rojas y *wiphalas* alusivas a los carnavales de cordillera; carros alegóricos; marionetas gigantes que recrean paisaje, flora y fauna cordillerana, entre otros). Más que advertir una tendencia a la estilización de sus danzas; asociada a una estética urbana que las haría “más ‘ordenadas’ y uniformadas al estilo de las comparsas ciudadinas” (Sigl, 2009, p. 305), considero relevante ponderar la transformación en sus recursos y repertorios festivos; desde la perspectiva de las incesantes relaciones e intercambios campo-ciudad. Es decir, atender a la preponderancia de las dinámicas de apropiación cultural y de circulación translocal y transcordillerana, así como a la posición corporizada de sus actantes, para quienes el ir y venir entre cordillera y costa deviene en prácticas contextualmente situadas (Ver Figura 2).

La parte del zapato, ahora bailan con zapato dorado, entonces ha cambiado esa parte y el sombrero de repente tiene letrero, no debería ser, pero... pero así es, entre más luce el jurado observa esas cosas y... y como que pone nota en eso. Pero en Putre [festival Anata] yo creo que hacemos la entrada un 85, 90% ahí mostramos como es la costumbre allá, pero ahora si hubiera en Caquena mostraríamos cómo somos allá, o sea allá nos transformamos como somos allá, pero siempre no nos sacaríamos el zapato, el zapato ya está como acostumbrado. (Bailarín y ex presidente agrupación Hijos de Caquena)

De este modo, en el entendido de que las trayectorias y repertorios de los/as actantes constituyen saberes y prácticas corporizadas que inciden en las características de los

intercambios y relaciones entre las agrupaciones los pueblos y de las danzas urbanas (Taylor, 2015), importa destacar que muchas veces el bailar en la ciudad corresponde a la promesa recíproca de bailar en los pueblos rurales; en otras ocasiones en cambio, la participación de una orquesta o de un grupo de baile urbano en una fiesta de los pueblos es considerada un recurso de prestigio que enaltece a los alféreces. Por su parte, entre los/as bailarines/as más jóvenes resulta habitual bailar por el pueblo, a la vez que participar e identificarse con uno y más bailes urbanos. En todos los casos, en palabras de Gisela Cánepa, la ambigüedad de sus identidades “se desprende existencialmente de un cuerpo situado histórica y socialmente, lo cual permite considerar su uso estratégico por parte de los sujetos para reinventarse contextualmente, es decir performativamente, y ser a veces indio, a veces mestizo y otras cholo” (2001, p. 20).



Figura 2. Agrupación *Hijos de Guallatire* sobre calle Máximo Lira durante la entrada del Carnaval Andino del año 2018 (Fuente: Fotografía de Juan Pablo Donoso).

Competencia, *communitas* y utopía

Aun cuando entre las agrupaciones de bailes andinos del Carnaval Andino no se reconozca una competencia abierta, siendo preponderante anteponer los sentimientos de alegría y bienestar asociados a la celebración y experiencia colectiva (Chamorro, 2013), es posible advertir que las nociones de competencia y prestigio se encuentran presentes en la mayoría de las performances de los grupos. Hecho que se ve reflejado en una preocupación y ocupación constante por destacar con sus presentaciones, sobre otros grupos participantes,

así como obtener un lugar y puntaje sobresaliente en la lógica del certamen. Sin embargo, siguiendo las reflexiones de Roberto Da Matta (2002), más que la adherencia al modelo de exclusión y protagonismo individual impuesto por la sociedad de consumo imperante, la competencia en el Carnaval supone prácticas de distribución de dones donde “de un lenguaje jerarquizado pasamos a un lenguaje competitivo e igualitario, ya que se pretende promover una oportunidad para todos” (Da Matta, 2002, p. 158). Vale decir, el carácter de las recompensas para los diversos competidores, así como la dramatización del mérito y la jerarquía constituyen mecanismos de reclasificación social que ofrecen posibilidades de democratizar los recursos materiales y simbólicos que entrega el Carnaval. Es así como son los propios actores indígenas y populares quienes construyen su estructura y sistema de valoración y prestigio, respondiendo con ello a la exclusión y marginación respecto de las políticas centrales (Da Matta, 2002).

En todas las agrupaciones se busca su prestigio, todas las agrupaciones tratan de ganar su prestigio. Por qué, porque... tú cuando ganas el Carnaval o ganas un campeonato mejor, siempre los *Tinkus Mallku* ganan su prestigio ellos, por qué, porque ellos ganaron un campeonato y venía el Carnaval y ganaron el Carnaval, y ¿de qué sirve eso de tener prestigio?, vas con la frente en alto como agrupación (Bailarina y ex ñusta, agrupación Tinkus Kollas Wistus).

Por lo demás, importa considerar de acuerdo con Alejandro Ortíz (2009), que en las celebraciones y danzas andinas rurales estas prácticas y valoraciones sociales se presentan en actitud de contrapunto o desafíos entre danzantes, de modo que la competencia asimétrica, anima y entretiene, a la vez que “instituye, consolida y jerarquiza las identidades que se crean en ella” (Cánepa, 2008, p. 54). En otras palabras, se juega y se lucha porque hay un contrincante o un opuesto que define y complementa, principio que “más que tolerancia, es la convicción que el otro -el distinto, el opuesto, el rival- es necesario para que uno sea; uno se realiza y es gracias al otro” (Ortiz, 2009, p. 170). En un mismo sentido, Michelle Bigenho (1999) propone que las dinámicas de competencias durante los carnavales rurales permiten valorar y estimular la creatividad de los grupos, a la vez que promover la cohesión colectiva.

Al respecto, importa destacar la experiencia de comunalidad que emerge de los procesos productivos y comunicativos de las performances urbanas, pues no sólo resultan inexistentes las manifestaciones de violencia o discriminación social en términos de edad, género, etnia y/o nacionalidad entre los/as actuantes, sino que el mismo esquema procesional del pasacalle o entrada folklórica deviene en rondas y expresiones de camaradería a través de las cuales, los/as actuantes siguen bailando y compartiendo a una vez terminadas sus presentaciones. Siendo especialmente significativo el interés de los/as bailarines/as por dar continuidad a la alegría de la fiesta a los pies del Morro de Arica, formación rocosa que es identificada popularmente como hito de la conquista chilena tras

la Guerra de Pacífico, pero que ha sido resemantizada como un *mallku* o ser terrestre protector de la ciudad por los/as bailarines/as aymara. En palabras de una bailarina,

abajo del morro, nos juntamos todos y compartimos igual porque tenemos amigos en este grupo, tenemos amigos en este otro grupo y al final no sé po, veí tres o cuatro tinkus de diferente traje y compartiendo igual, tirando la talla, pasándola bien. (Bailarina y dirigente, agrupación Tinkus Mallkus).

En otras palabras, sugiero -siguiendo a Víctor Turner, que la performance del Carnaval ofrece un instante “en y fuera del tiempo, dentro y fuera de la estructura social secular” (1988, p. 103), lo que supone una transgresión de los esquemas de diferenciación, jerarquía y alteridad impuestas por la sociedad nacional. En su revés, emerge como un sentido de comunión o comunidad relativamente indiferenciada que se sustenta en el sentimiento de solidaridad y unidad de los colectivos andinos. En esta perspectiva, la *communitas* tiene un aspecto existencial que implica un sentido de totalidad y de potencialidad, que posibilita el desarrollo de relaciones afectivas, sociales y estéticas específicas entre sus actuantes, quienes tienen la posibilidad de ponerse al margen de los esquemas de su vida reglamentaria y reflexionar sobre sus roles y estatus de la vida cotidiana (Turner, 1988).

Entonces es como que la gente está alegre esos días, no hay límites, esos días uno no discute con una persona que venga quizás de Perú o de Bolivia, somos todos hermanos, ese día lo disfrutamos y lo vivimos todos, de diferentes formas pero estamos todos felices, yo creo que uno como bailarín dice: “esperé tanto tiempo, esperé durante todo un año esto”, entonces ya uno como que no puede más de emocionado, entonces yo lo encuentro maravilloso. (Bailarina y ex ñusta, agrupación Morenada San Pedro de Totorá)

Por lo demás, la performance del Carnaval también alude a la percepción de vivir un mismo tiempo-espacio junto a la familia extendida que ha viajado desde los pueblos o desde Bolivia a acompañarlos/as, así como con los múltiples amigos/as y espectadores/as que se hacen parte del fervor y la pasión por el folklor de esos tres días. Se trata, por tanto, de una experiencia que ha provocado “procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos perceptivos, afectivos, gestuales y kinésicos” (Citro, 2009, p. 31), permitiéndoles distinguir el trazado de un propio camino de autorreconocimiento como indígenas o “demostrar lo que uno realmente es” (Bailarina y ex ñusta, Hijos de Chiapa). En otras palabras, los/as bailarines/as han podido trocar la vergüenza y el miedo a la discriminación étnica, por la belleza, lujo, privilegio y orgullo de bailar corporizando sus tradiciones y costumbres; así como por el placer, gusto, alegría y osadía de ‘mostrarse’ públicamente. Al respecto, un dirigente de la Confraternidad de Bailes Andinos, puntualiza sobre el fortalecimiento identitario y el crecimiento exponencial de la participación de bailarines/as andinos en el Carnaval,

por eso te digo, nosotros... eso te ayudó al Carnaval, porque te dijo: “mira tú eres de acá, tú perteneces acá y este es tu... este es tu ritmo, esta es tu tierra, esto es lo que tú bailas y esto es lo tuyo y nada más que eso”, y eso... ya... sí, yo soy de acá, entonces varios jóvenes ya cayeron en masa, en masa. Ellos se fueron a los pueblos, se fueron a

bailar tarqueadas, se fueron a bailar un tinku, un toba y por masa, entonces... ya no fueron no sé po, mil, dos mil bailarines, ahora son diez mil bailarines, ¿entendí?, entonces eso te lo enseñó el carnaval y te lo dio po. Y te enseñó donde está tu línea y... y te sigue enseñando, después tú lo que tienes que hacer... y cómo tienes que hacerlo también, entonces todas esas cosas... no te enseñaron en el colegio... porque no te enseñó tu mamá... tampoco te lo enseñó no sé po... o la misma ciudad, o el mismo municipio, no (Bailarín y ex dirigente Federación Kimsa Suyu).

En suma, sugiero que el danzar en el Carnaval produce transformaciones en tres niveles diferentes: “1) en el drama, es decir, en el argumento, 2) en los actores, cuya tarea es experimentar un re-arreglo temporario de sus cuerpos/mentes, o “transporte”; 3) en el público donde los cambios pueden ser pasajeros (entretenimiento) o permanente (ritual)” (Schechner, 2000, p. 89). En primer lugar, y en la perspectiva de que “la representación cultural y la lucha por la autorrepresentación sucede pues el marco de una cultura pública en la cual se entretajan de manera compleja y a veces contradictoria agendas políticas, sociales y culturales con entretenimiento y consumo” (Cánepa, 2006a, p. 25), he argumentado que el Carnaval Andino puede ser comprendido simultáneamente como: un espectáculo o mercancía que se transa en el mercado turístico; una plataforma de integración social de la colectividad andina urbana al espacio público local, nacional e internacional; y/o bien una fiesta que recrea y pone en valor las costumbres andinas restableciendo un vínculo cíclico con la fertilidad y reproducción socio simbólica de una *communitas* andina urbana que trasciende las diferencias y fronteras nacionales.

En segundo lugar, con acento en las prácticas y subjetividades de los/as bailarines/as como artífices del Carnaval, y para quienes el bailar constituye una experiencia vivida que, preñada de intenciones y contenidos afectivos y memorísticos, permite actuar o intervenir en mundo; sus performances devienen en formas de ciudadanía a través de las cuales definen, comunican y dialogan con el espacio público mediante un lenguaje fundamentalmente corporal, visual y sonoro. En tercer lugar, si bien he aludido al público en términos generales, he preferido evitar la referencia al mismo como un sujeto abstracto tal como podrían representarse otro tipo de audiencias (p.ej. televisivas), pues los/as bailarines/as establecen distintos tipos de relaciones con el mismo, en términos del reconocimiento que hacen de sus performances. En este sentido, el Carnaval Andino deviene en una plataforma o tribuna pública en la cual tienen la posibilidad dialogar intersensorialmente con un conjunto heterogéneo de espectadores/as que los siguen, vitorean y aplauden a la manera de una sociedad civil que acompaña, responde y reconoce, también performáticamente, la afirmación de su existencia histórica como pueblos (Chamorro, 2020). En este sentido, a la manera de una “utopía andina” (Flores Galindo, 1994; Burga, 2005), la *communitas* celebra cíclica y tenazmente la propia diferencia, haciendo posible “que la historia sea permanentemente reinterpretada y transformada, constituyéndose en una memoria viva en la que el pasado cobra sentido cuando se usa para

que se expresen las personas del presente” (Cánepa, 2008, p. 64). En palabras de un viejo y querido amigo,

de los años 50 los aymaras han querido levantar los brazos y estar, están, lo logró pero con el Carnaval, el Carnaval mostró que la gente está viva, que la gente en Arica es netamente aymara, tenemos gente que es nacida aymara, y gente que es de los dos países, de Perú y Bolivia que son aymaras y eso es un logro pa nosotros, que siempre estamos presente y seguimos vivos. (L. Díaz, bailarín y ex dirigente, agrupación Tobas Andino Sajama)

Conclusiones

He sugerido que Carnaval Andino “*Inti Ch’amampi*, con La Fuerza del Sol” configura una plataforma sobre la cual las distintas organizaciones de bailes andinos manifiestan sus diferencias en un espacio público local-nacional y en diálogo con una audiencia local, translocal y transfronteriza. En esta perspectiva, busqué argumentar que el danzar corresponde a prácticas performáticas de reconocimiento social y político asociadas a relaciones interétnicas específicas (interacción con otras agrupaciones aymara, con miembros-as de la sociedad nacional y/o representantes las instituciones estatales), siendo el espacio de fronteras más bien un escenario geográfico, histórico y político con el cual las danzas dialogan a la vez que se entreveran. En este sentido, propongo que las danzas andinas configuran formas expresivas de una ciudadanía que responden a la invisibilidad y oclusión histórica del pueblo aymara, constituyendo un esfuerzo por situar públicamente la propia diferencia y participar del tiempo histórico de lo nacional. No siendo casual que, durante el Carnaval del año 2019, en el marco del denominado ‘estallido social’ o revueltas populares chilenas, las agrupaciones de bailes mantuvieran intensos debates respecto de la clausura de la fiesta o bien el sentido que ésta tendría en el marco de las demandas populares y las denuncias de las violaciones a los Derechos Humanos. Como resultado, algunas comparsas realizaron coreografías alusivas al rechazo a la violencia estatal denunciando las mutilaciones oculares, mientras que otras exhibieron lienzos y pancartas con consignas contra la intromisión de la gran minería en sus territorios.

No obstante, más que estrategias de integración a los mecanismos de representación política del Estado, se trata de prácticas y experiencias corporizadas de una ciudadanía que problematiza su lugar como alteridad histórica de la nación chilena, a la vez que produce nuevos espacios y formas de sociabilidad urbana que recrean y revitalizan vínculos de reciprocidad e intercambio de recursos en la ciudad y con la cordillera. En este último sentido, sugiero comprender las danzas como un habitar que configura las intensas relaciones entre la costa y cordillera/ciudad y campo, en los términos de un paisaje utópico en el cual las colectividades aymara reubican sus memorias y sensibilidades ya no en el curso temporal de la narrativa única del Estado-nación, sino que -en palabras de Doreen Massey

(2008)- como una coexistencia simultánea que reelabora el espacio local y de fronteras desde la perspectiva de una apertura vivida al reconocimiento de la multiplicidad de trayectorias y relaciones. Si bien ello no carece de conflictos y disputas, sugiero que la experiencia de *communitas* permite imaginar y experimentar la noción de *utopía* como “una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario” (Flores Galindo, 1994, p. 17); vale decir, comprender el danzar como la actuación de una ciudadanía que se vive e imagina en coexistencia.

Referencias citadas

- Abercrombie, T. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina (Cusco)*, 10(2), 279-352. <https://bit.ly/3rPYpjK>
- Barragán, R. (2009). La Fiesta del Poder, el Poder de la Fiesta. En R. Barragán y C. Cárdenas (Coord.), *Gran Poder: La Morenada* (pp. 15-258). Instituto de Estudios Bolivarianos. <https://bit.ly/3CRt3PV>
- Bastien, J. (2004). Las danzas folklóricas en las Entradas de Bolivia: Pachamama and Chora. En G. Delgada-P y J. M. Schechter (Eds.), *Quechua verbal artistry: the inscription of andean voices. Arte expresivo quechua: la inscripción de las voces andinas* (pp. 537-570). Institut für Altamerikanistik und Ethnologie.
- Bigenho, M. (1999). Sensing locality in Yura: ritual of carnival and of the bolivian state. *American Ethnologist*, 26(4), 957-980. <https://doi.org/10.1525/ae.1999.26.4.957>
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Burga, M. (2005). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cánepa, G. (2001). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cánepa, G. (2006a). Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público. En G. Cánepa y M. E. Ulfe (Eds). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* (pp. 15-34). CONCYTEC.
- Cánepa, G. (2006b). La ciudadanía en escena: fiesta andina, patrimonio y agencia cultural. En G. Cánepa y M. E. Ulfe (Eds). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* (pp. 221-242). CONCYTEC.
- Cánepa, G. (2008). Identidad y memoria. En R. Romero (Comp.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú* (pp. 42-71). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chamorro, A. (2013). Carnaval Andino en la ciudad de Arica. *Estudios Atacameños*, (45), 41-54. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432013000100004>
- Chamorro, A. (2017). Imagen y experiencia: el Carnaval de Arica como autorrepresentación festiva. *Chungará (Arica)*, 49(1), 121-132. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000002>

- Chamorro, A. (2020). El llamado de la lluvia: las tarqueadas en Arica como *performances* sonoras. *Boletín del Museo Chile de Arte Precolombino*, 25(2), 83-95. <https://doi.org/jgjh>
- Chipana, C. (1986). La identidad étnica de los aymará en Arica. *Chungará (Arica)*, (16-17), 251-261. <https://bit.ly/3RQEjL>
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos/Culturalia.
- Cornejo-Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana.
- Da Matta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasilero*. Fondo de Cultura Económica.
- De la Cadena, M. (2001) Mestizo-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad de Cuzco. En G. *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 179 – 212). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Decreto 6678 de 2009 (18 de diciembre de 2009). [Alcaldía, Ilustre Municipalidad de Arica]. Bases de participación IX versión Carnaval Andino Internacional, Con la Fuerza del Sol 2010. 18 de diciembre de 2009. Alcaldía, Ilustre Municipalidad de Arica.
- Díaz, A., Martínez, P., y Ponce, C. (2014). Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias*, 74(260), 101–128. <https://doi.org/10.3989/revindias.2014.004>
- Díaz, A. y Ruz, R. (2009). Estado, escuela chilena y población andina en la ex subdelegación de Putre. Acciones y reacciones durante el período post Guerra del Pacífico (1883–1929). *Polis (Santiago)*, 8(24), 1-22. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682009000300015>
- Díaz, A., Ruz, R., y Mondaca, C. (2004). La administración chilena entre los aymaras: resistencia y conflicto en los Andes de Arica (1901-1926). *Anthropologica*, 22(22), 216-231. <https://bit.ly/3RS06HT>
- Díaz, A. y Villegas, J. (2019). Fútbol femenino andino: una práctica deportiva translocal. *Chungará (Arica)*, 51(4), 675-691. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562019005002301>
- Flores Galindo, A. (1994). *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*. Horizonte.
- De France, C. (1995). Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico. En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 221–254). Diputación Provincial de Granada.
- Denzin, N. (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, 1(1), 23–46. <https://doi.org/10.1177/146879410100100100102>
- Gaillard, P. (2005). La danza de los chukchu. Danza, enfermedad y devoción en los Andes peruanos del sur (departamento de Cuzco). En A. Molinié (Comp.). *Etnografías de Cuzco* (pp. 89-110). Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative.
- Galdames, L., y Díaz, A. (2007). La construcción de la identidad ariqueño-chilena durante las primeras décadas del siglo XX. *Diálogo Andino*, (29), 19–28. <https://bit.ly/3rQslwg>
- Galdames, L., Ruz, R., y Meza, M. (2014). Imaginario nacional en revistas de la frontera norte de Chile post Guerra del Pacífico: *Ariqueña* (Arica, 1923) y *Torbellino* (Tacna, 1924). *Interciencia*, 39(7), 490-494. <https://bit.ly/3SYCnY3>

- Gavilán, V. y Carrasco, A. (2009). Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. *Chungará (Arica)*, 41(1), 101-112. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562009000100007>
- Gisbert, T. (1999). El control de lo imaginario: teatralización de la fiesta. En *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (pp. 237-256). Plural Universidad Nuestra Señora de La Paz.
- González, H. (1995). La inserción económica de los migrantes aymara en la ciudad. El trabajo como empresa familiar y la reproducción cultural. En *Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología* (pp. 315- 324). Valdivia: Colegio de Antropólogos de Chile.
- González, H. (1997). Apuntes sobre el tema de la identidad cultural en la Región de Tarapacá. *Estudios Atacameños*, (13), 9–26. <https://doi.org/10.22199/S07181043.1997.0013.00003>
- González, H. (2003). Los aymaras contemporáneos. En A. M. Carrasco y B. Cofré (Eds.), *Conozcamos juntos la historia y cultura de nuestra Región* (pp. 39-45). Programa Explora-Conicyt, Gobierno Regional de Tarapacá, Centro de Investigaciones del Hombre del Desierto , y Taller de Estudios Andinos - TEA.
- González, H. y Gavilán, V. (1990). Cultura e identidad étnica entre los aymaras chilenos. *Chungará (Arica)*, (24/25), 145-158. <https://bit.ly/3SP2kcp>
- González, H. y Gundermann, H. (1996). Organizaciones aimaras, identidad étnica e integración. En X. Albó, M. I. Arratía, J. Hidalgo, L. Nuñez, A. Llagostera, M. I. Remy, y B. Revesz (Comps.), *La integración surandina cinco siglos después* (pp. 395-416). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Corporación Norte Grande, Taller de Estudios Andinos, Universidad Católica del Norte.
- Grebe, M. E. (1986). Migración, identidad y cultura aymará: Puntos de vista del actor. *Chungará (Arica)*, (16-17), 205-223. <https://bit.ly/3SURamA>
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Norma.
- Gundermann, H. (1997). Etnicidad, identidad étnica y ciudadanía en los países andinos y el norte de Chile. Los términos de la discusión y algunas hipótesis de investigación. *Estudios Atacameños*, (13), 9-26. <https://doi.org/10.22199/S07181043.1997.0013.00002>
- Gundermann, H. (1998). Comunidad Aymara, identidades colectivas y estados nacionales en los albores del siglo XX. En *A 90 años de los sucesos de la escuela Santa María de Iquique* (pp. 153-181). LOM.
- Gundermann, H. (2003). Las poblaciones indígenas andinas de Chile y la experiencia de la ciudadanía. En H. Gundermann, R. Foerster y J. I. Vergara, *Mapuches y aymaras. El debate en torno al reconocimiento y los derechos ciudadanos* (pp. 19–104). Predes, Universidad de Chile y Ril.
- Gundermann, H., González, H., y Durston, J. (2014). Relaciones sociales y etnicidad en el espacio aymara chileno. *Chungará (Arica)*, 46(3), 397–421. <https://doi.org/jgjz>
- Gundermann, H. y Vergara, J. I. (2009). Comunidad, organización y complejidad social andinas en el norte de Chile. *Estudios Atacameños*, (38), 107-126. <https://doi.org/frs6xf>
- Ingold, T. (2017). ¡Suficiente con la etnografía!. *Revista Colombiana de Antropología*, 53(2), 143-159. <https://doi.org/10.22380/2539472X.120>

- Instituto Nacional de Estadística. (2017) Resultados CENSO 2017. Por país, regiones y comunas. Recuperado de la base de datos del Instituto Nacional de Estadística. <https://bit.ly/2XIEEn8>
- López, U. (2007). *Anata Andino. Máscaras y danzas de los ayllus de Oruro*. CEPA.
- Massey, D. (2008). *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Bertrand Brasil.
- Mercado, J. (2011). “Pintando danzas, creando nación”: las danzas folklóricas y el dilema postcolonial en Bolivia. *Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar*, (3), 89-103. <https://bit.ly/3fYh1LI>
- Morong, G. (2014). De la historiografía nacional a la historia de los bordes. Violencia epistémica y emergencia de lo subalterno en el contexto de la chilenezación del norte grande; siglos XIX-XX. En A. Díaz, R. Ruz y L. Galdames (Comps.), *Tiempos violentos. Fragmentos de historia social en Arica* (pp. 11-22). Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Ortiz, A. (2009). El contrapunteo festivo: el contrapunto y la competencia en las fiestas andinas. *Perspectivas Latinoamericanas*, 6, 162 – 171.
- Poole, D. (1990). Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance. *TDR*, 34(2), 98-126. <https://doi.org/10.2307/1146029>
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quiroz, D. (2014). Los aymaras urbanos y los barrios populares en la ciudad de Arica a mediados del siglo XX. Experiencias de abandono estatal y marginalidad social. En A. Díaz, R. Ruz y L. Galdames (comps.), *Tiempos violentos. Fragmentos de historia social en Arica* (pp. 183-198). Universidad de Tarapacá.
- Quiroz, D., Díaz, A., Galdames, L., y Ruz, R. (2015). Campesinos andinos y políticas agrarias durante la Junta de Adelanto de Arica (Azapa, Lluta y la precordillera, 1959-1976). En R. Ruz, L. Galdames, y A. Díaz (Comps.), *Junta de Adelanto de Arica (1958-1976). Experiencia, documentos e historia regional* (pp. 105-129). Universidad de Tarapacá.
- Reed, S. (2012). La política y la poética de la danza. En S. Citro y P. Aschieri (Coords.), *Cuerpos plurales: antropología de y desde las danzas*. Biblos.
- Requena, S. (2005). Una reflexión sobre la representación festiva de la danza de los Caporales. *Yachay (Cochabamba)*, 22(42), 23-54.
- Romero, J. (2012). Colonialidad y dinámica festiva. Legitimación de la modernidad/colonialidad en el carnaval de Oruro. *T'inkazos*, (31), 137-156. <https://bit.ly/3ECXL0z>
- Rosaldo, R. (2000). La pertenencia no es un lujo: Procesos de ciudadanía cultural dentro de una sociedad multicultural. *Desacatos*, (3), 39-49. <https://bit.ly/3VknVLR>
- Rufer, M. (2010). La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. *Memoria y sociedad*, 14(28), 11-31. <https://bit.ly/3g1TVnB>
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, y Universidad de Buenos Aires.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo Libros.
- Sigl, E. (2009). Donde papas y diablos bailan. Danza, producción agrícola y religión en el altiplano

- boliviano. *Maguaré*, (23), 303-341. <https://bit.ly/3yXRVDx>
- Sigl, E. (2010). De la calle a la Web 2.0. Danza del altiplano boliviano como generadora de identidad y etnicidad. Un estudio ciberantropológico. *Anthropos*, 105(1), 73-91. <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2010-1-73>
- Sigl, E. (2011). Cuando las mujeres se visten de flores y chacras bailan. Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano. *Anthropos*, 106(2), 475-492. <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2011-2-475>
- Sigl, E. (2011a). Identidades de diáspora a través de la danza folclórica. un estudio ciberantropológico. *Antropologica*, 29(29), 187 - 213. <https://bit.ly/3MpdYs2>
- Soto, D. (2014). Tácticas de resistencia peruana durante la chilenización de los altos de Arica. Discurso oculto, fiestas y manifestaciones populares (1900-1929). En A. Díaz, R. Ruz y L. Galdames (Comps.), *Tiempos violentos. Fragmentos de historia social en Arica* (pp. 129-142). Universidad de Tarapacá. <https://bit.ly/3rQiZ3t>
- Tabilo, K., Venegas, F., y González, H. (1995). *Las agrupaciones de residentes aymara urbanos en el norte de Chile: Adaptación a la ciudad y vínculos con las comunidades de origen*. Serie de Documentos de Trabajo, Corporación Norte Grande.
- Tassi, N. 2010. *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestiza en La Paz, Bolivia*. Fundación PRAIA.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2017). ¡Presente! La política de la presencia. *Investigación Teatral*, 8(12), 11-34. <https://bit.ly/3CvII4Q>
- Tudela, P. (1990). Chilenización y cambio ideológico entre los aymaras de Arica (1883-1930). Intervención religiosa y secularización. *Revista Chilena de Antropología*, (12), 1-19. <https://bit.ly/3fZMQ6Q>
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Gedisa.
- Zapata, C. (2001). *Las voces del desierto: identidad aymara en el Norte de Chile*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y Ril.
- Zapata, C. (2004). Atacameños y aymaras. El desafío de la “verdad histórica”. *Estudios Atacameños*. (27), 169-187. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432004002700008>

Para citar este artículo bajo norma APA 7a ed.

Chamorro Pérez A. (2022). Performance y ciudadanía: El danzar andino como acto de reconocimiento *Estudios Atacameños (En línea)*, 68, e5022. <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2022-0023>

