



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Sebastián Emiliano Zúñiga Gougain

**LAS MÚSICAS ORIGINALES:**  
PRÁCTICAS Y DISCURSOS COLABORATIVOS DE  
AGRUPACIONES DE MÚSICA Y DANZA INDÍGENA  
QUE PARTICIPAN EN PASACALLES POPULARES DE  
LA CIUDAD DE SANTIAGO (CHILE)

Tese no âmbito do doutoramento em  
Pós-Colonialismos e Cidadania Global,  
orientada pelo Professor Doutor João Arriscado Nunes  
e pelo Professor Doutor Boaventura de Sousa Santos  
e apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2021



FACULDADE DE ECONOMIA  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

**LAS MÚSICAS ORIGINALES:**

PRÁCTICAS Y DISCURSOS COLABORATIVOS DE AGRUPACIONES  
DE MÚSICA Y DANZA INDÍGENA QUE PARTICIPAN EN  
PASACALLES POPULARES DE LA CIUDAD DE SANTIAGO (CHILE)

Sebastián Emiliano Zúñiga Gougain

Tese no âmbito do doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global,  
orientada pelo Professor Doutor João Arriscado Nunes  
e pelo Professor Doutor Boaventura de Sousa Santos  
e apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2021

# FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Esta tesis de doctorado fue financiada por medio de una Beca Nacional de Investigación, número de referencia PD/BD/113964/2015, otorgada por la Fundación para la Ciencia y la Tecnología (FCT) del Ministerio de la Ciencia, Tecnología y Enseñanza Superior de Portugal.

## Dedicatoria

Este trabajo está dedicado  
al Grupo Tun  
y a la memoria de sus *pillanes*  
Jaime Quintanilla,  
Quinturay Raipán  
y Pedro Humire,  
quienes siguen impulsando  
cada pasito y cada soplo...

## **Agradecimientos**

A las agrupaciones artísticas y organizaciones culturales que comparten su conocimiento por medio del movimiento de músicas, danzas y pensamientos. A quienes no dudaron en hacerse parte de la presente investigación a través de su participación en las entrevistas realizadas. A los fotógrafos y audiovisualistas Alejandro Salazar, Jaime Alaluf, Carmen Duque, Marcelo Vega, Paula Eyquem y Daniela Eyquem, quienes colaboraron en la producción del archivo de tesis.

A los co-orientadores profesor doctor Boaventura de Sousa Santos y profesor doctor João Arriscado Nunes, por su sencillez y disposición para compartir los saberes de su artesanía sociológica comprometida y brillante, así como por su disponibilidad para respaldar el trabajo de tesis en sus distintas etapas.

¡A todo el excepcional equipo académico del programa de doctorado! A esa *turma* querida de Coimbra conformada por mis compañeras y compañeros de doctorado Verónica Yuquilema, Jafar Silvestre, Sofía Rodrigues, Boaventura Monjane, Dea Merlini, Sebastián Medina, Mateo Martínez, Javier García, Francesca Casmiro, Luís Bernardo y Ceren Akyos; así como por las grandes amistades que hicimos con Marco Pacule, Claudett Mendonça, Julião Noia, Nívia Barros, Solange Alves y Eber Quiñonez.

A las doctoras en ciencias sociales Andrea Lizama y Belén Espoz, por su lectura atenta y acompañamiento en el proceso de dilucidar cuestiones metodológicas y de búsqueda estilística en el proceso de redacción. A todo lo aprendido anteriormente en el magister en Musicología de la Universidad de Chile, por aquellos saberes musicológicos que compartimos con el Campo Unitario y que continúan guiando el sentido de nuestras investigaciones.

A las condiciones materiales que brindan las cantinas (comedores universitarios) de Coimbra, Natalia Monteiro del Café Girassol y esos chicharros azorianos de Flávia Carlet y Mark Soares que proporcionaron el *bocadinho* de energía que faltaba para concluir la escrita.

A las condiciones espirituales que siempre mantiene el amor familiar de Laura Gougain, Esteban Zúñiga, Lucía Zúñiga, Luz Gougain, Alicia Fuentealba y Paula Eyquem; todo el amor fraterno portugués de Fátima Correia, Isabel Valadas, Marta Morgado, Isabel Pimentel, Alexandra da Silva y Patricia Rosindo; y ese amor de mi compañera de vida Daniela Eyquem, un amor que no deja de enseñarme sobre lo esencial en el reino de este mundo... porque esta tesis también se concluye gracias a su inagotable energía, constancia e inteligencia.

Los mitos no eran ensayos intelectuales del hombre primitivo en la ciencia, eran algo bien diferente (...) El elemento directamente sensible - y la emoción es un modo de lo sensible - (...) somete y digiere todo lo que es meramente intelectual

John Dewey (2008: 34)

Nesse ponto, como explicar uma ação que não é ato, é tato e atenção? Essa ação silenciosa pode ser tida como conhecimento (...) [o saber] do músico, do professor, do pai, daquele que sabe não poder dizer e dar nitidez para tudo o que regula sentido.

Sentir é uma regulação que se aproxima muito do invisível pois não se trata de enxergar com nitidez, mas sim de experienciar e regular os efeitos daquilo que escapa da zona nítida dos sentidos, aquilo que aciona as causas inauditas dos mistérios do mundo

Felipe Nunes Vargas (2016: 189)

## Resumen

A partir de una investigación de carácter etnográfica, la presente tesis aborda el estudio de prácticas y discursos de cinco agrupaciones artísticas de Santiago de Chile (Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka y Taller Tupac Katari) asociados a su participación en desplazamientos músico-coreográficos por el espacio público, los cuales reciben el nombre de pasacalles. Por medio de la ejecución callejera de músicas y danzas indígenas, especialmente del pueblo mapuche y de pueblos andino-altiplánicos (aymaras y quechuas), las agrupaciones artísticas estudiadas se involucran en diversas actividades político-culturales (principalmente en marchas políticas, carnavales culturales, conmemoraciones y aniversarios de barrios populares) que promueven la rearticulación y fortalecimiento de comunidades populares e indígenas que, resistiendo una constante marginación socioeconómica y racial, continúan luchando contra aquellos impactos culturales del neoliberalismo que deterioran su identidad comunitaria (negación de su historia, autonomía y dignidad). Asumiendo el rol de músico al interior de una de las agrupaciones estudiadas (Grupo Tun) y orientado por cuidados metodológicos derivados de las epistemologías del Sur y la Investigación Acción Participativa (IAP), se ha buscado poner énfasis en el carácter colectivo y dialógico de la observación participante y las entrevistas semiestructuradas, evitando exotizar la propia experiencia del investigador con aquel distanciamiento analítico que tiende a ocultar los modos de producción comunitaria de las observaciones contenidas en el artefacto discursivo del tesista. La pregunta de partida que impulsa la investigación es la siguiente: ¿Será que las prácticas y discursos de las agrupaciones de música y danza indígena (que participan en pasacalles populares de Santiago) constituyen manifestaciones empíricas de comunidades político-culturales emergentes que buscan subvertir el orden ético-moral economicista por medio de la descolonización de sus subjetividades y relaciones sociales? Se concluye que la presencia de música y danza indígena en los pasacalles populares es un fenómeno social de aproximación - desde el espacio urbano - a cosmovisiones de pueblos originarios que contribuye a la construcción de formas emancipadoras de expresión estética, identificación cultural y organización social.

**Palabras-clave:** descolonización, experiencia estética, identidades culturales, subjetividades y movimientos sociales.

## **Resumo**

Com base numa pesquisa de cunho etnográfico, a presente tese aborda o estudo de práticas e discursos de cinco grupos artísticos de Santiago do Chile (Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka e Taller Tupac Katari) associados à sua participação em procissões músico-coreográficas através do espaço público, as quais são chamadas de "pasacalles". Por meio da performance de música e dança indígena nas ruas, principalmente do povo mapuche e dos povos andino-altiplânicos (aimarás e quéchuas), os grupos artísticos estudados envolvem-se em diversas atividades político-culturais (nomeadamente manifestações políticas, carnavais culturais, comemorações e aniversários de bairros populares) que promovem a rearticulação e o fortalecimento de comunidades populares e indígenas que, resistindo à constante marginalização socioeconômica e racial, continuam a lutar contra os impactos culturais do neoliberalismo que deterioram sua identidade comunitária (negação da sua história, autonomia e dignidade). Assumindo o papel de músico dentro de um dos grupos estudados (Grupo Tun) e pautado pelos cuidados metodológicos derivados das epistemologias do Sul e da Investigação-Ação Participativa (IAP), procura-se enfatizar o caráter coletivo e dialógico da observação participante e das entrevistas semiestruturadas, evitando exotizar a própria experiência do pesquisador com aquele distanciamento analítico que tende a ocultar os modos de produção comunitária das observações contidas no artefato discursivo do tesista. A questão de partida que impulsiona a pesquisa é a seguinte: Será que as práticas e discursos de grupos de música e dança indígena (que participam dos "pasacalles populares" de Santiago) constituem manifestações empíricas de comunidades político-culturais emergentes que tentam subverter a ordem ético-moral economicista por meio da descolonização das suas subjetividades e relações sociais? Conclui-se que a presença de música e dança indígena nos "pasacalles populares" é um fenômeno social de aproximação - desde o espaço urbano - às cosmovisões dos povos indígenas que acaba por contribuir à construção de formas emancipatórias de expressão estética, identificação cultural e organização social.

**Palavras-chave:** descolonização, experiência estética, identidades culturais, subjetividades e movimentos sociais.

## **Abstract**

Based on ethnographic research, this thesis examines the study of practices and discourses of five artistic groups from Santiago de Chile (Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka and Taller Tupac Katari). These groups are associated with participation in choreographed-musical processions through public spaces, which are called "pasacalles". Through the street performance of indigenous music and dances, especially those of the mapuche people and the andean-altiplanic peoples (aymara and quechua), the artistic groups studied are involved in various political-cultural activities (mainly political rallies, cultural carnivals, commemorations and anniversaries of popular neighborhoods). These performances promote the rearticulation and strengthening of popular and indigenous communities, as they resist constant socio-economic and racial marginalization, and continue to fight against the cultural impacts of neoliberalism that deteriorate their community identity (denial of their history, autonomy and dignity). Assuming the role of a musician within one of the groups studied (Grupo Tun), and guided by the methodologies of the Epistemologies of the South and Participatory Action Research (PAR), efforts were made to emphasize the collective and dialogic character of the participant observation and semi-structured interviews. In addition, efforts were made to avoid exoticization of the researcher's own experience with the analytical estrangement, as this tends to hide the modes of community production of the observations contained in the discursive artifact of a thesis producer. The initial question that prompted research on this thesis topic was the following: Could it be that the practices and discourses of indigenous music and dance groups (which participate in "pasacalles populares" in Santiago) constitute empirical manifestations of emerging political-cultural communities that seek to subvert the economistic ethical-moral order through the decolonization of their subjectivities and social relations? It has been concluded that the presence of indigenous music and dance in "pasacalles populares" is a social phenomenon of an approach - from the urban space to the cosmovisions of native peoples - which contributes to the construction of emancipatory forms of aesthetic expression, cultural identification and social organization.

**Keywords:** decolonization, aesthetic experience, cultural identities, subjectivities and social movements.

## **Lista de siglas**

AFP: Administradoras de Fondos de Pensiones  
AMBAR: Asociación Metropolitana de Bailes Religiosos  
ARCIS: Universidad de Arte y Ciencias Sociales  
BANCH: Ballet Nacional Chileno  
Casen: Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional  
CCLA: Centro Cultural Las Araucarias  
CCM: Centros Culturales Mapuche  
CEMA: Centro de Madres  
CENECA: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística  
CEPI: Comisión Especial de Pueblos Indígenas  
CONACIN: Coordinadora Nacional Indianista  
CONADI: Corporación Nacional de Desarrollo Indígena  
CONFECH: Confederación de Estudiantes de Chile  
CORFO: Corporación de Fomento de la Producción  
CTT: Consejo de Todas Las Tierras/*Aukiñ Wallmapu Ngulam*  
CUT: Central Única de Trabajadores de Chile  
FECH: Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile  
FONDAE: Fondos de Desarrollo Estudiantil  
IAP: Investigación Acción Participativa  
Isapres: Instituciones de Salud Previsional  
JPR: Jefatura Provincial Revolucionaria  
MAPU: Movimiento de Acción Popular Unitaria  
MAT: Movimiento por el Agua y los Territorios  
MCR: Movimiento Campesino Revolucionario  
MIR: Movimiento de Izquierda Revolucionaria  
OIT: Organización Internacional del Trabajo  
PDI: Policía de Investigaciones  
PVC: policloruro de vinilo  
UAHC: Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
UCSH: Universidad Católica Raúl Silva Henríquez  
UNICEF: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia  
UTEM: Universidad Tecnológica Metropolitana

## ÍNDICE

|  |             |
|--|-------------|
| <b>Dedicatoria</b> .....   | <b>iii</b>  |
| <b>Agradecimientos</b> .....   | <b>iv</b>   |
| <b>Resumen</b> .....   | <b>vii</b>  |
| <b>Resumo</b> .....  | <b>viii</b> |
| <b>Abstract</b> .....  | <b>ix</b>   |
| <b>Lista de siglas</b> .....   | <b>x</b>    |
| <b>Obertura</b> .....  | <b>1</b>    |
| <b>ACTO TEÓRICO</b> .....  | <b>11</b>   |
| <b>CUADRO 1_MARCO TEÓRICO</b> .....  | <b>12</b>   |
| <b>ESCENA 1.1_DIVERSIDADES</b> .....   | <b>12</b>   |
| 1.1.1_Reinvención de la emancipación social: hacia un nuevo paradigma desde los márgenes de la modernidad occidental ..... | 13          |
| 1.1.2_Epistemologías del Sur y enfoque enactivo: la diversidad inagotable de conocimientos y cogniciones .....             | 15          |
| <b>ESCENA 1.2_IDENTIDADES</b> .....  | <b>20</b>   |
| 1.2.1_Recuperaciones conceptuales: emancipación, identidad y arte .....  | 21          |
| 1.2.2_Identidades e identificaciones culturales: desde los esencialismos hacia los posicionamientos <i>ch'ixis</i> .....   | 25          |
| <b>ESCENA 1.3_SUBJETIVIDADES</b> .....   | <b>30</b>   |
| 1.3.1_Subjetividades colonizadas: la experiencia vivida de Frantz Fanon.....   | 31          |
| 1.3.2_Subjetividades en deconstrucción: desde la dicotomía estructura-acción hacia la producción de sentido .....          | 34          |
| 1.3.3_Subjetividades constituyentes: polisemia y multitemporalidad de la realidad socio-histórica.....                     | 36          |
| <b>ESCENA 1.4_EXPERIENCIA ESTÉTICA</b> .....   | <b>39</b>   |
| 1.4.1_Subjetividades en apertura: descolonizando la experiencia estética.....  | 39          |
| 1.4.2_Estéticas en descolonización: hacia una radicalización de la experiencia estética .....                              | 42          |
| <b>CUADRO 2_CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA</b> .....  | <b>46</b>   |
| <b>ESCENA 2.1_NEOLIBERALISMO EN CHILE</b> .....  | <b>46</b>   |
| 2.1.1_La larga reestructuración neoliberal del Estado (1973-) .....  | 47          |
| 2.1.2_Ley Antiterrorista y mercantilización de las tierras.....  | 49          |

|  |           |
|--|-----------|
| 2.1.3_ Las identidades locales frente a la globalización neoliberal.....                 | 51        |
| <b>ESCENA 2.2_ MOVIMIENTO DE POBLADORES .....</b>  | <b>53</b> |
| 2.2.1_ Las migraciones y el problema de la vivienda .....                                | 55        |
| 2.2.2_ Las tomas de terreno (1957-1973) .....  | 56        |
| 2.2.3_ Los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana (1970-1973).....                    | 57        |
| 2.2.4_ La revuelta de los pobladores (1983-87).....                                      | 59        |
| 2.2.5_ El rejuvenecimiento del movimiento poblacional (1997-).....                       | 61        |
| 2.2.6_ La cultura socio-popular autogestionaria .....                                    | 62        |
| <b>ESCENA 2.3_ MOVIMIENTO DE PUEBLOS ORIGINARIOS.....</b>                                | <b>65</b> |
| 2.3.1_ Migraciones forzadas de pueblos originarios y su «chilenización» .....            | 66        |
| 2.3.2_ División de las comunidades indígenas y la movilización mapuche (1979-1983).....  | 69        |
| 2.3.3_ La institucionalidad indígena de la transición pactada.....                       | 70        |
| 2.3.4_ La siembra ideológica del Consejo de Todas las Tierras (1990-1997).....           | 72        |
| <b>INTERMEZZO METODOLÓGICO.....</b>  | <b>75</b> |
| <b>Diseño etnográfico, perspectiva fenomenológica y conocimiento popular (IAP) .....</b> | <b>76</b> |
| <b>Técnicas de co-producción de datos: fuentes e instrumentos .....</b>                  | <b>78</b> |
| <b>Entrevista semiestructurada.....</b>  | <b>79</b> |
| <b>Observación participante .....</b>  | <b>80</b> |
| <b>Participación del observador y auto-reflexividades .....</b>                          | <b>81</b> |
| <b>Pregunta de partida.....</b>  | <b>84</b> |
| <b>Hipótesis .....</b>   | <b>84</b> |
| <b>Objetivo general .....</b>  | <b>84</b> |
| <b>Objetivos específicos.....</b>  | <b>85</b> |
| <b>Análisis de datos .....</b>   | <b>85</b> |
| <b>Triangulación de las técnicas.....</b>  | <b>87</b> |
| <b>ACTO EMPÍRICO.....</b>  | <b>89</b> |
| <b>CUADRO 3_ ANÁLISIS .....</b>  | <b>90</b> |
| <b>ESCENA 3.1_ INDIVIDUOS .....</b>  | <b>90</b> |
| 3.1.1_ Caracterización de los individuos entrevistados.....                              | 90        |
| 3.1.2_ Historias rupturas: determinaciones culturales.....                               | 95        |
| 3.1.3_ Historias debidas: saberes y prácticas de pueblos originarios .....               | 96        |
| <b>ESCENA 3.2_ COMUNIDADES.....</b>  | <b>98</b> |
| <b>3.2.1_ Intra[comunitario] .....</b>   | <b>98</b> |

|   |            |
|---|------------|
| 3.2.1.1_ Grupo Tun .....  | 98         |
| 3.2.1.2_ Fraternidad Ayllu .....  | 106        |
| 3.2.1.3_ Colectivo Quillahuaira .....   | 112        |
| 3.2.1.4_ Comunidad Santiago Marka.....  | 117        |
| 3.2.1.5_ Taller Tupac Katari .....  | 121        |
| <b>3.2.2_ Inter[comunitario].....</b>   | <b>126</b> |
| 3.2.2.1_ De Dudosa Procedencia y el Carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi (Los Copihues) ..... | 132        |
| 3.2.2.2_ Centro y Periférico Cultural La Casita y su aniversario (Nuevo Amanecer) .....                             | 138        |
| 3.2.2.3_ Centro Cultural Las Araucarias y su aniversario (Las Araucarias) .....                                     | 142        |
| <b>3.2.3_ Identi[edi]ficaciones .....</b>   | <b>146</b> |
| <b>ESCENA 3.3_ ESTÉTICAS .....</b>  | <b>162</b> |
| <b>3.3.1_ Cosmo[cogniciones] .....</b>  | <b>162</b> |
| 3.3.1.1_ Desproveerse de condicionamientos .....  | 163        |
| 3.3.1.2_ Cuidado comunitario de la vida .....   | 165        |
| 3.3.1.3_ Descolonización del tiempo .....   | 168        |
| <b>3.3.2_ Cosmo[audiciones] .....</b>   | <b>174</b> |
| 3.3.2.1_ Cuidado comunitario del sonido .....   | 175        |
| 3.3.2.2_ Sonidos que te sacan del "punto analítico".....  | 179        |
| 3.3.2.3_ Sonidos que te sacan de la mecanización .....  | 183        |
| 3.3.2.4_ Sonidos originarios que te sacan del antropocentrismo.....   | 186        |
| <b>CUADRO 4_ CONCLUSIONES.....</b>  | <b>189</b> |
| <b>ESCENA 4.1_ SOBRE OBJETIVOS Y SUBJETIVIDADES .....</b>   | <b>189</b> |
| <b>ESCENA 4.2_ SOBRE IDENTIFICACIONES COMUNITARIAS.....</b>   | <b>193</b> |
| <b>ESCENA 4.3_ SOBRE EXPERIENCIA ESTÉTICA.....</b>  | <b>196</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>  | <b>205</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>218</b> |

## Obertura

Por medio de la presente investigación se aborda el fenómeno de participación de agrupaciones de música y danza indígena en los diversos pasacalles populares que actualmente se realizan en la ciudad de Santiago de Chile. Se trata de agrupaciones artísticas que tienden a la mantención de un compromiso con luchas emancipadoras populares e indígenas,<sup>1</sup> apoyando formas autogestionarias y autónomas de organización político-cultural. Cabe aclarar que, aunque la noción de "luchas emancipadoras populares e indígenas" implique la construcción teórica de un campo de límites difusos (el cual podría abarcar toda acción política orientada a la consecución de objetivos propuestos por aquellos grupos sociales marginalizados), el foco de la investigación está puesto en el estudio de actividades culturales de conmemoración (aniversarios y carnavales en barrios populares de Santiago) y movilizaciones sociales (marchas indígenas y protestas callejeras por derechos sociales) por medio de las cuales se reconoce y afirma el valor de las experiencias, saberes y prácticas de grupos populares e indígenas. Este tipo de acción político-cultural en el espacio público, parece contribuir a la articulación de identificaciones y solidaridades en torno a necesidades, demandas y reivindicaciones de estos grupos sociales que, pese a ser históricamente marginalizados, insistentemente luchan por reconstruir su memoria social.<sup>2</sup>

Pese a la diversidad de sonoridades musicales y movimientos coreográficos que las agrupaciones artísticas van integrando a los pasacalles (desde escuelas de batucada hasta comparsas carnavalescas de cumbia y otras músicas populares), se pretende una focalización en aquellas agrupaciones santiaguinas (Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka y Taller Tupac Katari) que se acercan a cosmovisiones y luchas de pueblos originarios, especialmente del pueblo mapuche y de pueblos andino-altiplánicos (aymaras y quechuas). Desde su posicionamiento crítico y periférico dentro del orden moderno neoliberal, dichas agrupaciones optan por aproximarse a músicas y danzas indígenas (tales como *purun* mapuche, tinku boliviano y huayno

---

<sup>1</sup> Para dar cuenta de dicho compromiso, no sólo se investigan las prácticas culturales comunitarias de las agrupaciones artísticas estudiadas, sino también los variados discursos que éstas construyen en torno al sentido de su participación en pasacalles populares urbanos.

<sup>2</sup> La corriente historiográfica denominada Nueva Historia Social (a partir de la cual se elabora la contextualización del caso) ha dado cuenta del potencial reflexivo y transformador que cíclicamente emerge desde los márgenes del orden moderno en Chile.

andino, entre otras),<sup>3</sup> abriéndose a la posibilidad de transformar sus propios saberes y prácticas en el contexto urbano.<sup>4</sup>

En el sur del continente americano, el "pasacalle" es un desplazamiento músico-coreográfico por el espacio público que surge de la adaptación de prácticas populares de espiritualidad, tanto ibéricas como andinas. Tal como indica la musicóloga chilena Rosalía Martínez (2014: 92), la huella dejada por el pasacalle en la iconografía precolombina y colonial confirma que los instrumentos originarios de los Andes se tocan caminando<sup>5</sup>; mientras para las comunidades andinas de hoy en día:

(...) cuando se quiere específicamente subrayar que se está yendo de un punto a otro, se ejecutan músicas especiales que significan ellas mismas la transición, el paso de un estado o de un lugar a otro. Estas músicas son denominadas en castellano *pasacalle* o en quechua *llampuriy*: «ir camino» (Martínez, 2014: 93).

En las comunidades andinas del altiplano (de Bolivia, Ecuador, Perú, norte de Argentina y Norte Grande de Chile<sup>6</sup>), las agrupaciones artísticas de pueblos originarios (tradicionalmente conocidas como comparsas) suelen participar - casi exclusivamente - en fiestas religiosas. Si se toma en cuenta que las largas caminatas músico-coreográficas han hecho parte de la cultura andina desde antes de la colonización,<sup>7</sup> no resulta extraño que el pasacalle de origen ibérico se haya adaptado con una "andinización" de sus movimientos, instrumentación y repertorio [Video 1\_ <https://youtu.be/kMguhxbWD9A>].<sup>8</sup> Martínez

---

<sup>3</sup> En mapudungun [el idioma del pueblo mapuche], el término "*purun*" se usa genéricamente para designar las distintas danzas - mayoritariamente zoomórficas - que hacen parte de su cultura. Creada en los años 1970, el tinku es una danza boliviana que estiliza los movimientos guerreros de una práctica ritual precolombina de igual nombre. Por último, el huayno es una danza de origen precolombino quechua-aymara que se baila en ronda o en pareja.

<sup>4</sup> Basándose en reflexiones suscitadas por la revisión de literatura (Fanon, 2009; Wynter, 2009; Santos, 2009 y 2010), se decide poner el foco en las agrupaciones de música y danza indígena debido al hipotético potencial emancipador que sus prácticas aportarían a los procesos de descolonización de subjetividades y relaciones sociales, radicalizando su crítica al orden moderno neoliberal y ampliando sus posibilidades de articulación con otros movimientos político-culturales.

<sup>5</sup> Actualmente la instrumentación del pasacalle andino se caracteriza por contar con instrumentos aerófonos como tarkas, sikus o moceños, junto a instrumentos de percusión como bombos, caja con bordona y - en algunas ocasiones - triángulo o platillos.

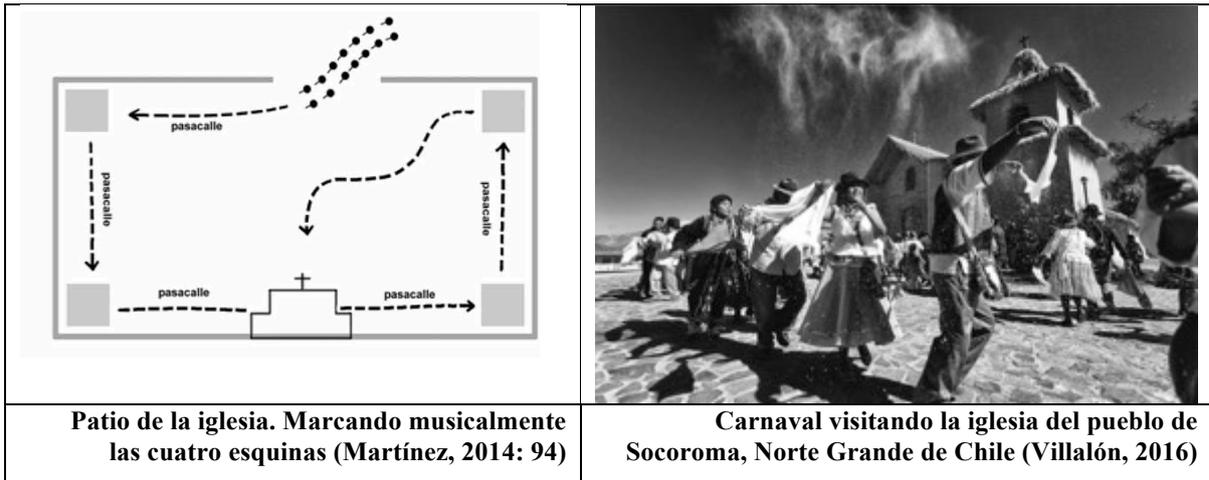
<sup>6</sup> De acuerdo a la división del territorio nacional realizada por la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) en 1950, el Norte Grande de Chile constituye una de las cinco regiones naturales, ubicada entre el límite norte con Perú y el río Copiapó. Se compone de las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá, Antofagasta y la mitad norte de Atacama, abarcando extensiones del Altiplano en la cordillera de los Andes.

<sup>7</sup> Tal como sucede con la peregrinación hacia el santuario del Señor de Qoylluriti en el departamento del Cusco (Perú), quienes participan actualmente en las fiestas religiosas andinas "... van caminando durante varios días desde sus pueblos" (Mendoza, 2010: 17), inmersos en la música y la danza.

<sup>8</sup> En **Anexo 1** se encuentra la descripción y duración de cada uno de los 16 videos editados para la presente tesis (los cuales son numerados correlativamente y destacados [con caracteres de color azul](#)).

observa que, en los contextos andinos contemporáneos, el pasacalle cumple la función de delimitar espacios rituales (tales como la iglesia del pueblo o las casas de las autoridades tradicionales y de los anfitriones de cada fiesta):

(...) cuando al inicio de una fiesta el grupo de músicos penetra en el patio de la iglesia, da vuelta en su alrededor tocando un pasacalle y marcan ritualmente las cuatro esquinas deteniéndose en ellas e interpretando piezas musicales específicas (Martínez, 2014: 94).



En el contexto urbano de Santiago (donde se ha realizado el trabajo de campo de la presente tesis), las agrupaciones de pasacalle estudiadas suelen participar en luchas emancipadoras populares e indígenas junto a organizaciones y movimientos sociales,<sup>9</sup> apoyando actividades culturales y manifestaciones políticas con una procesión músico-coreográfica que sigue recorridos previamente trazados por los organizadores de cada actividad. Aunque en ocasiones pueden llegar auto-convocadas (como sucede en torno al 12 de octubre con la "Marcha Mapuche" de Santiago), en la mayoría de los casos estas "comparsas urbanas" son contactadas e invitadas con anticipación para que, con instrumentos aerófonos y de percusión, realicen su desplazamiento callejero solidario, desde un espacio de encuentro hasta otro de llegada. Cuando se trata de conmemoraciones populares (aniversarios y carnavales), se recorre el barrio que celebra por sus calles principales, hasta llegar a los pies de un escenario instalado en el espacio público (calle o plaza); mientras que, cuando se trata de marchas y protestas callejeras, el punto de encuentro suele ser Plaza Baquedano (conocida como Plaza Italia y recientemente

<sup>9</sup> Cabe destacar que, últimamente, las agrupaciones Fraternidad Ayllu y Santiago Marka presentan una tendencia a participar mayormente en festividades religiosas y actividades culturales de organizaciones indígenas, tanto en Santiago como en localidades andinas del Norte Grande de Chile.

rebautizada Plaza Dignidad), desplazándose por La Alameda (avenida principal de la ciudad) hasta las inmediaciones del Palacio de La Moneda u otro espacio de Santiago centro, tal como el cerro Santa Lucía (cuyo nombre indígena es cerro Huelén), la Plaza de Armas (vía Paseo Ahumada) o Los Héroes.



En el caso de las conmemoraciones por el 11 de septiembre 1973,<sup>10</sup> el punto de encuentro es Plaza Los Héroes y la marcha se dirige hacia el Cementerio General. Mientras, la marcha del 12 de octubre (que reivindica los derechos y luchas de pueblos originarios) comienza en Plaza Baquedano/Dignidad para dirigirse hacia las faldas del cerro Santa Lucía/Huelén (aunque en su últimas versiones ha sido desviada hacia el Parque Forestal).



<sup>10</sup> Cada 11 de septiembre se recuerda el fatídico golpe de Estado en Chile, demandando justicia y memoria.

En el ámbito de las luchas populares urbanas asociadas a la reconstrucción de memorias sociales negadas ("movimiento de pobladores"), las agrupaciones de pasacalle participan en actividades autogestionadas por pobladores,<sup>11</sup> nucleados en organizaciones culturales que intentan mantener su autonomía frente a las instituciones del Estado y las lógicas de mercado.<sup>12</sup> Se trata de actividades culturales que incluyen las conmemoraciones de sus aniversarios y luchadores sociales caídos, junto a carnavales organizados desde los mismos barrios populares, como es el caso del "Carnaval de la noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi" de la población Los Copihues, en el sector suroriente de Santiago [[Video 2\\_https://youtu.be/0FWlxIXvLw0](https://youtu.be/0FWlxIXvLw0)]



Por medio de sus actividades culturales, los pobladores se reconocen en historias comunes de lucha por habitar una ciudad que, pese a mantener mecanismos de marginación socio-espacial, no ha conseguido despojarlos de su memoria, capacidad creativa y dignidad.



**48° Aniversario población Las Araucarias, 13 de enero 2018**  
Agrupación de bailes andinos Sariri y EngruDoors [colectivo fotográfico] presentes en pasacalle popular  
Fotos: Jaime Alaluf y Carmen Duque [archivo de tesis]

<sup>11</sup> El término "poblador" se ha utilizado en Chile para referirse a los ocupantes de las distintas formas habitacionales de los sectores populares. Aunque Salazar (2012: 172) indica que originalmente tenía una connotación peyorativa (porque era una manera de negar la condición de ciudadano a dichos habitantes), es una designación que ha pasado a constituir parte de la identidad de quienes reivindican la memoria popular.

<sup>12</sup> Algunas de las agrupaciones artísticas estudiadas surgen de los barrios populares desde los cuales se organizan las actividades culturales; mientras otras agrupaciones cuentan con integrantes pobladores o mantienen un vínculo duradero con los organizadores y con las actividades culturales en sí mismas. A partir de sus filiaciones y vínculos amistosos, las agrupaciones de música y danza indígena van configurando un calendario de participaciones que llega a condicionar su repertorio, tiempos de ensayo y trabajo creativo, ajustándose a las necesidades y posibilidades de cada pasacalle.

Por su asociación profunda con un acervo de experiencias autonómicas (acervo que continúa alimentando saberes y prácticas autogestionarias), la presente tesis se ha focalizado en el conjunto de actividades culturales que actualmente se organizan desde tres barrios populares del sector suroriente de Santiago: Nuevo Amanecer, Los Copihues y Las Araucarias. Compartiendo historias de lucha semejantes a las de otros barrios populares capitalinos, los tres barrios mencionados surgen de ocupaciones ilegales de terrenos baldíos en torno al año 1970, en momentos en los que - tal como señala el historiador Mario Garcés (2002: 403) - la solución al problema habitacional pasaba por la organización de los allegados y la toma de sitios.

Resulta importante aclarar que las ocupaciones de terrenos hacen parte de un largo proceso de lucha por el derecho a la vivienda que comenzaba con la instalación y conformación de campamentos, es decir, con la construcción de precarias tiendas y viviendas de material ligero, sin acceso al tendido eléctrico ni al agua potable. La potente organización de los pobladores permitía que, después de resistir exitosamente la represión policial, los campamentos fuesen mejorando la condición de sus viviendas y espacios comunes; pasando a constituirse en "poblaciones" cuando su lucha por el derecho a la vivienda conseguía la completa urbanización de los terrenos, así como su regularización jurídica.<sup>13</sup> En las poblaciones Nuevo Amanecer (ex-campamento Nueva Habana), Los Copihues (ex-campamento Unidad Popular) y Las Araucarias (también ex-campamento Unidad Popular) se percibe un trabajo de reconstrucción de identidades culturales a partir de la reinención de aquellos proyectos autonómicos de vida comunitaria que comenzaban a configurarse en el espacio-tiempo de formación de los campamentos, parcialmente destruidos por la dictadura cívico-militar impuesta con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.<sup>14</sup>

En el ámbito de las marchas y protestas que hacen parte de las luchas emancipadoras indígenas ("movimiento de pueblos originarios"), se observa que las agrupaciones artísticas estudiadas han ampliado su participación en las movilizaciones del pueblo mapuche que se efectúan en Santiago: marcha del 12 de octubre, reivindicaciones

---

<sup>13</sup> Con la creación del Ministerio de Vivienda (1965) y de programas gubernamentales que comienzan a entregar terrenos semi-urbanizados para la auto-construcción de las poblaciones (Operación Sitio), se da un impulso a la construcción de viviendas sociales definitivas desde el Estado (Álvarez y Bustos, 2009: 126).

<sup>14</sup> Especialmente revitalizantes resultan las experiencias pasadas de "poder popular" de poblaciones como Nuevo Amanecer, asociadas a "... iniciativas autónomas de auto-organización, nacidas desde las preocupaciones, intenciones y necesidades de los sujetos en el campamento" (Vásquez, 2010).

territoriales y manifestaciones solidarias con presos políticos mapuche en huelga de hambre. Dado que gran parte de los integrantes de las agrupaciones de música y danza indígena de Santiago son individuos no indígenas,<sup>15</sup> la relación con las organizaciones indígenas convocantes es resultado de un proceso de creación de confianza mutua. Cabe relevar que, en torno a la conmemoración de los 500 años de la colonización europea (1492-1992), la señera propuesta de avanzar hacia una "Nueva Relación" entre pueblo mapuche y pueblo chileno, fue elaborada a partir de sucesivos encuentros de comunidades mapuche (nucleadas en el Consejo de Todas Las Tierras/*Aukiñ Wallmapu Ngulam*) y organizaciones populares en la casa comunitaria de una de las agrupaciones de música y danza indígena estudiadas (Grupo Tun). En un breve recuento del trabajo realizado en dicho espacio durante la primera mitad de la década de 1990, el historiador Luis Vitale cita lo que fue publicado por el periódico mapuche *Aukiñ* (junio-julio 1993) cuando comenzaba a divulgarse esta propuesta de acercamiento entre culturas:

Estamos plenamente concientes del distanciamiento existente entre mapuche y no mapuche impuesto por parte del Estado. En este sentido, estimamos que es fundamental conformar una instancia de diálogo que nos permita reconocernos y fortalecernos desde nuestras propias realidades. Lo que buscamos es regular un sistema de convivencia entre ambas sociedades que serán incorporadas en el Estatuto de Autonomía o Constitución Política de la Nación Mapuche. Una nueva relación que surja del reconocimiento y respeto recíproco, nos encaminará a construir y definir el futuro de una sociedad diferente, más justa, solidaria y humana, capaz de aceptar la diversidad (*Aukiñ* en Vitale, 2009).

Apoyándose tanto en debates poscoloniales de las epistemologías del Sur (Santos, 1998, 2003, 2006a, 2006b, 2009, 2010 y 2018c; Santos, Meneses y Nunes, 2004), como en teorizaciones en torno a las identidades culturales (Bonfil, 1981 y 1995; Clifford, 1997; Escobar, 2008, 2009 y 2015; Hall, 2010; Rivera, 2015 y 2018) y en la elaboración de un marco teórico que propone integrar la noción de "experiencia estética" en el ámbito de las subjetividades (Dewey, 2008; Dussel, 2018; Mandoki, 2007; Mignolo, 2010; Nunes, 2008; Nunes y Siqueira-Silva, 2015 y 2016; Santos, 2003 y 2018c; Santos, Meneses y Nunes, 2004; Santos, 2015), se explora la reivindicación del "principio de comunidad" orientada por aquella "nueva relación" que las agrupaciones de música y danza buscan establecer con saberes y prácticas populares e indígenas marginalizadas. En otras palabras, se examina la

---

<sup>15</sup> En el ACTO EMPÍRICO se explora la complejidad de los vínculos que los distintos integrantes de las agrupaciones artísticas de Santiago establecen con las identidades de pueblos originarios. Junto a los minoritarios integrantes que reivindican su identidad indígena por filiación directa, se encuentran otros en camino a establecer nuevos tipos de identificación cultural.

reinención "estético-expresiva" de comunidades negadas/marginalizadas por el orden moderno neoliberal y la dictadura.

Cabe señalar que la hipotética influencia de las prácticas de música y danza de pueblos originarios en formas de organización, reflexividad y articulación intra e intercomunitaria, es explorada en diálogo con teorizaciones en torno a la posibilidad de descolonización de nuestras subjetividades y cuerpos (Fanon, 2009; Pelinski, 2005; Varela, Thompson y Rosch, 1992; Varela, 2005; Wynter, 2009) para reconocer las maneras en que las experiencias estéticas abren los contornos de nuestras determinaciones socio-culturales. Desde una observación participante que ha buscado integrar - a modo de cuidados - algunos cuestionamientos metodológicos descolonizadores (descritos en el INTERMEZZO METODOLÓGICO), se interroga el potencial emancipador de aquellas subjetividades y relaciones sociales que emergen de las experiencias estéticas y los posicionamientos identitarios no-esencialistas articulados por el fenómeno de los pasacalles populares en Santiago. La investigación está orientada por la hipótesis de que las agrupaciones de música y danza indígena que solidarizan con las luchas de pobladores y de pueblos originarios, se reconocen como "comunidades político-culturales de resistencia" que deciden enfrentar el orden ético-moral economicista de la modernidad por medio de la transformación de sus propios saberes y prácticas.

Se advierte al lector que los capítulos de la presente tesis han sido organizados como si de una ópera se tratase. Es por esto que la introducción recibe el nombre de "Obertura"; mientras, el cuerpo de la tesis se estructura en dos grandes actos - **ACTO TEÓRICO** y **ACTO EMPÍRICO** - separados por un **INTERMEZZO METODOLÓGICO**. A su vez, cada acto se divide en CUADROS y ESCENAS. Se trata de un recurso de inspiración músico-literaria que también ha derivado en la incorporación del formato "**guión de ópera**" [con caracteres de color azul]: pequeños fragmentos sinópticos de 1 o 2 páginas en los que se presentan, con mayor libertad, las voces del Narrador (tesista) y de las referencias bibliográficas transformadas en actores de ESCENAS específicas. El "guión de ópera" se muestra de mayor utilidad en aquellas secciones del cuerpo de la tesis que fueron requiriendo aclaraciones y/o esfuerzos sintéticos (especialmente a lo largo del ACTO TEÓRICO), cuidando generar sinopsis fluidas con momentos de lenguaje algo más coloquial.

Dando comienzo al **ACTO TEÓRICO**, el **CUADRO 1\_MARCO TEÓRICO** presenta las referencias bibliográficas (que han configurado aspectos importantes del *locus* del Narrador) intentando que las distintas voces de los actores académicos estudiados entren en diálogo en torno a las áreas temáticas de sus cuatro escenas: DIVERSIDADES, IDENTIDADES, SUBJETIVIDADES y EXPERIENCIA ESTÉTICA.

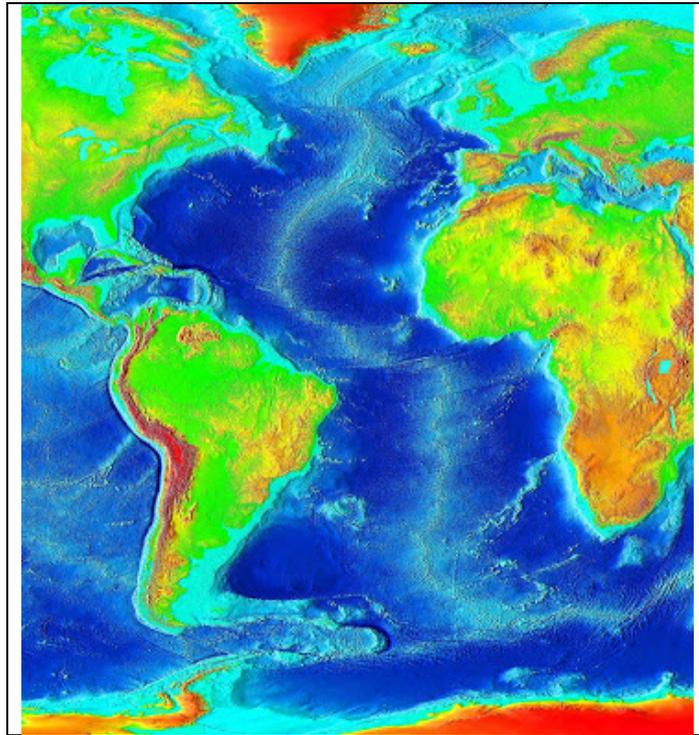
El **CUADRO 2\_CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA** se divide en tres escenas que exponen - desde la perspectiva analítica de la Nueva Historia Social y la Comunidad de Historia Mapuche - las formas de organización de los pueblos marginalizados en cuanto "movimiento de pobladores" y "movimiento de pueblos originarios" en Chile. La ESCENA 2.1 presenta una cronología del devenir neoliberal chileno (desde el año 1973 en adelante), apuntando tanto a sus impactos culturales y formas de exclusión social, como a aquellas crisis económicas y de representación política que desencadenan ciclos de movilización. La ESCENA 2.2 proporciona un panorama histórico del "movimiento de pobladores", dando cuenta de migraciones campo-ciudad, luchas contra la marginación urbana, resistencia en dictadura y sus más recientes reactivaciones desde el ámbito de la cultura. La contextualización del "movimiento de pueblos originarios" de la ESCENA 2.3 destaca los factores socio-históricos que han forzado las migraciones de pueblos mapuche y andinos hacia la periferia de los centros urbanos del país, así como las políticas estatales de «chilenización» y su consiguiente destrucción de las comunidades indígenas (intensificadas en dictadura desde 1973). Pese a la falta de reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas, la revalorización de formas ancestrales de organización político-cultural es activada por sectores del "movimiento mapuche" (desde comienzos de la década de 1990) que se han mantenido actuando autónomicamente, al margen de la institucionalidad del Estado.

En el **INTERMEZZO METODOLÓGICO** se reflexiona sobre la necesidad de adoptar un diseño metodológico *a posteriori* que integre los cuestionamientos de las epistemologías del Sur, la Investigación Acción Participativa (IAP) y las propuestas metodológicas de Hugo Zemelman; lo cual no implica un abandono del esfuerzo por definir y describir las técnicas metodológicas que - efectivamente - fueron siendo empleadas y trianguladas durante el trabajo de campo y escritura de tesis.

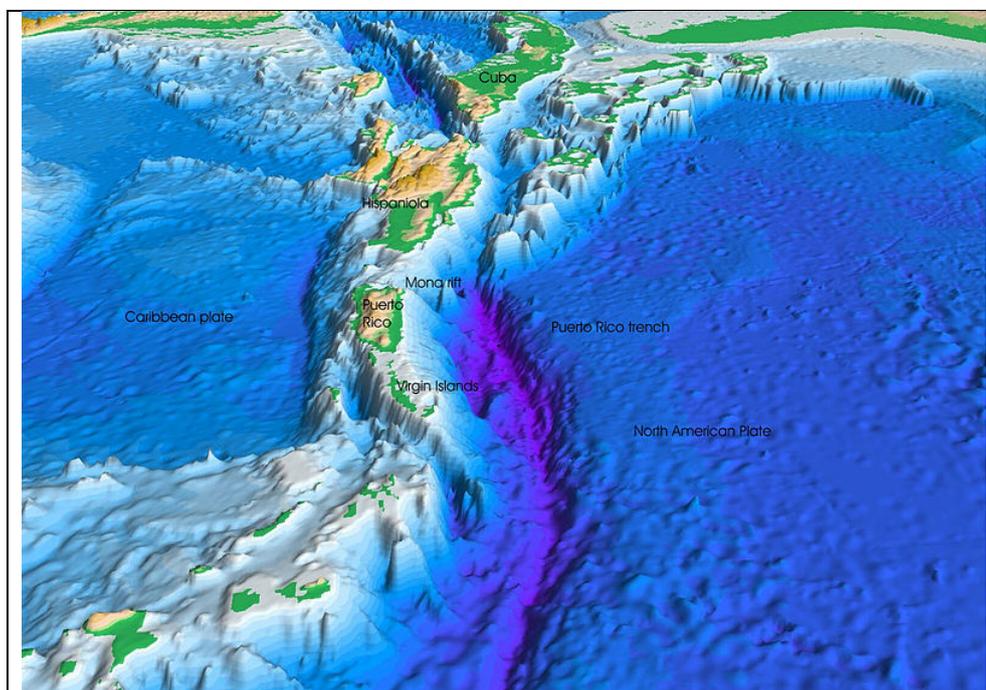
El **ACTO EMPÍRICO** se inicia con un **CUADRO 3\_ANÁLISIS** que describe el fenómeno de participación de las agrupaciones estudiadas tomando en consideración los bloques temáticos de sus tres escenas: INDIVIDUOS, COMUNIDADES y ESTÉTICAS. En la ESCENA 3.1 se caracteriza a los individuos entrevistados, destacando experiencias de marginación/ruptura y de identificación con pueblos originarios (asociadas a su incorporación en las agrupaciones y organizaciones estudiadas). La ESCENA 3.2 se subdivide en "Intra[comunitario]" (donde se describen y analizan las cinco agrupaciones artísticas estudiadas), "Inter[comunitario]" (donde se describen y analizan los pasacalles populares impulsados por tres organizaciones culturales poblacionales) e "Identi[edi]ficaciones" (donde se analizan casos de identificación cultural con pueblos originarios que conducen hacia el auto-reconocimiento indígena y/o al apoyo solidario de sus luchas). La ESCENA 3.3\_ESTÉTICAS se subdivide en "Cosmo[cogniciones]" y "Cosmo[audiciones]" para avanzar en el análisis de la experiencia estética en cuanto fenómeno social que, ampliando las posibilidades de construcción de sentido intersubjetivo, habilitaría potencialmente la descolonización de subjetividades y relaciones sociales.

En el **CUADRO 4\_CONCLUSIONES** se sintetizan algunos de los posibles correlatos entre ACTO TEÓRICO y ACTO EMPÍRICO, por medio de su división en tres escenas que promueven teorizaciones: SOBRE OBJETIVOS Y SUBJETIVIDADES, SOBRE IDENTIFICACIONES COMUNITARIAS y, por último, SOBRE EXPERIENCIA ESTÉTICA.

## ACTO TEÓRICO



"Hay una línea abisal, entre los de aquí y los de allá..."  
(cantautor: Boaventura Monjane y Banda Linha Abissal)



**Fosa abisal u oceánica**  
zona de gran profundidad donde se produce el encuentro entre placas tectónicas  
<<https://pubs.usgs.gov/of/2004/1400/html/docs/fig1.html>>

## CUADRO 1\_MARCO TEÓRICO

### ESCENA 1.1\_DIVERSIDADES

["guión de ópera"]

- **Narrador:** aunque no habrán referencias directas a las músicas y danzas indígenas durante la ESCENA 1.1, se puede afirmar que las prácticas artístico-culturales se encuentran implícitas en cuanto formas de conocimiento y cognición.
  
- **Boaventura de Sousa Santos (teorizando la crisis de la modernidad, desde una producción teórica que puede ser dividida en "fase posmoderna de oposición" y "fase poscolonial"):** con una nueva ciencia buscaríamos el "conocimiento-emancipación" para conseguir una articulación equilibrada entre conocimiento científico y otras formas de conocimiento (construidas en los márgenes de la modernidad... y más allá de éstos).
  
- **Narrador:** con las epistemologías del Sur desarrolladas por Santos en su "fase poscolonial", se propone que la comunidad científica profundice la tarea de desocultar las distinciones jerárquicas de una racionalidad científica que coloniza o marginaliza los conocimientos estético-expresivos, populares e indígenas, entre otros.
  
- **Boaventura de Sousa Santos:** es por esta colonización del conocimiento que la lucha contra la injusticia social no puede separarse de la lucha contra la injusticia cognitiva.
  
- **Narrador:** esta última conclusión de Santos parece ser una invitación interdisciplinaria para que también entren a escena actores como Francisco Varela, neurofenomenólogo que promovía un reconocimiento de la diversidad cognitiva, tal como es experimentada en nuestra condición de seres encarnados... porque conocemos desde nuestro cuerpo. Me pregunto si entre estos dos "actores teóricos" de la ESCENA 1.1 (Santos y Varela) ¿habrán sintonías cuando afirman la existencia de una pluralidad de conocimientos y cogniciones?
  
- **Francisco Varela (teorizando una salida no-representacionista para las ciencias cognitivas):** con el enfoque enactivo asumimos, enhorabuena, la no-existencia de un mundo independiente de nuestras capacidades perceptivas, volcando la investigación científica hacia el estudio de los variados mundos percibidos o experienciales que emergen de nuestra historia de interacciones con el entorno, es decir, del cuerpo y su historia.

### **1.1.1\_ Reinención de la emancipación social: hacia un nuevo paradigma desde los márgenes de la modernidad occidental**

En una primera fase posmoderna de oposición,<sup>16</sup> Boaventura de Sousa Santos (2003: 14) define como "transición paradigmática" al momento actual de crisis del paradigma de la modernidad, cuya hegemonía se mantiene debido a su inercia histórica. Santos (1998: 85-135) distingue el proyecto de la modernidad (paradigma socio-cultural construido entre el siglo XVI y fines del siglo XVIII) de su posterior realización histórica, para analizar las formas específicas en que explotan sus contradicciones internas. En cuanto paradigma socio-cultural, la modernidad se asentaría en los pilares de la regulación y la emancipación, pretendiendo "... el desarrollo armonioso de cada uno de los pilares y de las relaciones dinámicas entre ellos" (Santos, 1998: 286). El pilar de la regulación está constituido por tres principios: Estado (Hobbes), mercado (Locke) y comunidad (Rousseau); mientras que el pilar de la emancipación presenta tres lógicas de racionalidad:<sup>17</sup> estético-expresiva (del arte y la literatura), moral-práctica (de la ética y el derecho) y cognitivo-instrumental (de la ciencia y la técnica). Sin embargo, la realización histórica de la modernidad - intrínsecamente ligada al desarrollo del capitalismo en los países centrales - nunca alcanzó el pretendido equilibrio dinámico entre sus pilares, dado que "... el pilar de la regulación se fortaleció a costas del pilar de la emancipación en un proceso histórico no lineal y contradictorio" (Santos, 1998: 286).

Aunque la realización histórica de la modernidad requiera un análisis que considere la especificidad de las contradicciones en tres grandes períodos (capitalismo liberal, capitalismo organizado y capitalismo desorganizado), los desequilibrios pueden explicarse - en términos generales - como consecuencia de un exceso de correspondencia entre la racionalidad cognitivo-instrumental y el principio de mercado, es decir, como "... fruto de la hipercientificación de la emancipación combinada con la hipermercantilización de la regulación" (Santos, 2003: 62) que acaba por colonizar o marginalizar las restantes lógicas y principios. La hipertrofia de la racionalidad cognitivo-instrumental conduce a un exceso

---

<sup>16</sup> Denunciando la tendencia celebratoria del posmodernismo (debida a su énfasis en la deconstrucción y su exaltación de la contingencia), Santos (2006a: 17-37) define su trabajo como posmoderno de oposición porque no abandona la tarea de pensar - a partir de una crítica de la modernidad - alternativas que viabilicen las promesas no cumplidas por la modernidad (libertad, igualdad, solidaridad).

<sup>17</sup> Estas lógicas de racionalidad son desarrolladas por Santos (1998: 93) a partir de los procesos de especialización y diferenciación funcional estudiados por Max Weber en "Economía y Sociedad".

de regulación, debido a una correspondencia con el principio de mercado que, bajo la primacía de las ideas de la individualidad y de la competencia (Santos, 1998: 88), se intensifica con el hecho de que la "... funcionalización de la ciencia, paralela a su transformación en principal fuerza productiva del capitalismo, disminuyó radical e irreversiblemente su potencial para una racionalización emancipadora de la vida individual y colectiva" (Santos, 2003: 133).

Pese a una colonización muy efectiva de las restantes lógicas y principios a partir de la especialización y diferenciación técnico-científica, tanto la racionalidad estético-expresiva como el principio de comunidad resistieron a ser totalmente cooptados por la racionalidad cognitivo-instrumental, a costa de su marginalización (Santos, 2003: 83). La revolución científica propuesta por Santos (2003: 82), denominada "paradigma de un conocimiento prudente para una vida decente", requiere que la ciencia moderna conduzca su atención hacia los márgenes de la modernidad, para así reconocer el "conocimiento-emancipación"<sup>18</sup> que impulsa hacia un cambio paradigmático. Para evitar que dicho proceso se reduzca a una distante legitimación académica de conocimientos menos colonizados (transformados en "objetos" de estudio), resulta necesario que la propia ciencia, en el proceso de relacionarse dialógicamente con la racionalidad estético-expresiva y el principio de comunidad, se descolonice, criticando sus supuestos y transformando sus prácticas. Partiendo de la reflexión epistemológica de los físicos (con posteriores contribuciones de las epistemologías feministas y de los estudios culturales), Santos aborda este problema cuando propone una nueva ciencia:

(...) assente numa racionalidade mais ampla, na superação da dicotomia natureza/sociedade, na complexidade da relação sujeito/objecto, na concepção construtivista da verdade, na aproximação das ciências naturais às ciências sociais e destas aos estudos humanísticos, numa nova relação entre a ciência e a ética e, finalmente, numa nova articulação, mais equilibrada, entre conhecimento científico e outras formas de conhecimento com o objectivo de transformar a ciência num novo senso comum (Santos, 2006b: 23-24).

Siguiendo la idea de que "... la muerte de un determinado paradigma trae dentro de sí el paradigma que ha de sucederle" (Santos, 2003: 13), se identifica la racionalidad estético-expresiva y el principio de comunidad como aquellas representaciones inacabadas de la

---

<sup>18</sup> Santos (2003: 87) afirma que el conocimiento-emancipación "... consiste en una trayectoria que va desde un estado de ignorancia que designo como *colonialismo*, a un estado de saber que designo como *solidaridad*".

modernidad que nos pueden guiar para trascenderla (Santos, 2003: 82).<sup>19</sup> Se trata de dos representaciones íntimamente vinculadas, dado que en el principio de comunidad "... se condensan las ideas de identidad y de comunión sin las cuales no es posible la contemplación estética" (Santos, 1998: 88). Es en base a la complicidad epistemológica de estas dos representaciones que Santos (2003: 86) propone "... procurar un desequilibrio dinámico que tienda a la emancipación, una asimetría que sobreponga la emancipación a la regulación", acabando por afirmar que:

El nuevo sentido común deberá ser construido a partir de las representaciones más inacabadas de la modernidad occidental: el principio de la comunidad, con sus dos dimensiones (la solidaridad y la participación), y la racionalidad estético-expresiva (el placer, la autoría y la artefactualidad discursiva) (Santos, 2003: 125).

### **1.1.2\_Epistemologías del Sur y enfoque enactivo: la diversidad inagotable de conocimientos y cogniciones**

Para colaborar en la construcción de alternativas sociales emancipadoras en un contexto de crisis pensado como "transición paradigmática", Santos (2006b: 87-126) propone - aún desde su fase posmoderna de oposición - una "sociología de las ausencias" (para evitar el desperdicio de experiencias sociales disponibles) y una "sociología de las emergencias" (para vislumbrar las posibilidades de las experiencias sociales emergentes). Se trata de procedimientos meta-sociológicos que pueden ser descritos como anti-totalitarios, en la medida en que se enfrentan a una racionalidad científica que "... niega el carácter racional a todas las formas de conocimiento que no se pautaran por sus principios epistemológicos y por sus reglas metodológicas" (Santos, 2009: 21).

En la fase poscolonial de su trabajo de "imaginación epistemológica",<sup>20</sup> Santos (2010: 29)

---

<sup>19</sup> Por estos motivos, Santos (2006b: 30) concibe la transición posmoderna como "... um trabalho de escavação nas ruínas da modernidade ocidental em busca de elementos ou tradições suprimidas ou marginalizadas, representações particularmente incompletas porque menos colonizadas pelo cânone hegemónico da modernidade que nos possam guiar na construção de novos paradigmas de emancipação social". Ubicadas en los márgenes o periferias de la modernidad occidental, "... as ruínas geram o impulso da reconstrução e permitem-nos imaginar reconstruções muito distintas, mesmo se os materiais para elas não são senão as ruínas e a imaginação" (Santos, 2006b: 30-31).

<sup>20</sup> Santos (2018b: 746) indica que "... la imaginación epistemológica permite el reconocimiento de diferentes conocimientos, perspectivas y escalas de identificación, análisis y evaluación de las prácticas". Su dimensión deconstructiva asume cinco formas: despensar, desresidualizar, desracializar, deslocalizar y desproducir;

explora con profundidad las lógicas en que se sustentan los procesos de invisibilización que la racionalidad científica lleva a cabo en cuanto forma de pensamiento abisal, produciendo la no existencia de lo que se encuentra "... más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro". El conocimiento científico moderno "... crea un subsistema de distinciones visibles e invisibles de tal modo que las invisibles se convierten en el fundamento de las visibles" (Santos, 2010: 31). De esta manera, los conocimientos populares, laicos, plebeyos, campesinos o indígenas que son excluidos de ese universo, "... desaparecen como conocimientos relevantes o conmensurables porque se encuentran más allá de la verdad y de la falsedad... al otro lado de la línea no hay un conocimiento real; hay creencias, opiniones, magia, idolatría, comprensiones intuitivas o subjetivas" (Santos, 2010: 31).

En su tránsito del posmodernismo hacia las teorías poscoloniales (y más allá de éstas), Santos (2006b: 25) fue advirtiendo que la reconstrucción de la emancipación social sólo podía completarse "... a partir das experiências das vítimas, dos grupos sociais que tinham sofrido com o exclusivismo epistemológico da ciência moderna e com a redução das possibilidades emancipatórias". Localizándose en el Sur como metáfora tanto del sufrimiento de los oprimidos, como de sus formas de lucha y resistencia, las epistemologías del Sur:

(...) referem-se a produção e validação de conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que têm sido sistematicamente vítimas da injustiça, opressão e destruição causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado (Santos, 2018c: 19).

Basándose en su concepto de "línea abisal", Santos (2010: 30) postula que la distinción visible entre regulación y emancipación del paradigma de la modernidad occidental se funda en la invisibilidad de la distinción entre sociedades metropolitanas y territorios coloniales. Es en los territorios coloniales donde se ha aplicado la tensión entre "apropiación" (que implica incorporación, cooptación y asimilación) y "violencia" (que implica destrucción física, material, cultural y humana), de acuerdo a una lógica paradigmática exclusivamente reguladora (Santos, 2010: 35). La propuesta poscolonial de las epistemologías del Sur constituye una profundización de la crítica a la racionalidad

---

mientras su dimensión reconstructiva consta de cinco ecologías: de saberes, de las temporalidades, de los reconocimientos, de la transescala y de las productividades.

científica (en cuanto anverso del pensamiento occidental), por medio del desocultamiento de las distinciones jerárquicas invisibles que produce su reverso, es decir, la racionalidad eurocéntrica.

La divisoria abisal entre sociedades metropolitanas y coloniales ha producido una exclusión radical que, "... lejos de ser eliminada al finalizar el colonialismo histórico, continúa existiendo por otros medios" (Santos, 2018b: 210), tales como el neocolonialismo, el racismo, la xenofobia, el impacto segregador de las políticas de austeridad y la criminalización de la protesta social.<sup>21</sup> Santos (2010: 35) considera que la prevalencia del modelo de exclusión radical del ciclo colonial occidental se verifica actualmente en la hegemonía de concepciones abisales legales (derecho moderno) y epistemológicas (ciencia moderna) que universalizan la tensión entre regulación social y emancipación social (Santos, 1998 y 2003), evitando que caiga en contradicción con la tensión entre apropiación y violencia, aplicada al otro lado de la línea abisal, es decir, en las zonas de sociabilidad colonial. Si el objetivo de las epistemologías del Sur es permitir que los grupos sociales oprimidos representen el mundo a partir de sus propios términos (Santos, 2018c: 19), la lucha contra la injusticia social no puede separarse de la lucha contra la injusticia cognitiva. Dicha tarea requiere la construcción de un "pensamiento posabisal" asentado en "... la idea de que la diversidad del mundo es inagotable y que esa diversidad todavía carece de una adecuada epistemología" (Santos, 2010: 48).

El fuerte compromiso que la racionalidad científica establece con el realismo filosófico - analizado por Varela, Thompson y Rosch (1992) - constituye un aspecto del "pensamiento abisal" que puede explicar otras derivas de sus líneas abisales, tales como la invisibilización de experiencias perceptivas vinculadas corporalmente a la acción y la emoción.<sup>22</sup> En las "ciencias cognitivas representacionistas"<sup>23</sup> prevalece la imagen de la

---

<sup>21</sup> Cabe señalar que, "... dado o desenvolvimiento desigual do capitalismo e a persistência do colonialismo ocidentalocêntrico", la metáfora del Sur epistemológico se sobrepone parcialmente al Sur geográfico (Santos, 2018c: 19). La concentración territorial del neoextractivismo en el Sur geográfico constituye uno de los ejemplos más elocuentes de dicha sobreposición.

<sup>22</sup> A pesar de la efectividad y persistencia de las prácticas y lenguajes centrados en el cuerpo, la racionalidad científica tiende a extraviar o invisibilizar los aspectos más detallados y complejos de estas experiencias perceptivas al intentar expresarlas y justificarlas como contenidos conceptuales. Pelinski (2005) observaba este fenómeno en el ámbito de la musicología, cuyas corrientes más convencionales se muestran reticentes a explorar la corporeidad en las prácticas musicales por considerarla peligrosa, dada su presunta independencia del control racional.

<sup>23</sup> En la cartografía de las ciencias cognitivas elaborada por el neurofenomenólogo chileno Francisco Varela (2005), se distingue como "representacionistas" al movimiento cibernético (primera etapa), al paradigma

mente como espejo de la naturaleza, es decir, "la idea de un mundo o medio ambiente con rasgos extrínsecos, pre-dados, que se recobran mediante un proceso de representación" (Varela *et al.*, 1992). Esta idea es elaborada desde un realismo filosófico,<sup>24</sup> implicado en tres supuestos tácitos: habitamos un mundo con propiedades pre-dadas; recobramos estas propiedades representándolas internamente; estas operaciones son realizadas por un "nosotros" subjetivo (Varela *et al.*, 1992). Los autores concluyen que estos supuestos niegan la gran variedad de formas de existencia del mundo, configuradas a partir de la estructura del ser involucrado y las clases de distinciones que es capaz de realizar. Según el enfoque enactivo, dicha variedad se confirma incluso si restringimos nuestra atención a la cognición humana.

Al reformular la manera en que se entienden las relaciones que entablamos con el mundo, el enfoque enactivo contribuye a la instalación del cuerpo como eje de estudio y reflexión. El enactivismo puntualiza que "... la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo" (Varela *et al.*, 1992). Asumir la no-existencia de un mundo independiente de nuestras capacidades perceptivas, es indispensable para conducir nuestra atención hacia el mundo percibido o experiencial que emerge de nuestra historia de interacciones con el entorno. Es el cuerpo y su historia, en su accionar en diferentes contextos, lo que hace emerger una variedad de mundos de significación.

El reconocimiento del lugar fundacional que ocupa el cuerpo en los procesos cognitivos, es la expresión más rupturista del quiebre epistemológico que plantea la alternativa no representacionista (Varela *et al.*, 1992; Varela, 2005). Este aspecto de los cuestionamientos del enfoque enactivo puede entrar en sintonía con aquella crítica epistemológica de Santos (2010: 50) que promueve un "... reconocimiento de la existencia de una pluralidad de conocimientos más allá del conocimiento científico". Si el estudio de los procesos de

---

cognitivista (segunda etapa) y al conexionismo (tercera etapa). De esta manera, la enacción (cuarta etapa) es presentada como una alternativa ante la representación.

<sup>24</sup> Si bien existe una filiación tácita con el realismo filosófico, el realismo cognitivo modifica la noción de representación al desplazar la discusión filosófica "... desde el interés en las representaciones *a priori*, es decir, representaciones que brindarían un fundamento no contingente para nuestro conocimiento del mundo, a un interés en las representaciones *a posteriori*, es decir, representaciones cuyo contenido deriva en última instancia de interacciones causales con el medio ambiente" (Varela *et al.*, 1992). Las ciencias cognitivas representacionistas "naturalizan" la representación al centrar la atención en las relaciones organismo-medio ambiente.

emancipación social en zonas de sociabilidad colonial requiere un ejercicio de "justicia cognitiva",<sup>25</sup> el enfoque enactivo puede contribuir a relevar aquellos aspectos de la cognición que el racionalismo científico ubicaría "al otro lado de la línea", ayudándonos a entender la diversidad cognitiva en nuestra condición de seres encarnados.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> En la sexta tesis sobre la diversidad epistemológica del mundo, Santos, Meneses y Nunes (2004: 89-90) postulan que la descolonización de la ciencia se asienta en el reconocimiento de que no hay justicia social global sin justicia cognitiva global, entendiendo que esta última sólo se consigue en el paso de la monocultura del saber científico para una "ecología de saberes" (Ver "Participación del observador" en INTERMEZZO METODOLÓGICO).

<sup>26</sup> Los desarrollos de las epistemología del Sur en el ámbito de la cognición han tomado en consideración que "... na linha de Merleau-Ponty, Francisco Varela defende que o corpo é muito mais do que uma estrutura física. É um conjunto de repertórios comportamentais ou de capacidades e actividades motoras e perceptivas" (Santos, 2018c: 158n111).

## **ESCENA 1.2\_IDENTIDADES**

- **Narrador:** siendo aparentemente imposible prescindir de conceptos modernos (tales como emancipación, identidad y arte), en la ESCENA 1.2 se revisan algunas tentativas de redefinirlos - recuperándolos en cuanto conceptos relacionales y contingentes - para orientar la racionalidad científica hacia la siguiente pregunta: ¿cómo pensar las prácticas culturales y tradiciones de grupos sociales marginalizados por la modernidad, sin negar su condición de "conocimiento-emancipación"?

- **Ticio Escobar (teorizando desde aquel "giro identitario" que ha cambiado el concepto de "identidad-sustancia" por el de "identidad-constructo"):** para recuperar el concepto "emancipación", hay que preguntarse cómo se constituyen las subjetividades de los actores que trabajan para alcanzar dicha emancipación. Esto implica preguntarse cómo se desenvuelve la identificación con un grupo social (en sus posibles engarces con esencialismos de la "identidad-sustancia" y/o posicionamientos de la "identidad-constructo" que surgen del accionar grupal).

- **Narrador (buscando relacionar dichos procesos identitarios con la práctica de músicas y danzas indígenas):** al abordar el estudio de prácticas culturales asociadas con identidades indígenas y populares, ¿también requeriríamos redefinir las condiciones de uso del concepto "arte"?

- **João Arriscado Nunes (teorizando desde el pragmatismo de las epistemologías del Sur):** claro, las nuevas condiciones de uso de los conceptos (tales como emancipación, identidad y arte) deberían ser redefinidas a partir de la validez cognitiva que adquieren al interior de las prácticas, experiencias y saberes que los adoptan; evitando así exclusiones cognitivas.

- **Narrador (recordando que los estudios culturales han contribuido decisivamente en la redefinición del concepto "identidad"):** ¿a qué se habrá referido Stuart Hall cuando (analizando el análisis de Frantz Fanon) hablaba de la internalización del poder colonial y la "expropiación interna" de las identidades culturales de los colonizados?

- **Silvia Rivera Cusicanqui:** tal vez se relacione con la redefinición de "colonialismo interno" que propongo para que exploremos los procesos de internalización de lo colonial, es decir, su impacto en la subjetividad de los colonizados. Junto a Fanon, necesitamos reencontrar los hilos perdidos de identidades que llamo *ch'ixis*, dada su indeterminación... ni blancas ni negras, sin dejar de ser las dos cosas a la vez, luchando en nuestra subjetividad, sin síntesis, lo europeo y lo indio, siendo lo múltiple y lo contradictorio.

- **Guillermo Bonfil Batalla:** qué bonita lectura para la descolonización... imagino el sentido político de esa búsqueda de hilos. Porque la preservación (y transformación) de una identidad social diferenciada, depende tanto del conjunto de elementos culturales compartidos (sean propios u ajenos), como de nuestra capacidad de decisión sobre ellos.

- **Narrador:** sospecho que al introducir la variable política de "capacidad de decisión" sobre los elementos culturales, Bonfil estaba ampliando los límites que las nociones de mestizaje y sincretismo habían establecido entre "lo propio" y "lo ajeno" de una cultura. La cuestión de las culturas indígenas no puede reducirse a su clausura en cuanto "puras", "auténticamente indígenas", "híbridas" o "espurias". Está bien, pero, ¿cuál era el sentido político de este distanciamiento de los esencialismos?

- **Silvia Rivera Cusicanqui (respondiendo):** hacer gestos epistemológicos de reversión del proceso colonial y de sus marcas de subjetivación... sumergirse en esa interioridad cognitiva colonizada donde la racionalidad científica (logocentrismo) también ha subalternizado al hemisferio derecho.

### **1.2.1\_Recuperaciones conceptuales: emancipación, identidad y arte**

De acuerdo a Santos (2003: 306), "... la emancipación es tan relacional como el poder contra el cual se levanta. No hay emancipación en sí, hay relaciones emancipadoras". Se trata del desarrollo de relaciones cada vez más igualitarias que - al interior de las relaciones de poder - son resultados creados y creativos de contradicciones creadas y creativas. Por su parte, el crítico de arte paraguayo Ticio Escobar (2015: 22,30) considera que, para tratar conceptos modernos como "emancipación" e "identidad", se hace necesario criticar sus fundamentos para recuperarlos en tanto conceptos contingentes. Recuperar la

emancipación en cuanto constructo histórico implica suponer la existencia de actores que trabajan para alcanzarla, lo cual torna necesario abordar el proceso cultural de la constitución de las subjetividades, es decir, "... cómo se articulan o cómo se constituyen sujetos históricos, tradicionales o nuevos, capaces de hacer avanzar ese límite que supone la imposibilidad o la dificultad de acceder a estas conquistas históricas" (Escobar, 2015: 25,20). A pesar de que la identidad también comienza a ser entendida como un concepto relacional que depende de contextos y contingencias, Escobar reconoce que este concepto:

(...) tiende una y otra vez a volverse, autosuficiente, sobre sí y hacer de sus contornos el límite de toda verdad y de sus demandas la medida absoluta de toda práctica social. Este reduccionismo de lo particular deja la identidad fuera del juego de las diferencias, del horizonte compartido por otros sectores con los que disputa o negocia posiciones y concierta estrategias (Escobar, 2009: 3-4).

Escobar (2015: 26,18) argumenta que la identificación (de sujetos que se consideran pertenecientes a un "nosotros", opuesto a otros) es un proceso político-cultural, porque "... supone la adhesión a una causa, la conciencia de un sentido de pertenencia, el deseo de estar inscripto en un grupo o sector determinado, la convicción de que uno pertenece a este sujeto ampliado". Al advertir que los procesos de esencialización de las identidades acaban por sustraerlas de la dimensión relacional donde son construidas (restando efectividad a los esencialismos porque se distancian del ineludible "juego de las diferencias"), el "giro identitario"<sup>27</sup> implica el reconocimiento de que "... las identidades no son herencias sustanciales que caen del cielo, ni construcciones anteriores a la historia o a la constitución del propio sujeto, sino que tienen que ser ganadas" (Escobar, 2015: 27,00). Las consecuencias de estos cambios de enfoque se pueden apreciar en el ámbito de las luchas políticas basadas en posicionamientos identitarios, desde donde se ha aprendido lo siguiente:

(...) si una categoría referente a sujetos colectivos (mujeres, clase trabajadora, negros, etc.) no se basa en una esencia (previa a su propio proceso de constitución), entonces ya no se trata de definir la identidad sino de buscar cómo se construye políticamente una categoría como tal dentro de diferentes discursos (Escobar, 2009: 3).

---

<sup>27</sup> El "giro identitario" consiste en una reemergencia y reformulación del concepto de identidad que lleva a reconocer tanto "... el fin de la idea de un centro unificador previo a la historia", como los "... múltiples modelos de subjetividad capaces de asumir el azar, el riesgo y la ambigüedad que plantean las diferentes posiciones y los juegos diversos de lenguaje" (Escobar, 2009: 2).

Tal como plantea Escobar (2009 y 2015), la construcción de alternativas sociales emancipadoras puede requerir la visibilización de identidades sistemáticamente omitidas por un modelo neoliberal excluyente. Frente a este desafío, el arte puede cumplir la función emancipadora de abrir espacio al acontecimiento, ya que:

(...) el arte actúa en el modo de lo posible/imposible... es una temporalidad anticipadora que es capaz como de - a través de la imagen - imaginar, poner en presencia y en apariencia algo que puede ser y no ser... podría no ser... y que aparece. Y con eso hace visibilizar actores que estaban fuera, que es una de las cuestiones fundamentales de la emancipación... y también, a veces, crear zonas de silencio para que resuenen esas voces omitidas y excluidas (Escobar, 2015: 32,22).

Junto con la emancipación y la identidad, el concepto moderno de "arte" comparte aquel problemático anclaje ahistórico que conduce a la clausura de su significación. Los debates académicos que versan sobre las dificultades que acarrea su uso para el estudio de prácticas culturales asociadas con identidades indígenas y mestizas (Escobar, 2008; Mignolo, 2010; Velthem, 2010 y 2014), ponen de manifiesto el funcionamiento del modelo dicotómico de la modernidad occidental. Escobar (2008) observa que la falta de conceptos modernos para nombrar ciertas prácticas culturales producidas en América Latina, tiene como resultado una aplicación del canon occidental que las subvaloriza a partir de su clasificación (y fijación) en la parte inferior de dicotomías, tales como arte / artesanía, artes mayores / artes menores, bellas artes / artes aplicadas, entre otras. Lo anterior se evidencia en la negación de su estatuto de arte, ya que:

(...) en el arte indígena original, y posteriormente en el popular, es difícil despegar la forma del contenido y, consecuentemente, lo estético de lo artístico. Esta dificultad se traduce en una subvaloración de sus expresiones, a las que se les retacea el acceso al arte acusándolas ya de formalistas, ya de contenidistas (Escobar, 2008: 33-34).

Por medio de su investigación sobre las artes Wayana, la museóloga Lucia Hussak Van Velthem (2010: 23) observa que las artes indígenas poseen valores estéticos asociados a sus funciones representativas y utilitarias, constituyéndose en un medio para la transmisión de concepciones de fondo social o cosmológico. Para distanciarse de los valores estéticos que se instalan desde el pensamiento estético moderno,<sup>28</sup> en la ESCENA 1.4 se propone

---

<sup>28</sup> Escobar (2008: 38) alerta sobre la capacidad del pensamiento estético moderno para crear fronteras "... entre el ámbito sacralizado del objeto artístico considerado en forma mítica y fetichista y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad", es decir, "... la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su

una recuperación (relacional y contingente) de la "experiencia estética",<sup>29</sup> dado que dicho concepto puede contribuir a la inclusión de "formas artísticas de conocimiento-emancipación" que hacen parte indisociable de la cultura (tal como sucede con diversas expresiones artísticas populares e indígenas). De esta manera, la siguiente reflexión se asume en cuanto "punto de fuga" conceptual para repensar la estética:

Si el lenguaje se encuentra tan marcado por la cultura dominante, que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de ésta, no queda otro remedio que forzar el contorno de sus propios conceptos para no confinar lo estético popular [e indígena] al reino de lo inefable (Escobar, 2008: 46).

Desde la lógica de las epistemologías del Sur, João Arriscado Nunes indica que dicha ampliación de contornos conceptuales debe trascender el "pensar categorial"<sup>30</sup> propio del pensamiento abisal, para que los conceptos sean reapropiados-transformados:

(...) no quadro de configurações de sentido e de contextos de práticas distintos. Não sendo possível, pelo menos na actual fase de transição, a eliminação pura e simples dos velhos termos e a sua substituição por termos radicalmente novos, toda a inovação conceptual ou categorial passará, necessariamente, por esse processo de reapropriação-transformação (Nunes, 2008: 65).

Relevando la influencia del pragmatismo en las epistemologías del Sur, Nunes (2008: 66) plantea que, al transitar desde el pensamiento abisal hacia un pensamiento posabisal, las nuevas condiciones de uso de los conceptos reapropiados-transformados comienzan a ser definidas desde la validez cognitiva que adquieren dentro de las prácticas, experiencias y saberes que los adoptan.<sup>31</sup> El pensamiento posabisal exigiría tematizar la exclusión cognitiva que, basándose en una jerarquía civilizatoria occidental, supone reducir la creación artística no-occidental a una forma de primitivismo sin historia, sin temporalidad, sin autoría, sin sujetos.

---

nítida percepción" (Escobar, 2008: 29). Además de la tan mentada autonomía de la forma estética, Arnheim (1994: 30) menciona la forma atractiva, las relaciones armónicas y las buenas proporciones, en cuanto premisas occidentales de una belleza kantiana que encuentra en la perfección su más pura cualidad formal (Arnheim, 1996: 251).

<sup>29</sup> El concepto de "experiencia estética" es desarrollado por John Dewey (2008) desde una matriz filosófica pragmatista.

<sup>30</sup> Nunes (2008: 65) indica que la expresión "pensar categorial" la toma prestada de Hugo Zemelman.

<sup>31</sup> Nunes (2008: 66) aclara que este pragmatismo epistemológico es lo que subyace a la definición de "ecología de saberes" (Santos, Meneses y Nunes, 2004: 89-90; Santos, 2007: 28). De acuerdo a Zemelman (2004: 460), el problema de la "identidad de los contenidos" (que surge cuando el conocimiento se circunscribe a objetos, tales como los conceptos) se resuelve con un movimiento de apertura hacia lo que había sido previamente excluido (o negado), para así incluir lo indeterminado.

### **1.2.2 Identidades e identificaciones culturales: desde los esencialismos hacia los posicionamientos *ch'ixis***

Stuart Hall (2010: 349) plantea que hay dos maneras muy diferentes de pensar las identidades culturales. Por una parte, pueden pensarse como "... una especie de verdadero sí mismo colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos... que posee un pueblo con una historia en común y ancestralidad compartidas". Desde esta perspectiva esencialista, las identidades reflejan experiencias históricas comunes y códigos culturales compartidos, los cuales nos proveen de marcos de referencia y de significado que se suponen estables, inmutables y continuos. Siguiendo esta lógica, la "recuperación" del pasado y la tradición bastaría para asegurar el sentido de nosotros mismos en la eternidad (Hall, 2010: 351). Por otra parte, las "identidades culturales" pueden pensarse a partir del reconocimiento de que, además de puntos de similitud, hay puntos críticos de diferencia que colaboran en la constitución de eso "en lo que nos hemos convertido". Se advierte que las identidades "... se hayan sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder" y, por lo tanto, deberían ser definidas como: aquellos nombres que le damos a las diferentes formas en que nos posicionamos, por medio de las narrativas del pasado (Hall, 2010).<sup>32</sup>

Hall (2010: 352) considera que Fanon (2009) aborda la "experiencia colonizadora" desde el ámbito de la segunda manera de pensar las identidades (en cuanto posicionamientos), dado su énfasis en los procesos de internalización del poder colonial en los propios colonizados (coacción interna) y en la "... conformación subjetiva con respecto a la norma". De hecho, la expropiación interna de las identidades culturales de los colonizados se hace inteligible cuando las identidades comienzan a ser pensadas a lo Fanon: en cuanto "... puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura" (Hall, 2010: 352). Más aún, pensar los pueblos colonizados como aquellos "... en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local" (Fanon, 2009: 50) es un necesario punto de partida para otras reflexiones que nos conduzca al reconocimiento de que toda experiencia - incluso la dominación colonial - acaba por ser procesada en reinenciones creativas de la propia identidad, al menos, para quienes continúan pensándose y posicionándose como pueblo

---

<sup>32</sup> Cabe recordar que la designación "giro identitario" implica un consenso creciente en torno al "... cambio del concepto de *identidad-sustancia* por el de *identidad-constructo*, lo que supone el desplazamiento desde una noción sustantiva a una consideración pragmática del término" (Escobar, 2009: 2).

(dentro de contextos estado-nacionales con formas de dominación siempre cambiantes).

En contextos latinoamericanos, las aportaciones teóricas del antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1981 y 1995) continúan abriendo caminos para el estudio de las capacidades creativas de los pueblos colonizados (aún existentes) ya que, al introducir la dimensión política, el análisis cultural de dicho autor consigue trascender el tratamiento de la cultura como categoría puramente descriptiva.<sup>33</sup> Se trata de un análisis que propone no extraviar la diversidad de procesos culturales que se conjugan tanto en la preservación (y transformación) de diferencias culturales e identitarias, como en la descolonización de las relaciones sociales (Pérez, 2013: 127). Dentro del entramado de asimétricas relaciones sociales de dominación/subordinación, Bonfil observó que las culturas hegemónicas y subalternas se influenciaban mutuamente,<sup>34</sup> desarrollando así su noción de "control cultural" para referirse a:

(...) la capacidad social de decisión sobre los recursos culturales, es decir, sobre todos aquellos componentes de una cultura que deben ponerse en juego para identificar las necesidades, los problemas y las aspiraciones de la propia sociedad, e intentar satisfacerlas, resolverlos y cumplirlas (Bonfil, 1995: 468).

Cruzando las variables "capacidad de decisión" y "recursos culturales" (o "elementos culturales"), se ampliaron los estrechos límites que las nociones de mestizaje y sincretismo habían establecido entre "lo propio" y "lo ajeno" de una cultura dada.<sup>35</sup> El siguiente esquema es resultado de un enfoque atento a las variadas y creativas maneras en que los pueblos colonizados (en cuanto culturas subalternas) sostienen una identidad social diferenciada (desde su particular impulso civilizatorio).<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> El cruce de variables políticas y culturales reconduce el análisis hacia "... relaciones dinámicas y admite contenidos diversos, no pre-determinados, que sólo es posible sustanciar en cada situación concreta" (Bonfil, 1995: 469).

<sup>34</sup> Después de la crisis de legitimidad que experimenta globalmente el sistema capitalista en 1968, la antropología mexicana (y la ciencia social en general) fue incorporando los conceptos gramscianos de "subalternidad" y "cultura popular", lo cual le permitió "... conectar los estudios microsociológicos, relacionados con los nuevos sujetos y movimientos sociales, con el marco de análisis global de carácter marxista, hegemónico en el decenio anterior" (Pérez, 2013: 120).

<sup>35</sup> Las categorías "mestizaje" y "sincretismo" constriñen porque conducen hacia caracterizaciones de las culturas indígenas en cuanto "... "puras", "auténticamente indígenas", "híbridas" o "espurias" " (Pérez, 2013: 126), o sea, como si se tratase de contenidos concretos predefinidos.

<sup>36</sup> Cabe señalar que, pese a que la categoría gramsciana de "subalternidad" engloba tanto a indígenas como a sectores populares no-indígenas, Bonfil (1981: 189) establece una distinción fundamental entre pueblo colonizado y clase subalterna (proletariado), ya que esta última comparte el mismo esquema cultural del dominador, razón por la cual su lucha se limita a conseguir mayor decisión "... sobre sus propios elementos culturales y sobre los que son comunes al conjunto de la sociedad y le han sido expropiados".

| <i>Recursos</i> | <i>Decisiones</i> |                   |
|-----------------|-------------------|-------------------|
|                 | <i>Propias</i>    | <i>Ajenas</i>     |
| <i>Propios</i>  | Cultura autónoma  | Cultura enajenada |
| <i>Ajenos</i>   | Cultura apropiada | Cultura impuesta  |

Esquema de cuatro sectores del "control cultural" (Bonfil, 1995: 469)

Con este sencillo esquema se reconoce - simultáneamente - la persistencia y el cambio cultural entre los pueblos indígenas, complejizando y ampliando la concepción de "lo propio" de una cultura subalterna. Dependiendo de su capacidad de decisión sobre el uso y la producción de elementos culturales, los grupos subalternos pueden incorporar creativamente "lo ajeno" (cultura apropiada), o bien, ser dominados por la imposición externa de "lo ajeno" (cultura impuesta). Los cuatro procesos culturales derivados de las dinámicas que la noción de "control cultural" releva (resistencia, apropiación, enajenación e imposición), se corresponden con la perspectiva identitaria no-esencialista descrita por Hall (2010), ya que atienden a las formas siempre cambiantes en que se van sustanciando las posiciones del grupo subalterno en cada situación concreta:

(...) en el ámbito de la cultura autónoma (el grupo no sólo mantiene la capacidad de uso sino también el control de reproducción de sus elementos y procesos culturales), en el de la cultura apropiada (ámbito en el que el grupo mantiene sólo el control de uso, pero no el de la producción cultural), en el de la cultura enajenada (ámbitos de la cultura sobre los cuales han perdido el control, aunque por origen le sean propios) y en el de la cultura impuesta (ámbito cultural sobre el cual no tienen ninguna capacidad de control, pues éste es ejercido por el grupo cultural dominante) (Pérez, 2013: 124).

De acuerdo a Bonfil (1981: 186), la "cultura propia" sería aquella capacidad social de producción cultural autónoma que sólo se desarrolla en los ámbitos de la "cultura autónoma" y la "cultura apropiada". Cabe adelantar que, con algunas adaptaciones, el enfoque abierto por la noción de "control cultural" será aplicado a lo largo del CUADRO 3 para comprender la convergencia de elementos culturales de pueblos colonizados y clases subalternas, así como sus formas de sustanciarse en movimiento cultural urbano. Por otra parte, la noción de "control cultural" también ha contribuido a desmontar la relación maniquea que se establece entre tradición e innovación, demostrando que los grupos indígenas han debido innovar permanentemente sus tradiciones para sobrevivir.

Innovación y tradición no son tendencias esencialmente opuestas. Menos aun cuando la tradición ha consistido en un proceso incesante de ajustes, adaptaciones e innovaciones que han hecho posible la supervivencia de un pueblo, como es el caso de la cultura tradicional de las comunidades indias (Bonfil, 1995: 475).

Analizando "The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness" desde el contexto de la diáspora, James Clifford (1997: 268) ha observado que la redefinición que Paul Gilroy (1993) hace del término "tradición", responde a la tentativa de concebir la continuidad de un "pueblo" sin recurrir a la tierra, la raza o el parentesco. De acuerdo a este objetivo (pertinente al análisis de la diáspora), la tradición (de supervivencia e invenciones culturales) sería redefinida como: la forma de conceptualizar las frágiles relaciones comunicativas, a través del tiempo y el espacio, que son la base de las identificaciones de la diáspora (Gilroy en Clifford, 1997: 268). Esta manera de concebir la tradición implica un desplazamiento desde las "identidades" hacia las "identificaciones", es decir, en vez de pensar en "formas predeterminadas" se las está pensando en cuanto "actos de relación". La "tradición" así redefinida, deviene en objeto persistente que permite sostener la existencia de un "lo mismo que cambia".<sup>37</sup>

Desde una reflexión identitaria en torno a la palabra *ch'ixi*, la socióloga aymara-boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018: 152) advierte que "no hay propiamente sujetos plenamente constituidos: ni seres ni entidades fijas, sino más bien devenires en relación de todo con todo" (Rivera, 2018: 152). En lengua aymara, *ch'ixi* significa aquel color gris jaspeado "... formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero permanecen puros, separados" (Rivera, 2015: 310). A lo lejos, el gris parece una unidad (tan indivisible como las identidades nacionales), pero al acercarnos "... nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas" (Rivera, 2018: 145), lo cual facilita su uso como metáfora de la existencia múltiple y contradictoria de los pueblos colonizados de América (y no sólo de América). Las identidades *ch'ixis* son indeterminadas, ni blancas ni negras... pero, no dejan de ser las dos cosas a la vez, lo uno y lo múltiple, la permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo.

---

<sup>37</sup> De acuerdo a Clifford (1997: 268), la herida abierta de la esclavitud y la subordinación racial serían otros objetos persistentes que harían posible un "lo mismo que cambia" dentro de la contrahistoria de la modernidad elaborada por Gilroy (1993).

Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo (Rivera, 2015: 310-311).

Recuperando y reformulando el concepto de "colonialismo interno" de Pablo González Casanova, Rivera (2015: 311) explora su impacto en la subjetividad de las personas, focalizándose "... en los procesos de internalización de lo colonial y en las tareas liberadoras que esta situación nos plantea". Ubicándose en el mismo registro subjetivo y experiencial explorado por Fanon (2009), Rivera (2018: 79) afirma que es necesario "... reencontrar los hilos perdidos de esos orígenes diversos y contradictorios para hacer gestos epistemológicos de reversión del proceso colonial y de sus marcas de subjetivación". La descolonización de las subjetividades que se propone, implica un sumergirse en aquella interioridad cognitiva donde la racionalidad científica (logocentrismo) también ha subalternizado al hemisferio derecho (Rivera, 2015: 311). De esta manera, Rivera (2018: 153) cuestiona profundamente la disyuntiva en que nos coloca la colonización cognitiva: "o somos pura modernidad o pura tradición. Tal vez seamos las dos cosas, pero las dos cosas no fundidas, porque lo fundido privilegia a un solo lado".

## **ESCENA 1.3\_SUBJETIVIDADES**

- **Narrador (en torno al análisis que Sylvia Wynter hace del quinto capítulo de "Piel negra, máscaras blancas" en 1.3.1):** una de las marcas de subjetivación de los colonizados es la negación de su propio cuerpo. Es una negación que se construye a partir de procesos de identificación con un referencial blanco. Parecería que, dada la internalización de esta subjetividad normativa, toda acción dentro de la dialéctica blanco-negro acaba por volverse en contra de los colonizados: inferiorizados en la antítesis o cosificados por la síntesis.
- **Frantz Fanon (desde lo que podría ser descrito como una perspectiva fenomenológica):** de hecho, el error de un amigo de los pueblos de color como Jean Paul Sartre, fue transformar al sujeto colonizado en objeto de la teleología, como si sólo fuese un término de esa dialéctica predeterminada por la historia "universal": tesis (supremacía del hombre blanco), antítesis (reivindicación de la negritud) y síntesis (sociedad sin razas).
- **Narrador (pensando en los actores que entran en 1.3.2):** claro, por medio de la racialización también se estaría expropiando la capacidad de crear del colonizado. Las ciencias sociales necesitan deconstruir la dicotomía estructura-acción para abordar este tipo de problemas. Por eso es que actores-sociólogos como Martín Retamozo y Boaventura de Sousa Santos retoman la subjetividad como categoría que, mediando entre estructura social y acción, ayuda a recuperar la dimensión creadora de los sujetos.
- **Boaventura de Sousa Santos:** las subjetividades son tanto productos como productoras de procesos sociales. Cuando las subjetividades están orientadas a identificar límites, consolidan las determinaciones; cuando están orientadas a identificar posibilidades, desestabilizan las determinaciones. Las subjetividades son nuestros procesos de producción de sentido.
- **Martín Retamozo (desde las teorizaciones del sociólogo Enrique de la Garza):** y la subjetividad colectiva es un proceso que dota de sentido a situaciones compartidas, por medio de la movilización y resemantización de códigos cognitivos, emotivos, éticos y estéticos (en las más variadas combinaciones). Pese a que la subjetividad colectiva también tiene sus límites y posibilidades en el ámbito de eso que llamamos contingencia o

historicidad; dicho ámbito socio-histórico no nos determina del todo, porque los sujetos somos "producto-productores de sociedad" y "condensadores-constructores de historia".

- **Fernando González Rey (desde la psicología, aportando a la teorización de las subjetividades):** y es que no tenemos una relación inmediata con la realidad, vivimos el mundo como producción de sentido subjetivo, a partir de la unión inseparable de emociones y procesos simbólico-discursivos... ahí donde se asocia lo individual y lo social.

- **Narrador:** pero, ¿cómo aplicamos estas nociones de subjetividad al estudio de sujetos sociales conformados en torno a su participación en pasacalles populares de Santiago? ¿qué dicen Emma León y Hugo Zemelman sobre la manera en que nos puede ayudar la noción de subjetividad (teórica y metodológicamente) en 1.3.3?

- **Emma León (desde su perspectiva socio-histórica):** del entretreído de subjetividades, prácticas y determinaciones estructurales, emerge el movimiento constitutivo de los sujetos sociales... y es en el presente de la práctica donde se encarna la articulación subjetiva de realidades, objetivando sujetos que son producto y productores de sí mismos y, por consiguiente, productores de nuevos contextos.

- **Hugo Zemelman (golpeando la mesa con la furia del cariño):** ¡subjetividad social constituyente! ¡inconformémonos ahora y cuando llegue el INTERMEZZO METODOLÓGICO!

### **1.3.1\_Subjetividades colonizadas: la experiencia vivida de Frantz Fanon**

El problema de la inferiorización subjetiva de los colonizados (asociado a una suspensión de su originalidad cultural), es abordado desde una perspectiva fenomenológica en el quinto capítulo de *Piel negra, máscaras blancas*: "La experiencia vivida del negro". A partir de una descripción situada en su propia experiencia fenoménica del cuerpo, Fanon (2009: 111-132) reflexiona en torno a las maneras en que se ecuacionan o inter-penetrán las dimensiones filo-, onto- y socio-genéticas, en la conformación y destrucción de esquemas corporales colonizados.

Desde un sociodiagnóstico, se observa que dentro del mundo histórico-cultural colonizador "... el conocimiento del cuerpo [negro] es una actividad únicamente negadora. Es un conocimiento en tercera persona" (Fanon, 2009: 112). Al describir la tensión existencial en que es colocado por la mirada de los blancos franceses, es decir, por la mirada colonizadora del blanco, Fanon (2009: 112-113) tematiza las dificultades que supone conocer la realidad corpórea de su propio cuerpo a partir de las siguientes definiciones:

- **Esquema corporal** - construcción del yo en tanto cuerpo en un mundo espacio-temporal.
- **Esquema histórico-racial** - creado a partir de detalles, anécdotas, relatos suministrados por el blanco.
- **Esquema epidérmico-racial** - lo que prevalece después del ataque en numerosos puntos y derrumbe del esquema corporal.

De acuerdo al análisis que Sylvia Wynter (2009: 339-347) hace del quinto capítulo del libro de Fanon (2009), el derrumbe del "esquema corporal" (que correspondería específicamente a cómo es ser físicamente humano en una dimensión puramente filogenética/ontogenética) se consume cuando se impone el control de un modo de conciencia que obliga a conocer el propio cuerpo a través de un "esquema histórico-racial" (dimensión sociogenética). La negación del propio cuerpo se internaliza en el colonizado por medio de procesos de identificación con un referencial blanco que es fijado por las historias que nos han contado:

En las Antillas, el joven negro, que en la escuela no deja de repetir «nuestros ancestros, los galos» se identifica con el explorador, el civilizador, el blanco que lleva la verdad a los salvajes, una verdad toda blanca. Hay identificación, es decir, que el joven negro adopta subjetivamente una actitud de blanco. Carga al héroe, que es blanco, con toda su agresividad... Poco a poco, se ve cómo se forma y cristaliza en el joven antillano una actitud, una costumbre de pensar y de ver, que es esencialmente blanca (Fanon, 2009: 137).

Son estas historias las que configurarían el "esquema histórico-racial" y la "maldición corpórea", con significados negativos que se imponen sobre el ser colonizado (Wynter, 2009: 342). En el plano de las subjetividades colonizadas, resulta difícil desplazarse de aquel "estado mental" de los grupos negros - configurado en oposición dialéctica al "estado mental" de los grupos blancos - que se relaciona con esta manera negadora de experimentar el concepto de sí mismo. Al decir de Wynter:

Una imperiosa dialéctica está operando aquí. Dentro de ella, es justamente por medio de estas mismas anécdotas e historias (si bien de acuerdo con los términos opuestos binariamente de «bendición corpórea» antes que de «maldición») cómo el *concepto de sí mismo* propio del sujeto blanco, desde cuyo punto de vista el color y la fisonomía del negro deben considerarse como algo negativo, y ante lo cual ha de producirse una reacción adversa, se entretejen también como si fuesen «normales»; al mismo tiempo, dicho concepto de sí mismo entretejido de una vez y para siempre como normal es lo que «entreteje» al negro alternativamente en tanto que negación de sí mismo y en tanto que otro de sí mismo, a partir de «miles de anécdotas» (Wynter, 2009: 342).

De esta manera, el "esquema racial-epidérmico" sustituye al "esquema corporal", porque no hay resistencia ontológica posible frente a la mirada blanca colonial. El antillano ha sido previamente socializado para adoptar esta subjetividad normativa, dicho de otra forma, "... es capaz de observarse a sí mismo como se supone que debe hacerlo y como se supone que debe *ser* objetivamente *de acuerdo con* un «determinado punto de vista y con una determinada fenomenología»" (Wynter, 2009: 346). Así, se experimenta el propio cuerpo dominado por estereotipos negativos que corresponden a un punto de vista y una fenomenología visual hegemónica. Fanon describe la destrucción del "esquema cuerpo" de la siguiente manera:

Mi cuerpo se me devolvía plano, desconyuntado, hecho polvo, todo enlutado en ese día blanco de invierno. El *negro* es una bestia, el *negro* es malo, el *negro* tiene malas intenciones, el *negro* es feo, mira, un *negro*... (Fanon, 2009: 114).

A partir del análisis fenomenológico, se puede identificar un proceso de negación del propio cuerpo que presenta una doble articulación: en un primer nivel, se advierte la dicotomía blanco/negro que inferioriza al colonizado y lo conduce hacia la negación de sí mismo; en un segundo nivel, se encierra dicha dicotomía en una relación dialéctica, transformando todo intento de reivindicación del propio cuerpo en un término antitético de esta relación, cuya superación o síntesis implicaría "cosificar" (Césaire, 1978: 25) al sujeto que se enfrenta a la jerarquización. ¿Cómo pensarse fuera de los términos de la dicotomía y de la relación dialéctica?

Fanon (2009: 127) considera que el error de un amigo de los pueblos de color como Jean Paul Sartre, fue secar la fuente de la existencia negra por medio de la expropiación de la capacidad del negro de crear sus propios sentidos. Sartre planteó una relación dialéctica que transformaba al sujeto colonizado en objeto del devenir histórico, es decir, en objeto de la teleología de la historia. La tesis (supremacía del hombre blanco) era confrontada con

una antítesis (reivindicación de la negritud) sólo para dar paso a la síntesis (realización de lo humano / sociedad sin razas) que la historia "universal" había predeterminado.

Hice un completo balance de mi enfermedad. Yo quería ser típicamente negro, ya no era posible. Quería ser blanco, mejor reír ante la idea. Y cuando intentaba, en el plano de la idea y de la actividad intelectual, reivindicar mi negritud, me la arrancaban. Me demostraban que mi trayectoria no era sino un término de la dialéctica (Fanon, 2009: 126).

### **1.3.2\_Subjetividades en deconstrucción: desde la dicotomía estructura-acción hacia la producción de sentido**

De acuerdo al sociólogo argentino Martín Retamozo (2009: 96), "... el problema del vínculo entre estructura (orden social) y acción ha sido recurrente en la teoría social", abordándose a partir de dicotomías como micro-macro, sujeto-objeto y actor-sistema. Dado que la indagación sobre procesos de conformación de sujetos y movimientos sociales plantea la necesidad de deconstruir la dicotomía estructura-acción, Retamozo (2009: 95) retoma la categoría de subjetividad porque, pensada como "instancia de mediación entre la estructuración del orden social y la acción colectiva", permite que la teoría social recupere la dimensión creadora de los sujetos en cuanto "producto-productores de sociedad" y "condensadores-constructores de historia" (Retamozo, 2006: 210).

Santos (2003: 34) plantea que, al igual que el resto de la teoría social, la teoría crítica moderna se centró en una dicotomía estructura-acción que acaba por ser "absorbida por el campo epistemológico del conocimiento-regulación". De acuerdo a dicho análisis, cualquier renovación de la teoría crítica requiere reconocer tanto que "... las estructuras son tan dinámicas como las acciones que ellas consolidan", como que los "procesos [sociales] están más o menos determinados" (Santos, 2003: 34-35). Dado el dinamismo que las subjetividades le otorgan a la estructura social, Santos prefiere el uso del concepto "proceso social" por sobre el de estructura, enfatizando que:

(...) las acciones y las subjetividades son tanto productos como productoras de los procesos sociales. Las determinaciones se consolidan en la medida en que dominan subjetividades orientadas a identificar límites y a conformarse con ellos, sea porque los hallan naturales, sea porque los consideran insuperables. Por el contrario, las determinaciones se desestabilizan en la medida en que predominan subjetividades orientadas a identificar posibilidades y a ampliarlas más allá de lo que es posible sin esfuerzo (Santos, 2003: 35).

De esta manera, las subjetividades le confieren un carácter conformista o rebelde a la acción, posibilitando la mantención o transformación de estructuras sociales aparentemente inmóviles.<sup>38</sup> Igualmente focalizado en los procesos de transformación del orden social, Retamozo (2009: 105) asume la subjetividad en cuanto configuración,<sup>39</sup> lo cual conduce a pensar tanto en la reproducción de las estructuras "... mediante configuraciones que den lugar a prácticas que perpetúan las relaciones sociales", como "en la generación de otras configuraciones que conduzcan a praxis transformadoras". Desde este enfoque teórico, la subjetividad colectiva es definida como "... proceso de dotar de sentido a situaciones compartidas a partir de movilizar códigos que pueden provenir de diferentes campos (cognitivo, emotivo, ético, estético)" (Retamozo, 2006: 211-212).

Retamozo (2006: 211) considera que el reconocimiento de una subjetividad colectiva altamente móvil y siempre contingente, puede ayudar al estudio de "... la acción colectiva que se vincula a la producción de identidades colectivas, demandas sociales, proyectos históricos, formas de acción". Las posibilidades combinatorias de las configuraciones subjetivas son inagotables ya que, frente a cada situación particular, la producción de sentido involucra códigos que, al provenir de distintos campos (cognitivo, emotivo, ético, estético), se resemantizan en conjuntos tan móviles y contingentes como las propias subjetividades (Retamozo, 2006: 212).

Dentro de los debates en torno a la dicotomía estructura-acción, cabe destacar la teoría de la subjetividad desarrollada por el psicólogo cubano Fernando González Rey (2006 y 2008), dado su énfasis en las formas de agregación de lo social y lo individual (que fundan nuestra construcción de lo real). Pese a que Berger y Luckmann (2003) ya alertaban sobre la dimensión subjetiva de la realidad, González Rey (2006: 70) considera que el construccionismo social impulsado por dichos autores, cae en la trampa de representar la realidad construida tan sólo como producción simbólica, "... sem nenhum nexo com outros registros que definem processos e fenômenos que, tendo um caráter diferente das nossas práticas simbólicas, as constituem". Al preguntarse por el núcleo generador de la

---

<sup>38</sup> Santos (2003: 35) plantea que, para "... reconstruir la idea y la práctica de la transformación social emancipadora", la teoría social crítica debe centrarse en la dualidad entre "acción conformista" y "acción rebelde".

<sup>39</sup> Basándose en lo propuesto por el sociólogo mexicano Enrique de la Garza, Retamozo (2009: 104) plantea que "... entender la subjetividad como una configuración permite concebirla como un proceso móvil que articula elementos (códigos) heterogéneos (cognitivos, emotivos, éticos, estéticos, etc.) para revestir de significado a situaciones particulares".

subjetividad, González Rey (2008) elabora una categoría de "sentido subjetivo" que busca no reducir la subjetividad a tramas simbólico-discursivas, reconociendo los procesos complejos de la emocionalidad, imaginación y fantasía que están implicados en toda construcción humana.

El sentido subjetivo se define por la unidad inseparable de las emociones y de los procesos simbólicos. En esa unidad la presencia de uno de esos procesos evoca al otro sin ser su causa, lo que genera infinitos desdoblamientos y desarrollos propiamente subjetivos, que no tienen referentes objetivos inmediatos (González Rey, 2008: 233).

En suma, no tenemos una relación inmediata con la realidad, sino que vivimos el mundo como producción de sentido.<sup>40</sup> Dicho de otra manera, la vivencia del sentido subjetivo de la experiencia no está dada por su carácter objetivo, sino por lo que el sujeto produce en cada momento de vivir una experiencia concreta. Dado que las producciones simbólicas y emocionales son configuradas en las dimensiones histórica y social de las actividades humanas, González Rey (2008: 234) considera que el sentido subjetivo hace posible "... una representación de la subjetividad en la que lo social y lo individual aparecen asociados de forma inseparable en su nivel subjetivo". González Rey afirma que los sujetos somos síntesis permanente de una historia vivida que tiene su movilidad en los procesos de producción de sentido subjetivo.

### **1.3.3\_Subjetividades constituyentes: polisemia y multitemporalidad de la realidad socio-histórica**

Desde una perspectiva socio-histórica (Zemelman y León, 1997), la producción de sentido en cuanto mediación con la realidad (González Rey, 2008) se inscribiría dentro de una dialéctica de continuidad-discontinuidad (Zemelman, 1997: 29) generada por la misma participación de los sujetos en la construcción permanente y mutable de la realidad.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> En esta manera de entender nuestra relación con el mundo, se advierten coincidencias entre la teoría de la subjetividad de González Rey (2006 y 2008) y el enfoque enactivo no-representacionista, especialmente porque Varela *et al.* (1992) llaman a poner atención en la no-existencia de un mundo independiente de nuestra mediación perceptiva.

<sup>41</sup> Los desajustes entre realidad denotada y pensamiento teórico se deben a la mutabilidad de la realidad socio-histórica (Zemelman, 2004: 462).

Zemelman (1997: 29) propone pensar la realidad como "... un significante que contiene la posibilidad de múltiples sentidos", focalizándose en la "... emergencia de sentidos que pueden ser orientadores de construcciones posibles con prescindencia de los parámetros impuestos por el o los sujetos dominantes". Distanciado de cualquier tipo de automatismo histórico, Zemelman (1997: 26) llama a profundizar en una problematización de la constitución de la subjetividad que reconozca la potencialidad de que la realidad se construye.<sup>42</sup> Para responder a dicho desafío epistemológico se trabaja con la categoría de "subjetividad social constituyente", la cual es definida como:

(...) articulación de tiempos y de espacios, que es histórico-cultural por cuanto alude a la creación de necesidades especificadas en momentos y lugares diversos; por lo mismo se refiere al surgimiento de sentidos de futuro (Zemelman, 1997: 24).

Desde esta "colocación epistémica",<sup>43</sup> se entra en dura crítica de la lógica de las determinaciones propia del razonamiento científico, para así poder concebir la realidad histórica como articulación entre historicidad y subjetividad, esta última "... en tanto capacidad de construcción desde lo potencial" (Zemelman, 1997: 27).

Por su parte, Emma León (1997: 50) enfrenta la dificultad que supone el ingreso al problema de la historización de los sujetos sociales, rescatando la capacidad que la categoría de subjetividad presenta "... para abrirse a la temporalización de sus sentidos y significados y de su objetivación en toda clase de productos culturales, políticos, económicos". El movimiento constitutivo de los sujetos sociales emerge de un entretrejido de subjetividades, prácticas<sup>44</sup> y determinaciones estructurales (León, 1997: 63). Esta visión de conjunto, de "relaciones no-causales" (González Rey, 2008), resulta necesaria para:

(...) develar cómo en el «hacer» de la práctica, la apropiación subjetiva del tiempo histórico deviene en un proceso de construcción de tiempos y espacios.

---

<sup>42</sup> Pese a reconocer que no hay sujeto sin historia que lo determine, León (1997: 46) plantea que la transformación de sujeciones y condicionamientos hacen parte de los procesos de construcción de la propia historia y la determinación, por medio de "... la variación de sentidos que el hombre es capaz de vislumbrar para su propia vida".

<sup>43</sup> En el proceso de construcción del conocimiento, la "colocación epistémica" refiere a la postura constituida por el método y puede ser definida como "... la disposición y capacidad para desplegarse conforme a un sentido, un para qué, que influye sobre la construcción de conceptos en torno a la realidad externa. Significa romper con los contenidos ceñidos a los límites para dar cuenta de lo real como espacio de sujetos" (Zemelman en Retamozo, 2019: 26).

<sup>44</sup> La práctica "... es generadora de condiciones para reproducir o transformar ese cúmulo de determinaciones ya objetivadas que marcan los linderos de lo que es susceptible o no de realizar" (León, 1997: 62).

Es decir, cómo la articulación subjetiva de realidades se encarna en el presente de la práctica, objetivando sujetos que son producto y productores de sí mismos y de otros contextos (León, 1997: 62).

Aproximándose al problema de la "subjetividad social constituyente" (Zemelman, 1997: 24) desde una mirada *ch'ixi* del futuro-pasado (articulación de tiempos y espacios), Rivera (2018: 76-77) plantea que en la "superficie sintagmática del presente" confluyen horizontes pretéritos (prehispánicos, coloniales, liberales y populistas) como "yuxtaposición aparentemente caótica de huellas o restos de diversos pasados, que se plasman en *habitus* y gestos cotidianos, sin que tengamos plena conciencia de los aspectos negados y críticos de estas constelaciones multitemporales". Definiendo "sintagma" como unidad mínima de sentido (proveniente de horizontes del pasado), Rivera da cuenta de la heterogeneidad multitemporal de la sociedad boliviana por medio del siguiente ejemplo:

(...) en el momento en que alguien desprecia a un trabajador manual, está (re)produciendo un sintagma colonial. Cuando alguien piensa: "¿si los indios fueran educables y pudieran devenir ciudadanos?" se le está colando por ahí un sintagma liberal dubitativo. Y si dice: "Dales nada más trago, hermanito; van a estar votando por ti", estamos en pleno sintagma populista. Tenemos entonces una lógica de recombinación de horizontes diferenciados que se yuxtaponen como capas de diversos pasados en cada momento de nuestra vida y todo eso lo encubrimos bajo la noción totalizadora de modernidad (Rivera, 2018: 77-78).

## ESCENA 1.4\_EXPERIENCIA ESTÉTICA

- **Jaime Quintanilla (sobre el sentido de lo armónico):** el concepto de armonía lo podemos transformar por la integración de factores. Independientemente de lo que nos digamos, [al danzar en comparsa] estamos manejando una abertura a la inmediatez de lo que todos entendemos, comprendemos y podemos llegar a tener dominio.

- **Narrador:** claro, el movimiento de integración de factores no sólo se manifiesta en la intersubjetividad de la comparsa, sino también en la comunidad del cerebro que no separa hemisferios.

- **Silvia Rivera Cusicanqui:** la descolonización es una lucha que, desde el ámbito de la subjetividad, involucra la emancipación de hemisferios geográficos, epistemológicos y cerebrales.

- **João Arriscado Nunes:** atendiendo a las divisiones abisales podemos llegar a reconocer las condiciones de emergencia de los conocimientos y cogniciones marginalizados.

### 1.4.1\_Subjetividades en apertura: descolonizando la experiencia estética

Para abordar el fenómeno de construcción de otros sentidos estéticos posibles, se puede recoger el siguiente principio: "... es necesario incorporar la interrogación sobre la construcción de sentidos y significados constitutivos de las experiencias para comprender la formación de los sujetos colectivos" (Retamozo, 2009: 98). Parafraseando a Santos (2003: 418), se trata de preguntar cómo es que los sujetos colectivos entran en relaciones de consolidación o desestabilización con aquellos sentidos y significados que van "constituyéndolos" (como dirían Zemelman y León, 1997) en las experiencias de carácter estético.

Al afirmar que la teoría estética (y el "arte" como práctica) surge en el siglo XVII a partir de una colonización kantiana de la *aesthesis*, Mignolo (2010: 13) propone tanto una lectura de la estética en cuanto operación cognitiva que universaliza la "... conceptualización europea de la experiencia sensorial europea", como la necesidad de enfrentar

epistemológicamente dicha operación por medio de la recuperación del sentido más amplio de *aesthesis*, es decir, en cuanto "proceso de percepción" (o de sensación). Compartiendo el mismo horizonte de descolonización de nuestras "...formas de sentir y de saber (teorizar) lo que sentimos" (Mignolo, 2010: 19), Dussel (2018: 2) recupera la *áisthesis* como "... punto de partida ontológico", definida como "... posición de apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales que nos rodean". Más específicamente, Dussel afirma que la *áisthesis* es:

(...) apertura al *mundo* des-cubierto como *bello* (no solo su interpretación, su querer volitivo, su presencia sensible, etcétera), y de las *cosas reales* (o imaginarias) del mundo como manifestando su *belleza*. Es una facultad que comprende cognitivamente y desea, como voluntad-de-vida, unidad emotivo-intelectual. Es la apertura *estética* al mundo y a las cosas (Dussel, 2018: 3).

En la elaboración de sus "Siete hipótesis para una estética de la liberación", Dussel (2018: 5-6) nota que la belleza se manifiesta fenomenológicamente en la relación de la subjetividad referida a la objetividad, acabando por constituir la cosa real como "... poseyendo propiedades reales que hacen posible la afirmación de la vida". Es interesante advertir que dicha noción de belleza asociada a toda "... mediación para la realización de la vida" (Dussel, 2018: 6) se aproxima a corrientes derivadas del naturalismo estético.<sup>45</sup>

Basado en una genealogía de la interacción del ser humano con el medio, el naturalismo estético de Dewey "... se propone la tarea de restaurar la continuidad entre la estética y los procesos vitales, a partir de un renovado concepto de experiencia [estética]" (Luque, 2018: 367).<sup>46</sup> Con la "experiencia estética" se busca recuperar la relación íntima entre las significaciones estéticas y las condiciones humanas que las originaron,<sup>47</sup> entendiendo que "... cada experiencia es el resultado de una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive" (Dewey, 2008: 51). Dewey desarrolla el siguiente tipo de reflexiones pragmatistas en torno al sustrato biológico de lo estético:

---

<sup>45</sup> De acuerdo a Luque (2018: 367), el naturalismo estético de Dewey ha servido de base para una nueva corriente denominada *estética de lo cotidiano*. La influencia de la filosofía pragmatista americana en las epistemologías del Sur (Nunes, 2008) tiene sugerentes derivas en trabajos como los de Nunes y Siqueira-Silva (2015 y 2016), los cuales constituyen reapropiaciones de la teoría estética de Dewey.

<sup>46</sup> Dewey allanó el camino de la *estética de lo cotidiano* al ubicar la estética en el campo de las "experiencias", sacándola de los límites que suponía concebirla asociada a un tipo específico de "objetos" o "situaciones" (Saito, 2015).

<sup>47</sup> Dewey (2008: 3) afirmaba que la significación de los objetos artísticos se vuelve opaca al ser separados de la experiencia humana que les subyace.

El mundo está lleno de cosas que son indiferentes y aún hostiles a la vida, los procesos mismos por los que se mantiene la vida tienden a arrojarla fuera de su ajuste con su entorno. Sin embargo, si la vida continúa y al continuar se ensancha, hay una superación de los factores de oposición y conflicto; hay una transformación de dichos factores en aspectos diferenciados de una vida más altamente poderosa y significativa. La maravilla de lo orgánico, de lo vital, la adaptación a través de la expansión (en vez de la contracción y la acomodación pasiva) se realiza efectivamente. Aquí está en germen el equilibrio y la armonía alcanzada a través del ritmo. El equilibrio no se adquiere mecánicamente y de un modo inerte, sino a partir de la tensión y a causa de ella (Dewey, 2008: 15-16).

Si a lo anterior sumamos que lo estético es concebido como "... desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia" (Dewey, 2008: 53), se podría concluir provisoriamente que lo que hace estética a una experiencia sería la capacidad cognoscitiva (de quien la experimenta) para connotar aquellos aspectos de la experiencia que vinculamos a las formas adaptativas de lo orgánico. Luque (2018: 372) concluye que la experiencia estética de Dewey es "... el modo rítmico de interacción con el medio", basándose en su concepto de "ritmo".<sup>48</sup>

Dewey (2008: 4) usaba el ejemplo del Partenón para desmontar lo que la concepción museística del arte oculta: la obra sólo adquiere rango estético cuando llega a ser experiencia de un ser humano.<sup>49</sup> Coincidiendo con que lo estético es una connotación que surge de la experiencia humana,<sup>50</sup> Mandoki propone seguir la línea de investigación estética trazada por la problematización de la belleza llevada a cabo por Dewey:

(...) beauty is not a quality of objects in themselves but an effect of the relation that a subject establishes with a particular object from a particular social context of evaluation and interpretation. It is the subject's sensibility that discovers its objects and sees in them what it has put into them, not according to a personal

---

<sup>48</sup> Para Dewey, el "ritmo" es la forma que presenta la "... sucesión de pérdidas y recuperaciones de un equilibrio siempre temporal y en movimiento", es decir, la forma de la experiencia con valor estético que también concibe como "equilibrio dinámico" (Arenas, Castillo y Faerna, 2018: 26).

<sup>49</sup> "Los antiguos atenienses, señala Dewey, al principio no percibían el templo como una obra de arte, sino como un monumento civil que tenía un papel central en la expresión y fortalecimiento de una religión civil compartida por los ciudadanos que lo frecuentaban. La tendencia actual que, a partir de los mármoles de Elgin, considera el Partenón como la obra de arte ejemplar que contemplamos en el Museo Británico en espacios cerrados y separados, recuerda la metáfora hegeliana de la *Fenomenología del espíritu*: aquel famoso pasaje -del segundo párrafo de la sección dedicada a la religión revelada- sobre cómo el hombre contemporáneo, ante la obra de arte, se dispone a limpiar exteriormente las gotas de agua o las partículas de polvo que puedan comprometer la belleza de los frutos ahora ya irremediabilmente separados del árbol" (Dreón, 2018: 214-215).

<sup>50</sup> Desde una *estética de lo cotidiano* más biológica, Mandoki (2015) aboga por una concepción de la estética que la reconozca como resultado natural de la evolución y no como un producto supernatural de inspiración instruida propia del artista o exclusivo resultado humano de la cultura y el genio. Una de sus críticas a Dewey deriva de su afirmación "... aesthesis is an *under lying* rather than a *super imposed* process, and it can be heightened or intensified not only through art, as described by Dewey's concept of "an experience", but in everyday life" (Mandoki, 2015).

whim but depending on its socio-cultural, perceptive, and evaluative conditions (Mandoki, 2007: 8).

A partir de estas consideraciones, Mandoki (2007) desarrolla el argumento de que la belleza no es un hecho ontológico como se le supone desde una estética hegemónica,<sup>51</sup> sino un efecto del lenguaje que no existe independientemente de la percepción sensible del sujeto que juzga algo como bello.<sup>52</sup>

Beauty is a linguistic effect used by a particular subject to describe personal experiences and social conventions, not things that exist independently of perception. The notion of beauty is a linguistic categorization of a non-linguistic experience, although it can be provoked by language (in the case of literature and poetry), or provoke the production of language (the typical case, art criticism). Beauty subsists only in the subjects who experience it, just as life only exists in live beings (Mandoki, 2007: 7).

En trabajos más recientes, Mandoki (2015: 134) asocia la *aesthesis* con aquel mundo sensorial de cada especie que brota de un exceso, refinando nuestra percepción del color, composición, variación, simetría y ritmo. En este sentido, lo bello es percibido por el sujeto cognoscente en todo aquello que abre la posibilidad de mantener la vida (Mandoki, 2015).

#### **1.4.2 \_Estéticas en descolonización: hacia una radicalización de la experiencia estética**

João Arriscado Nunes (2008) señala que la orientación pragmatista de las epistemologías del Sur puede ser caracterizada como una reconstrucción radical de dicha filosofía, por medio de la cual se busca simetrizar los saberes existentes. De cierta manera, el imperativo pragmático de evaluar los conocimientos a partir de sus consecuencias situadas, actualiza criterios de validez que - en el caso de grupos sociales marginalizados - se relacionan con la defensa y promoción de la vida y dignidad de los oprimidos.

Os critérios que permitem determinar a validade desses diferentes saberes deixam de se referir a uma padrão único – o do conhecimento científico – e passam a ser indissociáveis da avaliação das consequências desses diferentes

---

<sup>51</sup> Lo bello experimenta un proceso de fetichización cuando el adjetivo calificativo es transformado en sustantivo, adquiriendo poderes propios en su existencia independiente del sujeto que realiza el juicio (Mandoki, 2007: 7).

<sup>52</sup> Es la capacidad de percepción - en cuanto condición de todo sujeto (y todo ser vivo) - lo que para Mandoki (2007: xiii) define a la "sujetividad".

saberes na sua relação com as situações em que são produzidos, apropriados ou mobilizados (Nunes, 2008: 63).

Dada la matriz filosófica pragmatista de las epistemologías del Sur (Santos, Meneses y Nunes, 2004; Nunes, 2008), el concepto de "experiencia estética" propuesto por John Dewey (2008) puede ser armoniosamente reapropiado-transformado por éstas, contribuyendo a reconocer la diversidad de experiencias estéticas posibles (ausentes y emergentes). Desde las epistemologías del Sur, Luciane Lucas dos Santos (2015: 27) afirma que una transición paradigmática emancipadora implica un fortalecimiento de "... outros mecanismos de construção identitária e de pertencimento, outras semânticas estéticas, outros modos de relação com a diferença". Si el gusto y el juicio estético sirven de coartada para la construcción social de las jerarquías (Santos, 2015: 27), se requiere de una redefinición de conceptos como "arte" y "estética" para desmontar el canon del arte en cuanto manipulación ideológica reguladora.

En este sentido, Escobar (2008: 31) argumenta que la dificultad para abordar el arte indígena revela que el pensamiento dualista occidental es incapaz de procesar las contradicciones internas de otra forma que no sea por medio del análisis racionalista. Al paso que fragmenta el todo en diferentes dominios, la racionalidad científica oculta el espacio de sus maniobras mitificadoras, para así universalizar sus conclusiones por medio de síntesis metonímicas.<sup>53</sup> Dado que el lenguaje metafórico presenta contornos de mayor indeterminación que los del referencial lenguaje conceptual (favoreciendo una mayor apertura a la inagotable diversidad del mundo desde sus alusiones), Santos (2003: 409) propone "... los *topos* del barroco como un *metatopos* para la construcción de un *nuevo sentido común estético*", apoyándose en la noción de que:

(...) la subjetividad del barroco convive confortablemente con la suspensión temporal del orden y de los cánones. En tanto que subjetividad de transición, depende, al mismo tiempo, del agotamiento de los cánones y del deseo de ellos. Su espacialidad privilegiada es la local, su temporalidad privilegiada, lo inmediato. Su experiencia de vida implica, con todo, alguna incomodidad, ya que carece de las certezas evidentes de las leyes universales -tal y como el estilo barroco carecía del universalismo clásico del Renacimiento (Santos, 2003: 409).

---

<sup>53</sup> Santos (2006b: 91) caracteriza la "razón metonímica" como aquella razón obcecada por la idea de totalidad bajo la forma de orden (también descrita como aquella razón en que la parte se toma el todo), mientras establece que la "dicotomía" sería la forma más acabada de totalidad de acuerdo al modelo de pensamiento abisal, dado que "... combina, do modo mais elegante, a simetria com a hierarquia".

Inspirado en los usos extremos de las formas que caracteriza al arte barroco, Santos (2003: 410) considera que una subjetividad barroca también llevaría a la suspensión de las formas (lo que se manifiesta estéticamente en el paso de una geometría euclidiana a otra fractal). El correlato sociológico de esta dinámica estética centrifuga sería, precisamente, un desplazamiento del conocimiento-emancipación hacia los márgenes y las periferias, donde se concentran las energías emancipadoras necesarias para el desequilibrio dinámico, es decir, donde se encuentran:

(...) las tradiciones suprimidas o excéntricas de la modernidad, representaciones que se dieron en las periferias físicas o simbólicas donde el control de las representaciones hegemónicas fue más débil... o en las representaciones más antiguas y caóticas de la modernidad, surgidas antes del cierre cartesiano (Santos, 2003: 418).

En dichos márgenes sociales se hacen más fuertes y resistentes representaciones tales como la "racionalidad estético-expresiva" y el "principio de comunidad", imbricándose causalmente (porque la contemplación estética no es posible sin las ideas de identidad y comunión que se condensan en el principio de comunidad). La noción de "experiencia estética" también manifiesta la unicidad entre ambas representaciones, ya que asume la no-separación entre acto de producción (lo artístico) y acto de percepción (lo estético).<sup>54</sup> Al configurar un ámbito experiencial que releva la participación de procesos de percepción en la construcción de sentidos y significados (consolidando o desestabilizando determinaciones socio-históricas), la creación estética puede constituir un "... elemento central da descolonização do saber e da promoção de justiça cognitiva" (Nunes y Siqueira-Silva, 2016: 232).

Dentro de la matriz pragmatista de la epistemologías del Sur, la experiencia estética se recupera en cuanto acto de expresión (verbal y no-verbal) creador de sentidos, que no sólo involucra los momentos de composición y ejecución, "... mas também de recepção e de apropriação, das maneiras coletivas de dizer, mostrar e fazer" (Nunes y Siqueira-Silva, 2016: 224). Poniendo énfasis en la diversidad perceptiva de la recepción sensorial (abierta no sólo a los cinco sentidos, sino también a su entrecruzamiento), Santos (2018c: 279) afirma que "as epistemologias do Sul valorizam a experiência estética intersensorial, na

---

<sup>54</sup> La artificiosa separación entre producción y percepción tiende a distanciar al artista de su comunidad de referencia. De hecho, Dewey (2008: 56) zanja esta discusión sobre el vínculo indisoluble entre producción artística y percepción estética al reconocer que "el artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe".

medida em que possui afinidades electivas com os processos não extractivistas de interacção cognitiva que subjazem ao saber-com, às ecologias de saberes e à tradução intercultural", mientras reconoce que la "experiencia profunda de los sentidos"<sup>55</sup> ha sido circunscrita al dominio de la racionalidad estético-expresiva por el paradigma de la modernidad occidental.

Si nos aproximamos a las experiencias estéticas de pueblos originarios en cuanto formas legítimas de conocimiento y cognición, también contamos con trabajos críticos que, desde la Antropología Social, han tematizado: el modo inferiorizante en que son representadas las culturas "carentes de escritura" cuando se impone una distinción rígida entre tradición escrita y tradición oral (Severi, 2010); el reconocimiento de diferentes estilos cognitivos en varias culturas, así como su domesticación por medio de la escritura (Goody, 2008); y la manera en que la concepción propia y distintiva que una comunidad tiene de lo bello deviene en frontera simbólica efectiva para delinear un nosotros comunitario, especialmente cuando genera "tesoros escondidos" imperceptibles para quien no opera con los simbolismos de la comunidad (Cohen, 1985).

---

<sup>55</sup> Basándose en la fenomenología de Merleau-Ponty, Santos (2018c: 278-279) plantea que la experiencia profunda de los sentidos que disuelve la dualidad sujeto/objeto, parte del reconocimiento de que el observador es simultáneamente observado, es decir, del encuentro de ver y ser visto (oír y ser oído; tocar y ser tocado; olfatear y ser olfateado; saborear y ser saboreado).

## CUADRO 2\_ CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

### ESCENA 2.1\_ NEOLIBERALISMO EN CHILE

- **Narrador:** la siguiente descripción del devenir neoliberal chileno (1973-) se focaliza en sus impactos culturales, los cuales resultan especialmente destructivos dada la intensificación del despojo de atributos (y derechos) colectivos que caracteriza al capitalismo en su período actual (capitalismo desorganizado). Frente a la reforma socialista del Estado que intentara el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), la derecha chilena (e internacional intervencionista) respondió con una violenta reestructuración neoliberal del Estado que ha pretendido clausurar toda posibilidad de continuidad a cualquier proceso social que plantee la transformación del sistema capitalista. Dentro de los impactos culturales del neoliberalismo en Chile, cabe señalar una intensa destrucción de las comunidades (aquel tejido social completamente ajeno a la endogamia de las élites económicas nacionales), destrucción que ha implicado la persecución, marginalización y desvalorización de aquellos saberes y prácticas sobre los cuales dichas comunidades se han sostenido. En este sentido, tanto la actual jurisprudencia de la Ley Antiterrorista como las políticas de liberalización del suelo, demuestran que los dispositivos jurídico-políticos del Estado se orientan a una férrea protección de la propiedad privada y la supuesta libre competencia, extremando la vulneración del resto de los derechos civiles (tales como los derechos indígenas, de libre expresión y el derecho a la vivienda) y deslegitimando la acción de quienes resisten (deslegitimación que se impone fácilmente ante la ausencia de un horizonte normativo que reconozca derechos políticos colectivos).

- **Gabriel Salazar (haciendo un paréntesis para comprender su permanente presencia en cuanto historiador social durante todo el CUADRO 2):** en sintonía con la "historia desde abajo" que funda el grupo de estudios históricos marxistas de E.P. Thompson, la Nueva Historia Social es una corriente historiográfica "... que se desarrolla a partir del trabajo de la "Asociación de historiadores chilenos" en Inglaterra y por la publicación de la revista Nueva Historia" (Fuentes, 2007: 58). Desde el trabajo historiográfico que - junto a otros historiadores chilenos como Mario Garcés - iniciáramos en la década de 1980, buscamos socializar herramientas analíticas disponibles para enfrentar los problemas coyunturales (neoliberales) y de arrastre (modernos) que experimentan los sujetos populares vivos.

- **Narrador:** desde los años 1990 en adelante, algunas de las comunidades urbanas que luchan por reconstruirse dentro de este sistema adverso, han reactivado procesos de construcción identitaria - tanto popular como indígena - que tejen nuevas relaciones con saberes y prácticas de pueblos originarios. Al parecer, los ámbitos del arte y la cultura - también marginalizados - se han constituido en parte de los intersticios urbanos donde mejor fluyen dichos saberes y prácticas, para manifestarse como estéticas-expresivas de solidaridad que se entretajan con diversas construcciones y reconstrucciones comunitarias. Lo que podría perfilarse como un movimiento cultural urbano (con pasacalle popular incluido) se entrelaza con otros movimientos sociales de pueblos marginalizados que, viéndose mayormente afectados por las crisis económicas y de representación política, tienden a reagruparse porfiadamente para enfrentar "problemas históricos de arrastre" y "problemas coyunturales de hoy" (Salazar, 2012: 115), construyendo y reconstruyendo comunidades.

- **Rodrigo Levil Chichahual (desde el pensamiento sociológico e historiográfico que continúa construyendo la Comunidad de Historia Mapuche):** el análisis de nuestra coyuntura neoliberal también se fortalece con una historiografía que busca retomar el pasado bajo una epistemología propia del pueblo mapuche. Tal vez la publicación del libro "¡...Escucha, Winka...!" en el año 2006, haya hecho más visible la intención de "... construir una Historia Mapuche más autónoma e independiente de la historiografía nacionalista chilena".<sup>56</sup>

### **2.1.1\_ La larga reestructuración neoliberal del Estado (1973-)**

Con el golpe de Estado cívico-militar del 11 de septiembre de 1973, se inició el largo proceso de imposición del modelo neoliberal que - hasta el día de hoy - rige la vida de los chilenos. En el marco del debate democrático anterior al golpe de Estado, Chile había rechazado contundentemente lo que se ha denominado como "la santísima trinidad del libre mercado": privatización, desregulación y disminución del gasto público (Klein, 2008: 77). Para aplicar las impopulares medidas político-económicas de Milton Friedman y

---

<sup>56</sup> Reseña del libro disponible en Comunidad de Historia Mapuche - Centro de Estudios e Investigaciones Mapuche. Disponible en <<https://www.comunidadhistoriamapuche.cl/escucha-winka-cuatro-ensayos-de-historia-nacional-mapuche-y-un-epilogo-sobre-el-futuro/>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Arnold Harberger, los economistas neoliberales chilenos (conocidos como "Chicago Boys") rápidamente presentaron a los oficiales de la Junta Militar un proyecto económico de 500 páginas ("El ladrillo") que no podría haberse implementado en el país sin el uso de la violencia dictatorial.<sup>57</sup>

Las recetas neoliberales de los economistas formados en la Universidad de Chicago se han aplicado de forma particularmente extrema en Chile, implicando el largo (y siempre creciente) proceso de institucionalización de una planificación estatal que concibe el orden social como resultado casi exclusivo del funcionamiento del libre mercado. El historiador social Gabriel Salazar (2006: 283) observa que el modelo neoliberal chileno se instaura militarmente en 1973, constitucionalmente en 1980, económicamente en 1984 y políticamente en 1990. Esto quiere decir que, una vez eliminada la disidencia democrática, dicho proyecto económico continúa institucionalizándose con la refundación del orden jurídico que supone la Constitución dictatorial de 1980; la reactivación de la economía en 1984 (después de la crisis económica de 1981-82); y la elección democrática de sus nuevos administradores políticos. Cabe destacar que, aunque la transferencia de mando hacia el presidente Patricio Aylwin (11/03/1990) marca - formalmente - el fin de 17 años de dictadura militar, la profundización del modelo neoliberal en posdictadura ha dejado al descubierto el limitado carácter democrático de la "transición pactada".<sup>58</sup>

Por su parte, el sociólogo mapuche Rodrigo Levil Chichahual (2006: 226) plantea que la transición política chilena ha cumplido la función de legitimar la institucionalidad autoritaria descrita en la Constitución de 1980, manteniendo así "... las garantías para el funcionamiento óptimo de un sistema económico basado en el extremismo neoliberal". Levil considera que la mundialización de la economía en Chile se concreta en los años noventa, a partir de una expansión de inversiones privadas concomitante con la entrada definitiva del capital financiero internacional:

---

<sup>57</sup> De acuerdo a Steger y Roy (2010: 100), "El ladrillo" exigía - precisamente - la aplicación inmediata de medidas de privatización, "... as well as deep cuts to social spending, the reduction of tariffs, and the lifting of price controls".

<sup>58</sup> Salazar (2006: 304) denuncia que los partidos de oposición que negociaron el plebiscito de 1988 y asumieron los 4 primeros gobiernos (de la Concertación de Partidos por la Democracia), elaboraron una teoría sociopolítica de transición que justificaba el retorno pactado a una limitada democracia institucional, lo cual "... enmarcaba bien la transformación de la dictadura liberal en una democracia liberal", asumiendo que "... la retirada de un abominado dictador liberal se paga con la mantención del sistema liberal legado por aquél".

(...) las principales inversiones extranjeras provienen de Estados Unidos, Canadá y España (este último país en el área de las telecomunicaciones, el sector financiero con el Banco de Santander y la energía hidroeléctrica). Los capitales privados adquieren gravitación en áreas fundamentales como la educación, la salud (a través del sistema de Isapres), el sistema de fondos de pensiones (a partir de 1981 con la creación de las Administradoras de Fondos de Pensiones AFP) y el sistema financiero (Levil, 2006: 230).

Desde los tiempos de la dictadura, la forzada transformación del "Estado Social de Derecho" en "Estado Subsidiario" fue una "... reestructuración [que] sólo se podía llevar a cabo mediante un sistema político que negase toda oposición y dispusiera de facultades para llevar reformas y contrarreformas de gran envergadura" (Levil, 2006: 228). Después de subordinar la Constitución Política de 1925 al poder militar (1973-1980), la dictadura se proporcionó el marco institucional definitivo para el Estado neoliberal, consagrando constitucionalmente "... la subsidiaridad del Estado como eje articulador del nuevo modelo de desarrollo chileno, en el que los derechos sociales se transforman en bienes de consumo y el Estado se desentiende de sus responsabilidades históricas" (Farías y Moreno, 2015: 111). Contrariamente a lo que se promulga desde la teoría económica, esto no quiere decir que el Estado Subsidiario sea un Estado ausente, ya que la realización del neoliberalismo como proyecto político requiere de sistemáticas intervenciones que favorezcan al sector empresarial desde el aparato burocrático (Renna, 2012: 213).<sup>59</sup>

### **2.1.2\_Ley Antiterrorista y mercantilización de las tierras**

Aunque resulta innegable que las restricciones a las libertadas públicas experimentaron distintos grados de transformación en posdictadura, la doctrina de Seguridad Nacional continúa reeditándose para criminalizar todo movimiento social que cuestione el dogma neoliberal. La sistemática aplicación de la Ley Antiterrorista contra el pueblo mapuche constituye la más clara evidencia de la impunidad con que ha persistido la lógica política dictatorial del "enemigo interno". Levil indica que:

Desde que Ricardo Lagos asumió la presidencia de Chile (año 2000), la ley antiterrorista N° 18.314, creada en 1984 por el régimen de Pinochet, ha sido aplicada a numerosos dirigentes, activistas y autoridades tradicionales *mapuche*, bajo cargos que comprenden, por ejemplo, la quema de maquinaria y vehículos

---

<sup>59</sup> Al respecto, Levil (2006: 231) afirma que "... los grupos económicos que hoy concentran la riqueza en Chile han contado con un activo respaldo estatal, desde los tiempos de la dictadura en términos de subsidio, traspaso patrimonial, penetración del capital transnacional, base de financiamiento y política económica".

de una empresa hidroeléctrica, como es el caso de Victor Ancalaf, o la provocación de incendios y amenazas terroristas como en el caso de los *lonko* [jefes de comunidad] Pascual Pichun y Aniceto Norin (Levil, 2006: 227).

Aunque el Estado nación chileno - históricamente - ha negado legitimidad y derechos a los procesos alternativos y actores autónomos (Levil, 2006: 225), la institucionalidad heredera de la dictadura ha avanzado en una intensificación de "... la marginación política de los sectores disidentes o alternativos al modelo" (Levil, 2006: 226). A partir de una tipificación de la movilización social como delincuencia común o terrorismo, la represión policial y la judicialización se han formalizado en cuanto "intervenciones del aparato burocrático" en favor del capital financiero y empresariado privado.<sup>60</sup>

Dentro del conjunto de intervenciones estatales que favorece al sector empresarial, cabe mencionar que la mercantilización de los derechos sociales que promueve el Estado Subsidiario ha habilitado la conculcación del derecho a la vivienda, por medio del tipo de producción y comercialización que establecen los agentes del mercado. Desde el ámbito de la movilización social que reivindica el derecho a la vivienda, Renna (2008: 2) advierte que la especulación inmobiliaria y la expulsión vía mercado son estrategias de limpieza espacial, cuya funcionalidad es muy similar a las erradicaciones de campamentos en dictadura. Tal como Guzmán, Renna, Sandoval y Silva (2009: 12) señalan, "... ya no es un desalojo por la fuerza, como las erradicaciones en dictadura, sino un desalojo por la vía del mercado". Si a todo lo anterior sumamos los efectos de una contrarreforma agraria dictatorial que elimina los derechos colectivos de tierras indígenas, se comprende con mayor profundidad histórica que "... el Estado nacional bajo el neoliberalismo no esta en condiciones de asegurar el ejercicio pleno de una democracia profunda a una ciudadanía despojada de atributos colectivos" (Levil, 2006: 246).

---

<sup>60</sup> Esta interpretación de la protesta social, constituida en política de Estado, ha sido cuestionada a nivel internacional. Con un fallo a favor de los *lonko* Pascual Pichun y Aniceto Norin en el año 2014, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos reconocía la ilegalidad de la "... aplicación selectiva de la legislación antiterrorista en perjuicio de miembros del pueblo indígena Mapuche en Chile" (Bengoa, 2015: 223). Cabe señalar que, "... en muchos casos, como en el de los *lonko*, no existen pruebas que avalen los supuestos delitos terroristas, situación que no ha impedido que los acusados permanezcan en las cárceles y que se les vuelva a juzgar por el mismo delito" (Levil, 2006: 227).

### 2.1.3\_ Las identidades locales frente a la globalización neoliberal

Entendiendo la globalización neoliberal como un vehículo de expansión de un modelo cultural que obliga a una profunda reestructuración de los estados nacionales, Levil enfatiza el hecho de que no toda la población consigue integrarse bajo sus pautas de moda y de consumo:

(...) en algunos casos quedan al margen, asumiendo los costos del proceso y en otros casos generan una oposición consciente no a todos, pero sí a los principales y más nefastos aspectos del fenómeno. En el segundo caso las identidades locales bien afianzadas surgen como modelos alternativos, ya no desde una perspectiva cerrada, semejantes a una caricatura del fundamentalismo sino como eficaces capas que filtran los elementos más valiosos para su realidad y más acordes con principios de bienestar fundamentales (Levil, 2006: 246).

En el ámbito de los pueblos originarios, el fortalecimiento de las identidades locales ante la amenaza de una globalización neoliberal homogeneizante (que niega atributos y derechos colectivos) ha llegado a constituirse en un fenómeno regional que Bengoa (2015: 8) ha denominado "emergencia indígena", definiéndolo como "... un proceso de afirmación de identidades colectivas y constitución de nuevos actores" que, desde la década del noventa, se manifiesta con acciones y movimientos en toda América Latina. Se trata de un proceso social que conlleva un fuerte cuestionamiento al Estado y sus historias oficiales, interpelando tanto a indígenas que viven en ciudades, como "... a jóvenes no indígenas que buscan un sentido a sus vidas y a las sociedades en las que les ha tocado vivir" (Bengoa, 2015: 4).

En el ámbito de los sectores populares urbanos también se han ido fortaleciendo las identidades locales frente a la marginación y los impactos culturales homogeneizantes del modelo neoliberal chileno, así como frente a la pérdida de confiabilidad y legitimidad del sistema de representación político heredado de la dictadura ("democracia protegida" de 1990 y sus derivas de limitada democracia que, institucionalmente, mantienen una política de "transición pactada"). Después del largo y forzado letargo en dictadura (sólo interrumpido por las jornadas de protesta nacional), la memoria social de los sectores populares de Santiago parece volver a la carga a partir de 1993, proceso que coincide con una crisis de representación política y que, posteriormente, sería intensificado por la crisis económica que en 1997 volvía a evidenciar las grietas del modelo chileno. En un número siempre creciente, los barrios populares de la periferia de Santiago han ido reconstruyendo

su memoria, apoyándose tanto en la historia social (oral y escrita) como en actividades culturales con las que conmemoran sus hitos fundacionales, rasgos solidarios y capacidades autogestionarias. Aunque este fenómeno social de reconstrucción identitaria poblacional ha tenido distintas fases de expansión y contracción, su fase expansiva posdictatorial se ha hecho más notoria desde fines de la década de 1990 y principios del 2000, en adelante.<sup>61</sup>

Las crisis económicas y de representación generadas por la imposición del modelo neoliberal en Chile, han desencadenado ciclos de movilización que resultan clave para la recuperación y fortalecimiento de las identidades de sectores históricamente marginalizados (populares e indígenas). Las crisis constituyen marcadores relevantes para el estudio de las fases expansivas del movimiento social porque, al extremar las condiciones de marginación, parte de la población ha necesitado reagruparse para enfrentar las consecuencias de la crisis económica de 1981-82; la conmemoración de los 500 años de colonización europea; la crisis de representación de 1993 ("año del desencanto");<sup>62</sup> y la crisis asiática de 1997. En lo que resta del CUADRO 2, se ofrece una contextualización histórica de los movimientos sociales del "pueblo mestizo marginal" (movimiento de pobladores) y de "pueblos originarios" (movimiento mapuche),<sup>63</sup> así como sus posibilidades de convergencia en el campo donde se inscribe la presente tesis, es decir, el campo de los movimientos culturales urbanos. Cabe recordar que los movimientos sociales chilenos pueden reaccionar a "problemas históricos de arrastre" o a "problemas coyunturales de hoy" (Salazar, 2012: 115), lo cual condiciona la forma que adoptan, así como los aspectos identitarios que sus actores levantan.

---

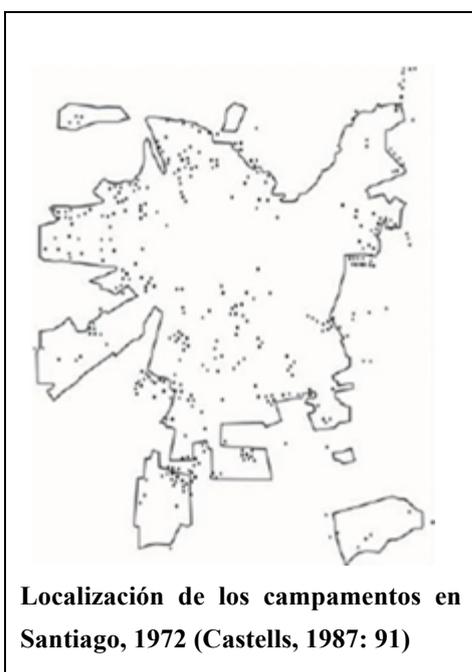
<sup>61</sup> Los procesos de revitalización identitaria de los sectores populares, en el contexto político de la transición pactada en Chile, son detallados en "El rejuvenecimiento del movimiento poblacional (1997-)" y "La cultura socio-popular autogestionaria" de la ESCENA 2.2

<sup>62</sup> En torno al año 1993, diferentes actores de la sociedad civil comenzaron a chocar con los límites de lo que la dictadura bautizó como "democracia protegida" (Guzmán en Farías y Moreno, 2015: 113). Salazar (2012: 43) indica que "... la 'democracia neoliberal' (administrada por los políticos profesionales de siempre) tendría, después de 1993 («año del desencanto»), serias dificultades en mantener índices altos de confiabilidad y credibilidad ciudadanas. Su lado débil iba a ser, su 'representatividad'". Durante el "año del desencanto" se aprobó en el congreso una Ley Indígena profundamente vaciada de soberanía, "... sin reforma constitucional y sin el convenio internacional ratificado" (Pairicán, 2012: 25), lo cual frustró las expectativas democratizadoras de las comunidades indígenas.

<sup>63</sup> Las conceptualizaciones de "movimiento social del pueblo mestizo (marginal)" y "movimiento social del pueblo mapuche (ancestral)" hacen parte de los «tipos históricos» que, basándose en Max Weber, Salazar (2012: 116) propone - desde la Nueva Historia Social - para el estudio del movimiento social en Chile.

## ESCENA 2.2 MOVIMIENTO DE POBLADORES

- **Narrador:** la siguiente contextualización panorámica del "movimiento de pobladores" se orienta hacia una mayor comprensión histórica de los sentidos que - hoy en día - vehiculan las actividades culturales de conmemoración (aniversarios y carnavales) en barrios populares de la periferia de Santiago. La mayoría de los barrios aquí mencionados tiene su origen histórico en los años más activos del movimiento de pobladores (entre 1967 y 1973), período en el cual el errante "pueblo mestizo" se constituye como un actor social que ejerce su propio modo de hacer política, multiplicando las ocupaciones ilegales de terrenos baldíos para satisfacer su derecho a una vivienda digna.<sup>64</sup>



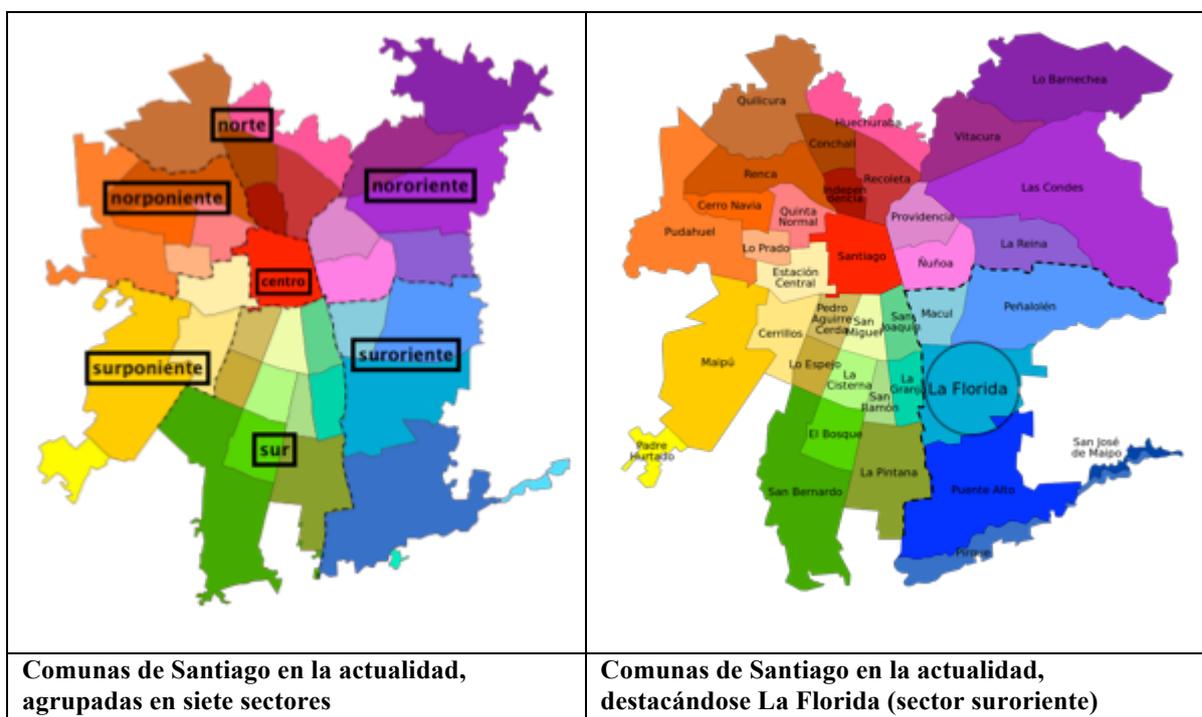
A partir de ese crecimiento exponencial de tomas de terrenos y fundación de campamentos (los cuales implicaban una poderosa organización social y territorial de la masa marginal), se fueron consolidando asentamientos espontáneos en todos los sectores periféricos de Santiago. De acuerdo al Ministerio de la Vivienda y Urbanismo, los 275 campamentos censados hasta el año 1972 formaban un círculo que rodeaba la ciudad por todos sus costados (De Ramón, 1990: 5). Para julio de 1973, alrededor de un 17,85 % de la población total de Santiago habitaba en campamentos (De Ramón, 1990: 6).

El hecho de que un número creciente de barrios populares de Santiago esté retomando la conmemoración de sus orígenes como campamentos, implica que en posdictadura se han propuesto un trabajo cultural de memoria colectiva para la revalorización de sus saberes y prácticas, reactivándose como comunidad en el reconocimiento de su propia historia.



<sup>64</sup> Cabe recordar que el uso de los términos "pueblo mestizo", "actor social" y "movimiento de pobladores" se estabiliza por medio del trabajo historiográfico que aborda los contenidos de la memoria popular, es decir, en la Nueva Historia Social.

- **Gabriel Salazar y Mario Garcés:** si pensamos en términos de movimiento social, la cultura socio-popular autogestionaria de posdictadura da continuidad a los interrumpidos trabajos de empoderamiento (autonómicos) iniciados por el movimiento de pobladores.



- **Narrador (refiriéndose a los mapas):** el trabajo de campo de la presente tesis estuvo concentrado en el sector suroriente de Santiago, donde la actividad cultural observada en las actuales poblaciones Los Copihues, Las Araucarias y Nuevo Amanecer (pertenecientes a la comuna de La Florida) tiende a la reconstrucción de una memoria que es consustancial al período de mayor empoderamiento de los sectores populares, es decir, a aquellos años en que se organizaron políticamente para luchar contra la marginación urbana, acumulando experiencia autonómica y autointegrándose (con sus propios saberes y prácticas autogestionarias). Aunque algunas poblaciones lograron mantener sus conmemoraciones territoriales pese a la represión dictatorial,<sup>65</sup> la gran mayoría de los barrios populares surgidos a partir de tomas (ocupaciones ilegales de terrenos) sólo llegaron a recuperar sus aniversarios en posdictadura. Debido a la profundidad de sus experiencias autonómicas y a su protagonismo político de izquierda, la violencia dictatorial se concentró en la destrucción de este tipo de comunidades urbanas; persiguiendo y asesinando a sus dirigentes; reprimiéndolas constantemente con allanamientos; y negando su historia. De hecho, las tres poblaciones mencionadas se fundaron en 1970 con nombres de campamento que, posteriormente, la dictadura prohibió: Unidad Popular y Nueva Habana.

<sup>65</sup> Tal es el caso de La Victoria, población ubicada en el sector centro-sur de Santiago con cuya fundación se inicia formalmente el movimiento de pobladores en 1957.

### 2.2.1\_ Las migraciones y el problema de la vivienda

En Chile se usa el término "población" para referirse tanto a los asentamientos consolidados surgidos de tomas de terreno, como a los sitios precariamente urbanizados (Sugranyes y Mathivet, 2010: 6). De acuerdo a Salazar (2012: 172), la denominación "pobladores" responde a la negación de ciudadanía plena que históricamente ha operado sobre los "afuerinos" ocupantes de un sitio urbano, por lo cual "... se les bautizó según el sitio y la vivienda que ocuparon: habitantes de rancherío, habitantes de cuarto redondo, habitantes de conventillo, habitantes de callampa, habitantes de campamento, habitantes de población".<sup>66</sup>

Frente a las transformaciones que los procesos de industrialización iban desencadenando, el Estado liberal chileno no desarrolló políticas de integración que respondieran al aumento constante de la migración campo-ciudad, cuya activación se produjo a partir de "... la estagnación económica de las provincias (mediados del siglo XIX) y luego la crisis terminal del sistema de hacienda (hacia 1915)" (Salazar, 2012: 169-170). El fenómeno migratorio alcanzó enormes proporciones a partir de la crisis del treinta y del retorno de trabajadores salitreros del norte, quienes "... fueron repoblando el Zanjón de la Aguada y las riberas del río Mapocho" (Garcés, 2002: 32), seguidos por un pueblo mestizo marginal que iba levantando sus poblaciones callampas.<sup>67</sup> Entre 1940 y 1952 se verifica un crecimiento demográfico explosivo, con un aumento del 40% de la población en Santiago, alcanzando así un total de 1.436.676 habitantes (Salazar, 2012: 170). En dicho período de doce años, la inmigración en la capital "... ascendía a 233.453 habitantes y el promedio anual a 20.448 personas" (Mattelart en Garcés, 2004: 8). Para el año 1957, "... el 36% de la población de Santiago había nacido fuera de la ciudad capital" (Garcés, 2004: 8).

---

<sup>66</sup> Todas estas formas habitacionales presentan altos grados de precariedad, ya sea por carencia de servicios básicos (cuartos redondos sin luz eléctrica ni ventilación, agua potable, alcantarillado), por condiciones de hacinamiento (rancheríos y conventillos en cuanto conjuntos superpoblados de cuartos redondos) y/o por auto-construcción con materiales livianos en terrenos no-urbanizados (callampa, campamento y población, cercanos a riberas de ríos y acueductos).

<sup>67</sup> Recuperando la tradición de la toma de sitios eriazos, la población callampa constituye "... una forma de asentamiento popular precario especialmente visible para la sociedad cuando se incrementó su número en los años cincuenta" (Garcés, 2002: 35). Cabe señalar que es en las riberas del Zanjón de la Aguada, canal que recorre la ciudad en dirección oriente a poniente, donde se asientan - posteriormente (1970) - los campamentos que dan origen a las poblaciones Los Copihues, Las Araucarias y Nuevo Amanecer.

Hacia la década de 1950, resultaba innegable que la falta de vivienda constituía uno de los problemas sociales de mayor gravedad. De acuerdo al Primer Censo Nacional de Viviendas, el 36,2% de los santiaguinos carecía de una vivienda digna en 1952 (Garcés, 2004: 7). Sin embargo, antes de 1965, el Estado "... no desarrolló ningún 'frente institucional' destinado a regular e integrar la enorme masa de «pobres de la ciudad»" (Salazar, 2012: 169).<sup>68</sup>

### **2.2.2 Las tomas de terreno (1957-1973)**

Ante la ausencia de una efectiva política de Estado que asumiera el problema de la habitación popular, Garcés (2004: 5) plantea que "... las tomas [de terreno] deben ser entendidas como parte de las estrategias que las mayorías pobres en Chile han debido poner en práctica para alcanzar un lugar digno en la ciudad". Por su parte, Salazar se refiere a la "toma", en cuanto estrategia de transgresión autointegradora, de la siguiente manera:

(...) el pueblo mestizo - siempre marginal - ha tenido que practicar, diversificando sus métodos al infinito, la "toma" de lo mínimo que necesita para sobrevivir. Y de tanto vincular a la "toma" su manera de estar (es decir, su necesidad de recurrir a la guerrilla de la supervivencia), ha terminado por constituir en torno a ella, en alguna medida, también, su manera de ser (Salazar, 2012: 173-174).

El "movimiento de pobladores" nace formalmente en 1957, con la toma de la chacra La Feria, llevada a cabo por las 1.200 familias que fundaron la población La Victoria (Salazar, 2012: 178-179). Al permitir "... el desarrollo de comunidades populares con capacidad de autogobierno local" (Salazar, 2012: 184), la autointegración urbanística por medio de esta nueva forma de toma (colectiva, planificada y altamente riesgosa), va a posicionar a los pobladores como un actor social con su propio modo de hacer política.<sup>69</sup> A partir de la toma de La Victoria, los partidos políticos populistas que apoyaron al movimiento se vieron obligados "... a cooperar en la planificación de las operaciones de toma ilegal y en

---

<sup>68</sup> Respondiendo al contexto internacional de la "Alianza para el Progreso", en 1965 "... se creaba finalmente el Ministerio de Vivienda y se ponían en marcha variados programas de construcción habitacional" (Garcés, 2004: 18), lo cual favorece la organización de pobladores que continúa creciendo porfiadamente, por dentro y por fuera de los marcos legales.

<sup>69</sup> La "toma directa", profundamente vinculada a la identidad "estructural" y situación real de los pobladores, "... desarrollaba congénitamente prácticas y capacidades autogestionarias" (Salazar, 2012: 181) que resultaron decisivas en su conformación en cuanto actor social.

la posterior legalización de esa ilegalidad" (Salazar, 2012: 180), asumiendo una acción política (toma-campamento-población) que entraba en contradicción con su propia tradición constitucionalista.

Los años más activos del movimiento de pobladores se dan entre 1967 y 1973, con un ciclo de tomas que presenta una progresión geométrica en Santiago, "... donde se habían producido trece tomas en 1967 y solo cuatro en 1968, estos subieron a 35 en 1969 y a 103 en 1970" (Garcés, 2004: 25).<sup>70</sup> Cabe destacar que, desde 1967 hasta finalizar el gobierno de Eduardo Frei Montalva (3 de noviembre 1970), los pobladores mantuvieron "... estrechos vínculos con los partidos políticos, especialmente el Partido Comunista y Socialista en una primera fase, luego el propio partido de Gobierno, la Democracia Cristiana y ya en 1970, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR" (Garcés, 2002: 351).

### **2.2.3\_ Los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana (1970-1973)**

La coyuntura electoral de 1970 resultó favorable para el movimiento de pobladores, dado que "... la agitación política que ella provocaba y las tácticas de captación política de los diferentes partidos" (Duque y Pastrana, 2009: 57) contribuyeron a moderar la represión estatal y multiplicar las tomas.<sup>71</sup> En el sector suroriente de Santiago, dicha interacción con el sistema de partidos políticos se manifiesta en la decisiva participación que el Partido Comunista tuvo en la materialización de la toma que dio origen al campamento Unidad Popular.<sup>72</sup> De acuerdo a las cifras entregadas por el diario El Siglo, se trataba de 1.200 familias coordinadas por el comité de "Los Sin Casa" que, el 11 de enero de 1970 en la madrugada, sorpresivamente levantaron sus carpas y banderas chilenas en el fundo San Rafael, por causa de "... la tramitación a la que habían sido objeto por más de un año por las autoridades" (Rojas, 2019: 90). El campamento se ubicó hacia el oriente de la intersección de avenida La Florida con Departamental (comuna de La Florida), lugar que

---

<sup>70</sup> Entre 1969 y 1971, últimos años del gobierno demócrata-cristiano de Eduardo Frei Montalva y comienzos del gobierno socialista de la Unidad Popular, se contabilizaron 312 tomas (Garcés, 2005: 59).

<sup>71</sup> Antes de que Salvador Allende asumiera la presidencia de la Unidad Popular (4 de noviembre de 1970), las tomas apoyadas por el MIR son las que enfrentaron mayor represión estatal (Duque y Pastrana, 2009: 57).

<sup>72</sup> Tanto en la planificación de la toma, como en la mediación que impidió su desalojo por parte del "Grupo Móvil" de Carabineros, participaron "... parlamentarios del Partido Comunista, uno de ellos presidente de la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT), el presidente y vocales de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), regidores y las Juventudes Comunistas" (Duque y Pastrana, 2009: 57).

actualmente ocupan las poblaciones Los Copihues<sup>73</sup> y Las Araucarias.<sup>74</sup>



**Mapa de las poblaciones Nuevo Amanecer (ex-campamento Nueva Habana), Los Copihues y Las Araucarias (ex-campamento Unidad Popular), comuna de La Florida - sector suroriente de Santiago**

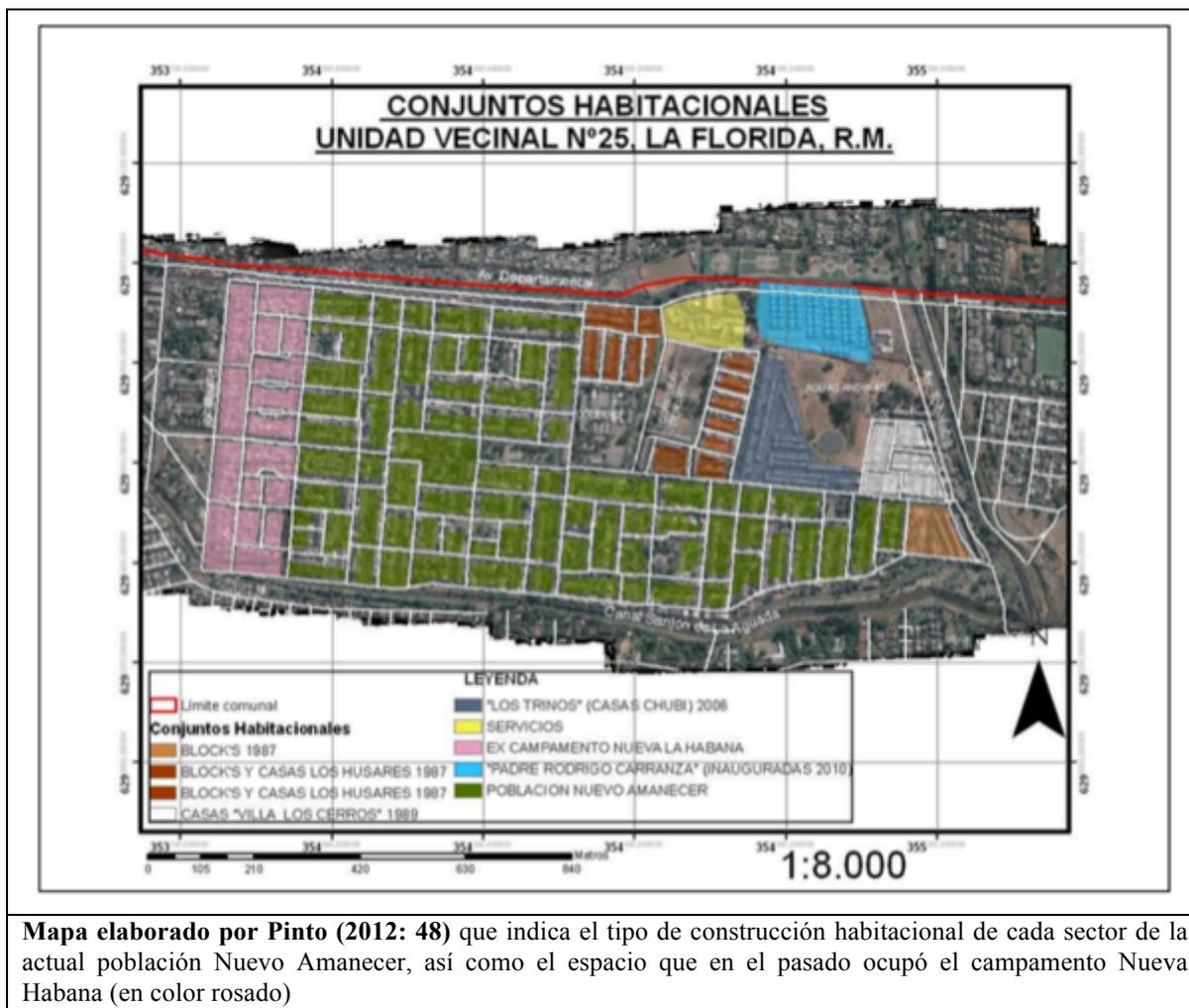
Dentro de la misma coyuntura, Garcés da cuenta de un proceso similar de coordinación de diversos campamentos, los cuales acaban por asentarse en terrenos que colindaban hacia el oriente con el campamento Unidad Popular:

(...) durante el año 1970 se verificaron diversas tomas de sitios y de lugares públicos, que dieron origen a un conjunto de Campamentos, que alcanzaron gran notoriedad política por sus acciones frente a las autoridades políticas y de la vivienda, y también por la presencia en ellos de nuevos liderazgos, asociados al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) (Garcés (2002: 403).

Los campamentos Ranquil, Elmo Catalán, Magaly Honorato y 26 de Julio se agrupan en la Jefatura Provincial Revolucionaria (JPR) para comenzar su traslado hacia el sector suroriente el 1 de noviembre de 1970 (Garcés, 2005: 73), dando origen al campamento Nueva Habana (actual población Nuevo Amanecer).

<sup>73</sup> Aunque las viviendas de la población Los Copihues (que el Estado comienza a construir en 1971) estaban asignadas a los habitantes del campamento, algunas casas comenzaron a ser ocupadas por personas externas (marzo de 1973), motivando un preventivo traslado masivo desde el campamento hacia las viviendas aún no terminadas (Rojas, 2018: 25-26).

<sup>74</sup> Se había planificado la construcción de un segundo sector en los terrenos donde se asentaba el campamento Unidad Popular. Sin embargo, tal como Rojas (2018: 26) indica, sólo se concretó la construcción de 11 blocks de departamentos, dando origen a la población Las Araucarias.



Por medio de elecciones democráticas, las 1.500 familias activaron una orgánica que incluía jefatura del campamento, directorio (instancia legislativa) y un delegado por cada manzana (que asumía el cargo de jefe territorial de los frentes de trabajo, vigilancia, salud y cultura), así como milicias para enfrentar los problemas sociales internos (Garcés, 2005: 74-76). Adicionalmente, las experiencias autonómicas de los pobladores se profundizaban con su participación en la asamblea popular del campamento (Vásquez, 2010).

#### 2.2.4 La revuelta de los pobladores (1983-87)

Después del golpe de Estado de 1973, la violencia estatal se concentró en los sectores populares con el fin de desarticular al movimiento de pobladores. De acuerdo a Garcés y de la Maza (1985: 12), la política de la dictadura consiguió imponer "... el cierre de los espacios de participación y de articulación de identidades populares", por medio del "... control gubernamental directo o indirecto (Juntas de Vecinos, Centros de Madres, Centros

de Alumnos y Federaciones Estudiantiles, Centros de Padres, Municipios, etc.) Con esto se logró restringir grandemente la expresión popular organizada, la canalización de demandas y la concentración de acciones tendientes a la estructuración de movimientos populares". Cabe agregar que, durante la dictadura, la reunión de la sociedad civil en el espacio público fue prohibida por decreto.<sup>75</sup>

La exclusión política y desclientelización de los sectores populares, junto con la supresión de agentes mediadores entre sociedad civil y Estado,<sup>76</sup> acabaron por proveer a los pobladores de una carga histórica de "... diez años de autonomización forzada y creciente" (Salazar, 2006: 299), la cual resulta decisiva para iniciar y sostener las 22 jornadas nacionales de protesta contra la dictadura (1983-1987).<sup>77</sup> Al implicar marginación y empobrecimiento en dictadura, la "autonomización forzada" manifestaría su reverso resiliente en el registro de las "subjetividades rupturistas" (Garcés y de la Maza, 1985: 132) de los pobladores, contribuyendo a la configuración del tipo de "percepciones" y "predisposiciones" (favorables a la protesta y la acción directa) que históricamente han motivado "... al movimiento social popular cuando ha estado en trance de entrar en acción" (Salazar, 2006: 299).

Dada la experiencia de los pobladores y su predisposición a la protesta (agudizada por la crisis económica de 1981-82),<sup>78</sup> no se requirió de la conducción de una vanguardia organizada para demostrarle al capital financiero internacional "... que *éramos ingobernables* bajo un régimen neoliberal dictatorial" (Salazar, 2011: 16). Las protestas recibieron el nombre de "revuelta de los pobladores" por parte de algunos analistas, ya que su actor más protagónico "... fue la juventud poblacional, imbricada con la juventud

---

<sup>75</sup> Normativas introducidas a la constitución dictatorial de 1980 (tales como el Decreto Supremo No. 1.086 sobre Reuniones Públicas) han conseguido mantenerse como referentes legales que impiden ejercer plenamente el derecho a la libertad de reunión.

<sup>76</sup> Garcés y de la Maza (1985: 12-13) se refieren a la persecución y eliminación dictatorial de partidos políticos, organizaciones, dirigentes, comunicadores u intelectuales, dispuestos a interactuar con los pobladores en defensa de sus derechos, demandas y proyectos.

<sup>77</sup> Surgidas en un contexto de "desestructuración social y de debilidad de la organización popular", las protestas demostraron que - incluso en dichas condiciones adversas - la "acción política de masas" era posible (Garcés y de la Maza, 1985: 132).

<sup>78</sup> Las reformas neoliberales, impuestas y mantenidas con terrorismo de Estado y violaciones de Derechos Humanos, acabaron por generar su propia crisis económica con "... un 37% de cesantía y una indigencia extrema" (Salazar, 2012: 201). El fracaso de la tesis de los "ajustes automáticos" del mercado se hizo evidente "... cuando creció la deuda externa y el país había liquidado gran parte de sus capacidades productivas" (Garcés y de la Maza, 1985: 117).

universitaria" (Salazar, 2012: 208).<sup>79</sup> De acuerdo a Salazar (2006: 303), durante las protestas se perfilaron dos movimientos sociopolíticos que lucharon contra la dictadura de maneras muy diferenciadas. Mientras el movimiento popular prolongó la revuelta hasta mediados de 1987; el movimiento mesocrático - que hacia 1988 se agruparía en la Concertación de Partidos por la Democracia - negoció políticamente para asumir la administración civil del Estado Subsidiario legado por los militares.<sup>80</sup>

A partir de la verificación de la creciente "distancia protesta-propuesta" (desencadenada porque las propuestas políticas del movimiento mesocrático no expresaban las demandas y subjetividad popular), Garcés y de la Maza (1985: 133) diagnosticaron tempranamente la "crisis de representación" que iría a cernirse sobre la posdictadura.<sup>81</sup> Considerando que el gran vencedor de la retirada de Pinochet fue el movimiento social y cultural de las 22 jornadas nacionales de protesta (y no los partidos políticos del movimiento mesocrático), Salazar concluye lo siguiente:

(...) acumulamos suficiente rabia, cultura y fuerza para arrinconar a Pinochet hasta obligarlo a negociar, pero no nos preparamos ni tuvimos la lucidez política suficiente para detener el negociado de la "transición". Vale decir: para *forzar a la Concertación* a mantener su ideario histórico y su lealtad a la voluntad reformista/revolucionaria del pueblo (Salazar, 2011: 17).

## **2.2.5\_ El rejuvenecimiento del movimiento poblacional (1997-)**

A pesar de haber renegado su compromiso para con las reformas sistémicas que el proceso de democratización del país exigía, los gobiernos de la transición consiguieron clientelizar al movimiento popular por medio de una "política populista de neutralización" (Salazar, 2006: 311).<sup>82</sup> Sin embargo, la aparente inevitabilidad y conveniencia de un rápido acceso a

---

<sup>79</sup> Su resurgimiento como actor social tuvo las más dramáticas consecuencias, ya que en cada una de las protestas "... los pobladores llevaron el mayor peso, con el costo que ello implicó en muertes, tortura, relegaciones, exoneraciones, exilios, etc." (Iglesias, 2011: 322). Salazar (2006: 301) agrega que fue en las poblaciones donde "... la protesta alcanzó su mayor masividad, su más neta expresividad social, su antagonismo más extremo y su atmósfera escénica más dramática".

<sup>80</sup> La aceptación de la "transición pactada" implicó que el movimiento mesocrático estigmatizara la movilización popular (definiéndola como "rutinización de la protesta", "antimovimiento social" y expresión de "anomia" inherente a la masa poblacional), reposicionándose en su contra para una pronta recuperación de la gobernabilidad democrática vía plebiscito de 1988 (Salazar, 2006: 304).

<sup>81</sup> Desde que el liberalismo dictatorial se reconfigura en liberalismo democrático (1990), la "crisis de representación" no deja de reaparecer cíclicamente. Se trata de un fenómeno político que dificulta la afirmación categórica de una "vuelta a la democracia".

<sup>82</sup> A mediano plazo, la postergación de las reivindicaciones de los sectores populares demostró no ser

la etapa superior de la modernidad (supuestamente habilitada por la aplicación de principios económicos neoliberales), fue puesta nuevamente en entredicho con la crisis asiática de 1997.<sup>83</sup>

La continuidad de los trabajos de empoderamiento iniciados en la década de 1980 por el movimiento popular, dependía de su capacidad para revivir una "identidad soberana, rebelde y asertiva" fraguada en su "relación socialmente tensa y crítica con el sistema dominante" (Salazar, 2011: 20). A partir de 1997 se percibe un "rejuvenecimiento del movimiento poblacional", ya que la juventud marginal (enlazada con la juventud universitaria)<sup>84</sup> retoma la tarea de transformar la realidad de su entorno comunitario (Salazar, 2012: 206), esta vez, centrándose en "... convertir la derrota en un horizonte cultural de esperanza y este horizonte en un nuevo proyecto de sociedad" (Salazar y Pinto, 2002: 234). Al compararla con la generación del 68, Salazar y Pinto aseguran que:

La tarea de los jóvenes del '90, en cambio, no es (por de pronto) esencialmente política, sino cultural (transformar una memoria anclada en las derrotas de 1973 y 1986 en una memoria volcada hacia la acción y el futuro). Y esta tarea, a la inversa de la anterior, no requiere de una rígida participación selectiva y jerárquica, sino *dialéctica, abierta, asociativa y dialogante*. Horizontal. Cara a cara (Salazar y Pinto, 2002: 235).

## 2.2.6 La cultura socio-popular autogestionaria

De manera sostenida y siempre creciente, la juventud poblacional ha ido perfilando un movimiento cultural que, desde la década de 1990 en adelante, recupera aspectos autonómicos y autogestionarios de sus experiencias pasadas.<sup>85</sup> Salazar (2012: 225) plantea que, durante el siglo XXI, el "pueblo mestizo marginal" ha demostrado una capacidad para construir memoria social y local que no sólo desafía a la memoria oficial, sino "... que se proyecta, a través de movimientos sociales convergentes, ahora, como un progresivo poder

---

compatible con la gobernabilidad que se pretendía (Iglesias, 2011: 308). Cabe recordar que 1993 fue anunciado como el "año del desencanto", dado el aumento de la población que desconfiaba de la vocación democrática de la clase política civil (Salazar, 2011: 18).

<sup>83</sup> Durante la crisis asiática "... el capitalismo neoliberal entero trastabilló", revelando sus debilidades "a nivel mundial y también en Chile" (Salazar, 2011: 20).

<sup>84</sup> De acuerdo a Salazar y Pinto (2002: 234), la juventud poblacional y la juventud universitaria constituyen un mismo actor juvenil, ya que el Estado Subsidiario no consigue frenar la masificación educacional del período 1938-1973.

<sup>85</sup> Algunos de los contenidos autonómicos y autogestionarios recuperados por la memoria social son analizados en "Inter[comunitario]" de la ESCENA 3.2 buscando un enfoque zemelmaniano, es decir, procurando abrir los contornos de los contenidos en cuestión.

ciudadano, comunal, regional y pre-constituyente". En otras palabras, la proyección de la memoria social participa (protagónicamente) en la reedición de una "cultura socio-popular autogestionaria" (Salazar, 2012: 207) que favorece la articulación de múltiples actores en novedosas "transgresiones autointegradoras", reformulando la limitada noción neoliberal de ciudadanía.<sup>86</sup>

Tanto la «revolución pingüina» del 2006 como el movimiento estudiantil-ciudadano del 2011,<sup>87</sup> pueden ser entendidos en cuanto expresiones más visibles de dicha "articulación cultural" (Salazar, 2012: 210), culminando en el evidente punto de quiebre que supone el "estallido social" del 2019 para la transición política chilena.<sup>88</sup> La articuladora "cultura socio-popular autogestionaria" se ha ido configurando en el registro de "... procesos soterrados de *reidentificación cultural e histórica*" (Salazar y Pinto, 2002: 259) que - pese a ser subterráneos - han disputado el control del espacio público a nivel local, ya que "... es en esos microespacios de la vida cotidiana donde se ensayan las revueltas que desbordan, cada cierto tiempo, las grandes alamedas del control social" (Zibechi, 2007: 224).

En la presente tesis se propone que los pasacalles populares, además de ir enseñando a tomarse colectivamente los espacios públicos durante las conmemoraciones (aniversarios y carnavales de población), han pasado a ser un componente común de las diversas "acciones culturales colectivas" urbanas del siglo XXI. Aunque inicialmente asociados a procesos culturales locales de menor visibilidad, los subterráneos pasacalles hacen parte del "fondo magmático" del movimiento popular, promoviendo "... la formación y existencia de

---

<sup>86</sup> La masificación de la ocupación artística del espacio público constituye una de las "transgresiones autointegradoras" que se hace presente en las movilizaciones político-culturales del siglo XXI, tanto en las conmemoraciones populares como en las protestas callejeras que reivindican los derechos sociales (educación, salud, vivienda) y políticos (tierra, autodeterminación) de los pueblos.

<sup>87</sup> Los estudiantes secundarios de liceos públicos y populares (llamados "pingüinos" por causa del parecido que guarda su uniforme escolar con los colores y formas de dichos animales) se organizaron en asambleas iniciando movilizaciones que trascendieron el ámbito de los problemas de desigualdad y mercantilización de la educación secundaria y superior en Chile, desembocando en un proceso de repolitización ciudadano en torno a un cuestionamiento de los pilares del modelo neoliberal que, poco a poco, ha llegado a ser intersubjetivo para gran parte de la población nacional. Después de que otros sectores de la sociedad se sumaran al movimiento estudiantil del 2011, "... la encuesta mensual de Adimark GFK mostró que el 52% aprobaba el modo en que los estudiantes han llevado a cabo sus movilizaciones. Entendiendo que fundamentalmente el método de movilización fueron la protesta callejera, la performance en los espacios públicos, el paro de actividades docentes y la toma de establecimientos educacionales; se puede asumir que el dato representa un cambio significativo en la visión sobre la expresión pública del desacuerdo y la reivindicación de derechos" (Mayol y Azocar, 2011: 8).

<sup>88</sup> La evasión masiva que propusieron los estudiantes secundarios frente a las alzas del sistema de transporte (octubre de 2019), desencadenó una movilización social nacional que revela la profundidad de la "crisis de representación", es decir, revela el grado de distanciamiento existente entre el complejo Estado-Mercado y la fragmentada sociedad civil (Garcés, 2020).

vínculos, asociaciones y redes sociales, sustentados en la solidaridad, la fraternidad y la confianza mutua, uniendo el conjunto, pero manteniendo su diversidad" (Salazar, 2011: 59). Tal como asevera Salazar:

El movimiento cultural de la juventud poblacional no sólo es 'creativo', sino también social-participativo y performativo (todo 'acto' cultural debe ser social colectivo, de liberación, de desarrollo social o de expresión contestataria). Son las «estéticas del descontento» y también las estéticas expresivas de la autonomía emergente (Salazar, 2012: 209).

Las actividades culturales de conmemoración territorial (junto a toda la organización que la celebración de aniversarios y carnavales populares conlleva) han jugado un papel (aún no ponderado rigurosamente) en la reactivación de la memoria social pobladora y el fortalecimiento de una "cultura socio-popular autogestionaria", yendo a contracorriente del intensificado proceso de individuación del modelo neoliberal. En el "año del desencanto", Bello, Ochsenius y Olivari (1993: 10) planteaban - precisamente - que dicho modelo de desarrollo y convivencia (especialmente vigente a partir de 1973) incentiva "... la destrucción de los lazos de pertenencia, identidad y co-responsabilidad de las localidades"; al tiempo que promovían (para revertir dicha tendencia destructiva) actividades culturales de "animación comunitaria" que ocupasen las "formas de expresión y de comunicación de impacto integrador y convocador". Cabe destacar que, en la bisagra de las décadas 1980-1990, se dio una coyuntura de reflexión socio-cultural que proponía la recuperación de los vínculos comunitarios por medio de la actividad cultural.<sup>89</sup> Las organizaciones culturales del sector suroriente de Santiago que actualmente convocan a pasacalles para conmemorar los aniversarios de los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana, están constitutivamente asociadas a dichas reflexiones y, desde sus saberes propios y diversos, han continuado su profundización: compañía de teatro De Dudosa Procedencia (1994), Centro y Periférico Cultural La Casita (2005) y Centro Cultural Las Araucarias (2009).<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Fue desde espacios académico-culturales, tales como el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) y el Taller Santiago, que los autores chilenos anteriormente citados (Enrique Bello, Carlos Ochsenius y José Luis Olivari) participaron de dicha coyuntura reflexiva. La metodología de intervención socioeducativa desarrollada por el Taller Santiago es reseñada brevemente en la ESCENA 3.2 al abordar el trabajo de la compañía de teatro De Dudosa Procedencia.

<sup>90</sup> El trabajo de "animación comunitaria" de estas organizaciones culturales poblacionales se describe en "Inter[comunitario]" de la ESCENA 3.2, poniendo énfasis tanto en los contenidos autonómicos y autogestionarios que se proponen recuperar para sus comunidades, como en su interrelación con aquellas agrupaciones artísticas de música y danza indígena a las cuales convocan.

## **ESCENA 2.3\_MOVIMIENTO DE PUEBLOS ORIGINARIOS**

- **Narrador (explicitando algunas complejidades de la trama narrativa):** en la presente tesis se abordan casos de reconstrucción de comunidades urbanas en los que participan tanto agrupaciones artísticas (de música y danza indígena) como organizaciones culturales poblacionales, unificándose en la tarea de fortalecer una memoria social que reconozca la diversidad de historias migrantes entrelazadas, preponderantemente, en los sectores populares de Santiago. En los pasacalles populares convergen comunidades (en construcción permanente) que buscan sentido cultural.

- **Boaventura de Sousa Santos (desde el marco teórico):** recordemos que, aunque se trate de principios y lógicas de racionalidad intensamente marginalizados, el principio de comunidad y la racionalidad estético-expresiva no están dissociados de otras dimensiones de la experiencia humana en sociedades industriales contemporáneas... por lo menos, no de la manera abisal en que el colonialismo contemporáneo continúa marginalizando los saberes y prácticas populares e indígenas.

- **Narrador:** y es que, pese a la marginación que de por sí experimenta el arte en un contexto neoliberal, las representaciones estético-expresivas comunitarias consiguen contribuir a la actualización de aquellos saberes y prácticas populares e indígenas que, sin las actividades político-culturales en cuestión, tendrían aún menor presencia en el entramado urbano. Esta presencia de música y danza indígena en los pasacalles populares (en poblaciones y movilizaciones sociales) podría estar dando indicios de las subterráneas interrelaciones que, entre los pueblos históricamente marginalizados, se han tejido en las periferias de Santiago, específicamente, entre pueblos originarios y pueblo mestizo marginal (movimiento de pobladores).

- **Hugo Zemelman:** porque entre los pueblos originarios y los pueblos mestizo marginales, sólo hay un "horizonte histórico-cultural" común... si es que algo hay por reconocer, necesariamente, entre dichos pueblos.

- **Narrador:** la siguiente contextualización del "movimiento de pueblos originarios" se orienta a dilucidar, por medio de la identificación de los factores socio-históricos que han forzado sus migraciones y luchas, por qué es que la revaloración de los saberes y prácticas indígenas se irradia desde los márgenes de la ciudad de Santiago, así como la creciente solidaridad popular con sus luchas. Las convergencias de saberes y prácticas populares e

indígenas que se manifiestan en torno a los pasacalles populares, podrían estar revelando la emergencia de nuevas formas de interacción entre culturas de pueblos originarios y culturas populares urbanas (aunque con grados de profundidad variables), junto con darnos algunas pistas importantes sobre las posibilidades que abre el diálogo intercultural. Tanto la histórica concentración de la migración mapuche y andina en los barrios periféricos de la ciudad, como las experiencias comunes de segregación y lucha que se viven en cuanto poblador, podrían estar contribuyendo a la masificación de esa solidaridad popular que apoya - vía protesta social - las reivindicaciones de los pueblos originarios.

- **João Arriscado Nunes:** cuando la marginación social niega la valoración y conocimiento de los propios saberes y prácticas, los grupos sociales marginalizados luchan por recuperar su historia para así poder evaluarlos de manera pragmática, es decir, la validez de los saberes y prácticas marginalizados necesita ser evaluada en función de sus consecuencias en el ámbito de la defensa y promoción de la vida y dignidad de los oprimidos.

- **Narrador:** cabe destacar que la marginación política que sistémicamente opera sobre los sectores disidentes y alternativos en Chile, se intensifica por medio de la aplicación de una Ley Antiterrorista direccionada en contra de comuneros mapuche y jóvenes anarquistas. Paradójicamente, tal vez sea desde los saberes y prácticas intensamente marginalizados (especialmente cuando provienen de pueblos originarios) que aún sea posible demostrar cómo vivir la vida de una manera radicalmente diferente, distanciándonos de los imperativos funcionales del economicismo neoliberal (y sus impactos culturales).

### **2.3.1\_Migraciones forzadas de pueblos originarios y su «chilenización»**

Aunque la política estatal de «chilenizar» a todos los indígenas se inicia en 1819, sólo alcanza un éxito aparente a lo largo del siglo XX (Salazar, 2012: 123), con las migraciones forzadas derivadas del proceso de reducción y despojo de sus tierras. Bengoa (1996: 390) afirma que "... la migración masiva de mapuches hacia las ciudades y, en especial, a Santiago, sólo comenzó en los años treinta [1930], cuando aumentaron las perspectivas de trabajo por la acción estatal y el inicio de la industrialización". Salazar (2012: 123) agrega que, debido al empobrecimiento asociado a la delimitación de reducciones o reservas (cuyas dimensiones territoriales nunca conseguirían aumentar junto a la creciente

población mapuche que las habitaba), "... los jóvenes mapuches se dispersaron a lo largo y ancho del territorio. Desconcertados, muchos de ellos chilenizaron sus apellidos, olvidaron la lengua nativa, fueron a la escuela, se engancharon en trabajos asalariados de la ciudad y migraron al centro del país".

Relevando la presente conjunción de problemas históricos de arrastre y problemas coyunturales asociados al complejo fenómeno de las migraciones forzadas, Bacigalupo aporta con la siguiente descripción socio-histórica de la relación conflictiva entre Estado y pueblo mapuche:

The state sold the Mapuche's fertile land to settlers and, more recently, forestry companies. The landless Mapuche must now work as wage laborers for farmers or forestry companies or migrate to the cities, where they become impoverished secondary citizens working as bakers, construction workers, truck drivers, or domestic servants (Bacigalupo, 2007: 34).

El largo proceso de migraciones hacia los centros urbanos se ha sostenido de tal manera que, según el Censo 1992, el 80% de los más de 1.000.000 de mapuche censados era *wariache* [mapuche urbanos], y la mitad de éstos vivía en Santiago (Bacigalupo en Pérez de Arce, 2007: 54).<sup>91</sup> Aravena (2002: 369) indica que la mayoría de los indígenas que migran hacia los centros urbanos, se inserta en los barrios periféricos de Santiago. De acuerdo al Censo 1992, el 40% de los mapuches residía en las 12 comunas más pobres y marginales de la capital (Aravena, 2002: 369). La concentración de la población indígena en los lugares donde el porcentaje de población en situación de pobreza es más alto, "... nos lleva a ver los barrios periféricos de Santiago no solamente como lugares de concentración y reproducción de la pobreza urbana, sino también como espacios de segregación socio-étnica" (Aravena, 2002: 370).

En relación a los procesos de chilenización, una encuesta realizada en Santiago por UNICEF señala que, en el año 2006, "... el 90% de los jóvenes mapuches en las ciudades niega su origen y su idioma para sobrellevar la discriminación racial en Chile" (Pérez de Arce, 2007: 58). Aravena concluye que el tipo de inserción experimentada por la población *wariache*:

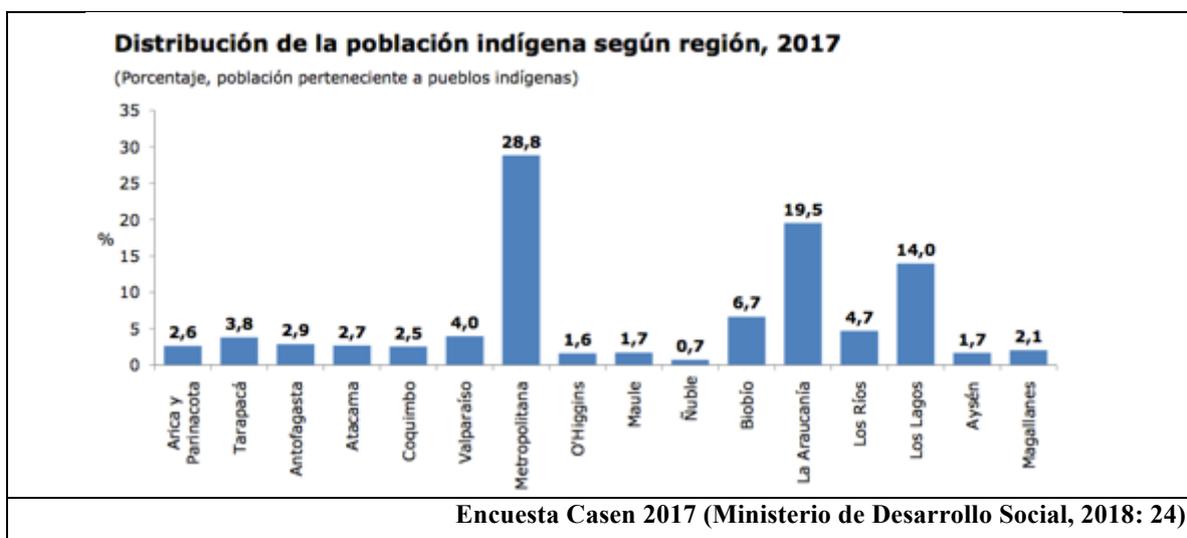
---

<sup>91</sup> En base a datos más recientes, Aravena y Cerda (2018: 357) indican que "... la población mapuche bordea el millón quinientas mil personas (Casen 2013), localizándose el 74% en zonas urbanas del país".

(...) es producto de la negación que la sociedad no indígena, en tanto sociedad dominante, hace de las minorías indígenas. Como tal, la sociedad mapuche se inserta en el Gran Santiago en forma fragmentada, como resultado de un proceso de deslocalización geográfica, de desestructuración de los lazos familiares y de marginalización en la cadena de las relaciones económicas (Aravena, 2002: 369).

Por su parte, las comunidades indígenas andinas, tales como los aymaras, han experimentado oleadas de migración forzada de manera más reciente. Durante la década de 1980, la dificultad para acceder al agua y las expectativas creadas por la ciudad "... gatillaron un proceso migratorio que está dejando sin jóvenes a las comunidades altiplánicas y precordilleranas" (Salazar y Pinto, 1999: 167).

Finalmente, cabe señalar los datos demográficos más recientes sobre tamaño y distribución territorial de la población indígena en Chile. Según los resultados del Censo 2017, el número de personas que se consideran pertenecientes a algún pueblo indígena u originario ascendió a 2.185.729, alcanzado el 12,8% de la población total efectivamente censada. De este porcentaje en crecimiento, "... 79,8% se considera perteneciente al pueblo Mapuche, 7,2% se considera Aymara y 4,1% se considera diaguita. La población que se considera perteneciente al pueblo Mapuche representó 9,9% de la población total" (Instituto Nacional de Estadísticas, 2018: 16). De acuerdo a datos de la Encuesta Casen 2017, la población que se considera indígena u originaria en la región Metropolitana ha alcanzado el 6,8% de la población total de Santiago, concentrando un 28,8% de la población indígena nacional. En la capital, dicha población se reconoce mapuche (94,7%), aymara (2,3%), quechua (0,8%) y diaguita (0,8%) (Ministerio de Desarrollo Social, 2018).



### **2.3.2\_División de las comunidades indígenas y la movilización mapuche (1979-1983)**

Por medio de una contrarreforma agraria, la dictadura revirtió las políticas de reconocimiento de los derechos indígenas implementadas durante la Unidad Popular.<sup>92</sup> En 1979 se dictaron "... decretos que pretendieron terminar con las excepciones legales hacia los mapuche e introducir, de una vez por todas, el concepto de la propiedad individual a sus tierras", lo cual significaba negar su existencia en cuanto pueblo (Salazar y Pinto, 1999: 165).<sup>93</sup> El decreto de ley 2.568 establecía que, una vez dividida la comunidad por solicitud de un comunero (indígena o no), "... dejaban de ser considerados como indígenas sus adjudicatarios y ocupantes" (Aravena y Cerda, 2018: 358).

Debido a su localización en regiones fronterizas (altiplano y precordillera del norte del país), los pueblos andinos experimentaron una particular reedición de la política estatal de «chilenización» por parte de la dictadura. Además de promulgar leyes que desconocían la propiedad comunitaria de tierras, "... en 1981 se dictó un nuevo código de aguas que permitió a los particulares aprovisionarse de este recurso, aunque provinieran de las comunidades indígenas" (Salazar y Pinto, 1999: 167). Bajo supuesto de que las comunidades indígenas no existían, las leyes dictatoriales no facultaron la inscripción de derechos de agua por parte de éstas, configurando así una política etnocida de Estado que puso en riesgo la sobrevivencia del pueblo aymara y de su agricultura (Salazar y Pinto, 1999: 167).

Amparados en una legislación dictatorial que dejaba en evidencia la compulsión mercantil-librecambista del Estado chileno,<sup>94</sup> las compañías forestales e hidroeléctricas han consolidado su apropiación de las tierras del sur, mientras "... las compañías mineras se

---

<sup>92</sup> Salazar (2012: 123) señala que la Reforma Agraria (en cuanto política indígena) de la Unidad Popular representaba una legislación excepcional, ya que el Estado "dejó de lado su actitud atropelladora" sobre el pueblo mapuche. Después del golpe de Estado, la violencia dictatorial contra los mapuche fue dirigida hacia quienes participaron en el Movimiento Campesino Revolucionario (MCR), así como en los Consejos Comunales Campesinos surgidos de una política de expropiación de la Reforma Agraria "... que tendía al establecimiento de formas asociativas de producción y tenencia de la tierra" (Levil, 2006: 228).

<sup>93</sup> Las autoridades confiaban en que la división de tierras indígenas (decreto de ley 2.568) bastaría para imponer la idea de que en Chile no había indígenas, sino sólo chilenos. Pese a no conseguir dicho objetivo, "... los decretos de 1979 permitieron la división de más de 460 mil hectáreas de tierras indígenas" (Salazar y Pinto, 1999: 166).

<sup>94</sup> Según Salazar (2012: 117), la compulsión "... a expropiar las riquezas de la tierra, a exportarlas en bruto al mercado mundial y a embolsarse la ganancia comercial" ha sido una característica del Estado chileno, siempre dispuesto a favorecer al empresariado nacional y extranjero, arrasando identidades locales.

han quedado con el agua" en el norte (Salazar y Pinto, 1999: 167). Sin embargo, al verse enfrentados a la falta de reconocimiento y división de sus tierras, el pueblo mapuche reaccionó con una rearticulación en torno a organizaciones propias,<sup>95</sup> reforzando su identidad y expresando sus demandas en "... movilizaciones que comenzaron en 1979 [y] fueron incrementando de grado, hasta llegar a 1983" con su incorporación en las jornadas nacionales de protesta (Salazar y Pinto, 1999: 165).<sup>96</sup> Por su parte, las organizaciones del pueblo aymara, algo más apegadas a la institucionalidad durante los años de dictadura, "... coordinaron la defensa jurídica de las aguas y de la tierra, promoviendo la inscripción legal de éstas y entablando juicios contra las empresas mineras" (Salazar y Pinto, 1999: 167).

Dado el carácter inaugural y persistente del conflicto que impera en la relación entre Estado y pueblos originarios, Salazar (2012: 117) ha definido al movimiento mapuche como el movimiento social "matriz" del pueblo chileno, enfatizando su capacidad para promulgar el origen ético de la mayoría de los movimientos sociales "de raigambre profunda", a saber, "... el dilema fundacional entre la legitimidad de los derechos naturales, y la legalidad de los derechos de conquista y usurpación".

### **2.3.3\_ La institucionalidad indígena de la transición pactada**

Augurando un "nuevo trato" con el Estado, entre 1987 y 1989 se produjo un prometedor acercamiento entre las organizaciones de los pueblos originarios y el movimiento mesocrático que asumiría los 4 primeros gobiernos de la "transición pactada" (Salazar y Pinto, 1999: 166). Al firmar el "Acuerdo de Nueva Imperial" el 1 de diciembre de 1989, el futuro presidente Patricio Aylwin "... se comprometió a enviar al Parlamento una reforma a la Constitución de la República que reconociese formal y solemnemente a los pueblos indígenas, la edificación de una nueva Ley y la creación de una comisión con participación indígena. Éstos, se comprometían a realizar sus aspiraciones por la vía institucional"

---

<sup>95</sup> Una de estas organizaciones fue Ad-Mapu, la cual "... emergió en 1979 con el nombre de Centros Culturales Mapuche (CCM)" como respuesta ante las leyes "... que buscaba[n] dividir a las comunidades" (Pairicán, 2012: 28).

<sup>96</sup> Los grupos mapuche que participaron en las protestas "... no fueron tan amplios como en 1979, y representaban a grupos más militantes, especialmente en los sectores urbanos" (Gacitúa en Salazar y Pinto, 1999: 165).

(Pairicán, 2012: 14-15).<sup>97</sup> Salazar y Pinto resumen esta coyuntura política de la siguiente manera:

La vuelta a la democracia anunció lo que parecía una nueva etapa reivindicativa de la condición indígena, tal y como había ocurrido en la década del setenta. Pero al poco tiempo, las esperanzas se confundieron con las frustraciones (Salazar y Pinto, 1999: 168).

Efectivamente, en 1992 el parlamento chileno rechazó el Convenio 169, considerándolo inconstitucional porque "atentaría contra la unidad política del Estado", lo cual también condujo "... al retiro de la reforma constitucional que introducía el "Reconocimiento Constitucional de los Pueblos Indígenas"" (Bengoa, 2015: 198).<sup>98</sup> Para impedir los derechos políticos colectivos que el reconocimiento de su condición de "pueblos" implicaba,<sup>99</sup> la Ley Indígena 19.253 (promulgada en 1993) acabó por introducir profundas modificaciones que la distanciaron sustancialmente de lo que había sido impulsado desde la CEPI (Comisión Especial de Pueblos Indígenas):<sup>100</sup>

(...) la palabra "etnia" fue colocada en vez de "pueblo" y el sentimiento de los dirigentes indígenas se puede sintetizar en frustración, pues desde ese momento, las ilusiones creadas en el Acuerdo de Nueva Imperial se resquebrajaron en la incapacidad de la clase política de observar el tema indígena en una posición descolonizada (Pairicán, 2012: 25).

De esta manera, la recién nacida institucionalidad democrática, denominada por Levil (2006: 226) como "dictadura de los bloques",<sup>101</sup> mostraba su competencia para encauzar - exclusivamente - soluciones negociadas y reformistas que no traspasasen los límites del modelo neoliberal ni cuestionasen la concepción nacionalista de la identidad chilena

---

<sup>97</sup> De acuerdo a Pairicán (2012: 15), las organizaciones indígenas que firmaron el acuerdo hipotecaron un importante instrumento político: la recuperación de tierra. Aucan Huilcaman, futuro *werken* [vocero] del Consejo de Todas las Tierras, fue el único dirigente mapuche que no firmó el acuerdo.

<sup>98</sup> De acuerdo a la Fundación Patricio Aylwin, la ratificación del Convenio N° 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) apenas se logra el año 2008; mientras, el reconocimiento constitucional "aún espera su aprobación por el Congreso Nacional". Disponible en <<http://fundacionaylwin.cl/pueblos-origenarios/>> [Accedido en 10 agosto 2021].

<sup>99</sup> La "autodeterminación" es uno de los derechos políticos más rechazados por estados como Chile, donde "... las viejas arquitecturas ideológicas de la unidad nacional prevalecieron sobre las concepciones nuevas surgidas del derecho internacional" (Salazar y Pinto, 1999: 169).

<sup>100</sup> La CEPI, integrada por profesionales designados por el presidente y representantes indígenas, estuvo encargada de diseñar "... la política indigenista de los gobiernos de la Concertación", siendo reemplazada por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) una vez aprobada la Ley Indígena en el parlamento (Levil, 2006: 240).

<sup>101</sup> Forzando la conformación de un duopolio parlamentario que evita "... alteraciones en el sistema de organización política" (Fariás y Moreno, 2015: 113), el sistema electoral binominal se constituye en uno de los aspectos estructurales del Estado Subsidiario que impide la participación política verdaderamente democrática (Marimán, Caniuqueo, Millalén y Levil, 2006: 13).

(Sznajder, 2003: 28). Siguiendo una dinámica propia de la globalización neoliberal, la prometida participación indígena fue subordinada tanto a la "tecnocratización del quehacer público" (Guerra y Joignant en Pairicán, 2012: 17), como a una intervención estatal que favoreció los intereses de empresas forestales e hidroeléctricas (nacionales y extranjeras) desde el parlamento.<sup>102</sup>

### **2.3.4\_ La siembra ideológica del Consejo de Todas las Tierras (1990-1997)**

Frente a la sobreexplotación industrial de las tierras que promovían los gobiernos neoliberales de la transición, "... los jóvenes mapuches de todas partes, de Santiago al sur, chilenizados o no... se aprestaron para retomar la lucha ancestral. Fundaron el Consejo de Todas las Tierras [*Aukiñ Wallmapu Ngulam*], y desafiaron a las forestales, a los colonos extranjeros, a la policía y al gobierno central" (Salazar, 2012: 125). Por su parte, Levil destaca que:

El rol protagónico del Consejo de Todas las Tierras en la coyuntura de los "500 años" en 1992, con sus recuperaciones simbólicas de tierras, sus movilizaciones, la creación de una bandera nacional mapuche, su rechazo a las instituciones (iglesia, partidos políticos, Estado chileno-Cepi/Conadi) y el posicionamiento internacional de la demanda por los derechos mapuche (que lo llevará en los próximos 4 años a perder relevancia a nivel nacional), se contrapuso al camino institucional asumido por la mayor parte del resto de las organizaciones *mapuche* aglutinadas en torno a la CEPI y a los pormenores de la futura ley indígena [de 1993] (Levil, 2006: 240-241).

A partir de su fundación (a fines de abril de 1990),<sup>103</sup> el Consejo de Todas las Tierras (CTT) fue instalando la discusión sobre las debilidades de la institucionalidad indígena estatal, a la par que proponía un proyecto político autónomico fundamentado "... en la estructura tradicional histórica de las comunidades, es decir en el Lonko [jefe], Machi [autoridad de la salud física y espiritual], Weupin [orador] y Werken [vocero]" (Pairicán, 2012: 29). De acuerdo a Pairicán (2012: 28), el CTT tuvo la capacidad de "sembrar ideología" para el movimiento mapuche, impulsando "... la reinterpretación de las

---

<sup>102</sup> Los conflictos que inicia Endesa-España para construir centrales hidroeléctricas en las tierras mapuche de Pangué (1993-1996) y Ralco (1997-2004), demuestran que la Ley Indígena se orienta a dejar "... en manos del Estado, su aparato administrativo y la Conadi, las principales decisiones que afectan a los territorios y la población indígena" (Levil, 2006: 242), lo cual es funcional a los intereses de empresas transnacionales por sobre los intereses de comunidades indígenas nacionales (a las cuales se les ha negado tanto su ciudadanía plena, como sus derechos constitucionales).

<sup>103</sup> Pairicán (2012: 29) indica que el primer indicio de lo que sería el Consejo de Todas las Tierras "... se denominó Comisión Nacional de Comunidades Mapuche 500 años de Resistencia".

tradiciones y cultura Mapuche ya no como una actividad folclórica, sino como una afirmación como pueblo y nación". Sin embargo, desde comienzos de la década de 1990, las movilizaciones mapuche asumidas por el CTT fueron tipificadas por la institucionalidad política como acciones que correspondían a "... agitadores inconscientes, en el mejor de los casos, y cuando no a simples y vulgares delincuentes "comunes" a quienes no era dado otra cosa que aplicar el máximo rigor de la ley, traducido en la excepcional y temible "ley de seguridad interior del Estado"" (Levil, 2006: 226).

Cabe destacar que, anticipándose a la coyuntura de los 500 años, las comunidades mapuche que conformaban el CTT comenzaron a viajar de Temuco a Santiago para organizar dicha conmemoración. En torno a la organización de las acciones de repudio y resistencia al Quinto Centenario, el CTT propuso una nueva relación con el pueblo chileno, basada en el reconocimiento y respeto recíproco (Vitale, 2009). Se trataba de abrir la posibilidad de una comunicación horizontal y respetuosa, de pueblo a pueblo, lo cual dio paso a la articulación de distintas organizaciones políticas y culturales de Santiago que solidarizaron con la lucha de las comunidades mapuche movilizadas.

En 1991 también se creó el Comité 500 años, encabezado por el difunto historiador Luis Vitale, para organizar la conmemoración de los 500 años de Conquista, como una forma de visibilizar demandas y reivindicaciones amerindias. A su vez, diversos colectivos afines a la demanda mapuche y pehuenche junto al grupo Tun, de danza y música aymara y mapuche, se coordinaron para movilizarse (Mardones y Fernández, 2016: 157).

La temprana marginación y persecución política experimentada por el CTT y otras organizaciones mapuche autonómicas, así como la "cosecha ideológica" realizada por "... jóvenes militantes Mapuche que fundaran para 1996 la Coordinadora Territorial Lafkenche, la antecesora de la Coordinadora Arauco Malleco a fines de 1998" (Pairicán, 2012: 39), influyeron en la irrupción de "... una nueva forma de hacer política que explotaría con mayor notoriedad en 1997, cuando la quema de los tres camiones forestales en la zona de Lumaco" (Pairicán, 2012: 13-14). En el año de la crisis asiática de 1997, "... comenzó a reaparecer la vieja guerra "de guerrillas": camiones quemados, incendio de galpones, ocupación de fundos, enfrentamientos con Carabineros" (Salazar, 2012: 125). Los gobiernos neoliberales de la transición respondieron al movimiento social mapuche con "represión policial, enjuiciamientos, militarización de toda la región... jóvenes

mapuches llenaron las cárceles del sur, en calidad de virtuales «presos políticos». Acusados de ¡terrorismo!" (Salazar, 2012: 125).

La política estatal chilena de militarización del territorio mapuche (reforzada con la aplicación racializada de la Ley Antiterrorista desde el año 2001 en adelante) continúa siendo una realidad cotidiana para muchas comunidades al sur del río Bío-Bío. No es de extrañar que un Estado como el chileno, que hasta la fecha ha mantenido una constitución política ideada en dictadura, responda con militarización y criminalización frente a la protesta social y la emergencia de formas de organización autonómica. Tal vez sea precisamente esta sistémica reacción autoritaria la que indique cuál es el camino por el que hay que perseverar para la transformación de sus superestructuras. Ahí donde convergen saberes y prácticas populares e indígenas, hay un lugar más para imaginar y experimentar una nueva relación entre pueblos que poseen sus propias instituciones y sus propios horizontes de sentido socio-histórico. La racionalidad estético-expresiva podría estar propiciando diálogos transculturales de pueblos originarios y pueblos mestizos marginales, manifestándose en eso que llamamos culturas populares urbanas. Por medio de la exploración de ciertos aspectos del fenómeno de los pasacalles populares, la presente tesis se pregunta por los procesos de descolonización (de sus subjetividades y relaciones sociales) que pueden activarse con las reconstrucciones comunitarias en el espacio urbano.

## INTERMEZZO METODOLÓGICO

En este intervalo ([tras bastidores](#)) se busca una definición y descripción de las herramientas metodológicas que fueron siendo empleadas para el abordaje del fenómeno estudiado, en cuanto perspectivas y procedimientos de aproximación empírica, así como en su condición de técnicas de co-producción de datos. Cabe reconocer que el diseño metodológico supone un gran desafío para los estudiantes del programa en "Pós-Colonialismos e Ciudadanía Global", dado que nuestra formación se caracteriza por un cuestionamiento profundo de aquellos principios epistemológicos y reglas metodológicas a partir de los cuales la ciencia moderna niega la diversidad epistemológica del mundo.<sup>104</sup> Tal como nota Borsani (2014: 159-160) cuando se refiere al llamado "giro decolonial", el carácter paradójico de las definiciones metodológicas *a priori* se debe a que "... las imposiciones metodológicas responden a una exigencia investigativa y a una determinada concepción del conocimiento que es aquella misma que la decolonialidad recusa". El diseño metodológico *a posteriori* que se describe en el presente *intermezzo*, fue dilucidándose en el transcurso del trabajo de campo. Se basa tanto en los cuidados que los diálogos entablados fueron empíricamente requiriendo, como en la intención de sintonizar con consideraciones epistemológicas de la literatura, es decir, con aquellas referencias bibliográficas que promueven diálogos igualitarios con los saberes y prácticas de los sujetos y grupos sociales estudiados.

Si nos planteamos la posibilidad de igualdad radical con los sujetos investigados, la tentativa de desmontar la relación sujeto/objeto (relación fundada por la pretensión científica de objetividad) requiere de una vigilancia epistemológica que nos alerte - inclusive - frente al peligro de exotizar la ciencia moderna en el contexto de sociedades que, como afirma Santos (2003: 82), han sido revolucionadas por la propia ciencia. Dada la universalidad de la colonización científica del conocimiento, la relación que los sujetos investigados mantienen con los saberes científicos no debería escamotearse por medio de reduccionismos esencialistas que acaban por distanciar sujeto-cognoscente (investigador) de sujetos-cognoscibles (investigados), suponiendo ignorancia en la supuesta falta de especialización científica de estos últimos.

---

<sup>104</sup> Asumir una posición crítica frente a la monocultura del saber científico implica abrirse a la posibilidad de transformación del propio método científico, en diálogo con otras formas de cognición (ver "Epistemologías del Sur y enfoque enactivo: la diversidad inagotable de conocimientos y cogniciones" de la ESCENA 1.1).

## **Diseño etnográfico, perspectiva fenomenológica y conocimiento popular (IAP)**

El abordaje metodológico que subyace a la presente investigación se corresponde parcialmente con lo que Hernández, Fernández y Baptista (2010: 501) denominan como diseño etnográfico, ya que se pretende "... describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos, culturas y comunidades". Para investigar fenómenos de subjetividad social, así como su objetivación en productos culturales (tales como las músicas y danzas indígenas que hacen parte de los pasacalles populares), no es suficiente una descripción y análisis de lo que hacen (y dicen que hacen) los sujetos y grupos sociales estudiados, sino que se requiere identificar "... los significados que le dan a ese comportamiento realizado bajo circunstancias comunes o especiales" (Álvarez-Gayou en Hernández *et al.*, 2010: 501). Para la realización de esta tarea, se pone atención en ciertos elementos culturales que suelen incluirse como "objetos de estudio etnográfico", tales como: lenguaje; valores y creencias; definiciones culturales; interacciones sociales; patrones y estilos de comunicación; ritos y mitos; vida cotidiana; subsistema de salud; marginación (Hernández *et al.*, 2010: 502).

Antes de definir las perspectivas y procedimientos que orientaron la selección de instrumentos para la producción de dichos "contenidos etnográficos", se hace necesario reconocer la influencia que tuvo la recomendación de abrir los contornos de los contenidos así contruidos, focalizándose en las connotaciones de los sujetos estudiados (Zemelman, 2004: 460).<sup>105</sup> Cabe señalar una importante implicancia metodológica que se presenta cuando, en el abordaje analítico de las dinámicas constitutivas de la subjetividad social, se plantea el problema de la incorporación de lo indeterminado en la conformación de contenidos:<sup>106</sup>

(...) el análisis tiene que traspasar el umbral de las simples denotaciones teóricas para incorporar, como contenidos, a las connotaciones propias de las representaciones simbólicas del horizonte histórico-cultural (el cual conforma el

---

<sup>105</sup> Zemelman (2004: 460) elabora una crítica al conocimiento científico que tiene consecuencias metodológicas, apuntando a que su labor constructora de realidad reduce el conocimiento a la forma de "objetos", o sea, a la identificación de "contenidos". Siendo así, se plantea el desafío metodológico de abrir dichos contenidos de tal manera que lleguen a incluir lo que había quedado fuera, es decir, lo indeterminado.

<sup>106</sup> Zemelman (1997: 35) distingue entre dos tipos de contenidos que van a mediar nuestra relación con la realidad. Por una parte, los contenidos que incorporan lo real como "objeto denotado" (contenidos como función), correspondiéndose con situaciones estructuradas (determinaciones) o susceptibles de estructurarse (posibilidades). Por otra parte, los contenidos que incorporan lo real como "experiencia connotada" en las representaciones simbólicas (contenidos como ángulo), correspondiéndose con las múltiples posibilidades de significación de los "... modos de concreción de la realidad, según éstos son reflejados teóricamente".

contorno más inclusivo de la realidad de los sujetos sociales) (Zemelman, 1997: 34).

Este tipo de consideraciones metodológicas fueron conformando una perspectiva teórico-filosófica que, en atención a los modos de aproximarse e interpretar lo estudiado, puede definirse como fenomenológica. Taylor y Bogdan (1996: 20) asumen que la tentativa de "... comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas" se corresponde con la adopción de una perspectiva teórica fenomenológica.<sup>107</sup> Desde dicha perspectiva se intenta una comprensión de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de la gente, dicha perspectiva demanda "... métodos cualitativos tales como la observación participante, la entrevista en profundidad y otros, que generan datos descriptivos" (Taylor y Bogdan, 1996: 16), es decir, métodos que permitan una inmersión en el ámbito subjetivo de las palabras y conductas de las personas involucradas en los fenómenos sociales estudiados. Taylor y Bogdan aseguran que:

Para el fenomenólogo, la conducta humana, lo que la gente dice y hace, es producto del modo en que define su mundo. La tarea del fenomenólogo y de nosotros, estudiosos de la metodología cualitativa, es aprehender este proceso de interpretación. Como lo hemos subrayado, el fenomenólogo intenta ver las cosas desde el punto de vista de otras personas (Taylor y Bogdan, 1996: 23).

Siguiendo la reflexión de la socióloga chilena Andrea Lizama, la idoneidad de la perspectiva fenomenológica para el abordaje del fenómeno investigado, se explica porque:

(...) lo que interesa epistemológicamente es la subjetividad, y consecuentemente con ello, las maneras como ellos y ellas la objetivan, es decir, requiere la observación de manifestaciones estéticas, modos de interacción, estilos de vida y hábitos desligados de la eventual contaminación que conllevan los discursos enunciados en entrevistas y encuestas (Lizama, 2015: 123).

El diseño metodológico también se ha nutrido de propuestas metodológicas que emergen de la Investigación Acción Participativa (IAP). Desde la perspectiva de la IAP, el diseño cualitativo de la investigación social debe incorporar el conocimiento popular que se expresa en aquellos "... mecanismos mediante los cuales se transmiten y reproducen verbalmente la cultura y los valores esenciales de la comunidad" (Fals Borda, 1986: 82). La dimensión grupal de este método, junto con su preocupación por la utilidad comunitaria

---

<sup>107</sup> Dado que desde un abordaje etnográfico se busca "... comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros" (Guber, 2001: 11-12), se puede afirmar que este tipo de investigación enfatiza el sustento fenomenológico inexorablemente implicado en las metodologías cualitativas.

inmediata del trabajo de investigación, "... concede a la IAP dos de sus especiales características que no comparte con otros métodos: las de la colectividad y informalidad" (Fals Borda, 1986: 81). Asumiendo la colectividad y la informalidad en cuanto características deseables del abordaje metodológico, se fue optando por la entrevista semiestructurada y la observación participante en cuanto técnicas de co-producción de datos, ya que favorecen el reconocimiento de la dimensión grupal y dialógica presente en todo proceso de investigación cualitativa.

### **Técnicas de co-producción de datos: fuentes e instrumentos**

Retrospectivamente, se puede reconocer que la investigación cualitativa desarrollada fue persiguiendo cierta "calidad zemelmaniana" de los datos co-producidos, en la medida en que su manufactura y tratamiento buscaba contribuir al entendimiento de los significados y experiencias de los individuos y grupos estudiados, habilitando una apertura de los contornos de aquellos contenidos empleados como mediación teórica para la comprensión del fenómeno social (contenidos tales como emancipación, identidad, arte, subjetividad, experiencia y estética). Para analizar dichos contenidos (abordados en cuanto categorías), se ha requerido de una triangulación de técnicas (de investigación-acción, etnográficas, fenomenológicas y de análisis de datos cualitativos) que convergen en una noción metodológica que ha resultado central para la investigación cualitativa: los procedimientos metodológicos sólo son lineales en apariencia, ya que las fases previas siguen operando simultáneamente a lo largo del análisis (Soneira, 2006: 156), así como los fundamentos teórico-filosóficos del análisis tienden a operar en las fases aparentemente previas.

La inmersión fenoménica en la "inmediatez territorial de la cultura" (Castillo, 1998: 15) de los pasacalles populares en Santiago, ha conllevado un trabajo de campo que interroga - sin prejuicios ni prisas - el contexto estructural y ambiental en el que los sujetos se desenvuelven cotidianamente, sus hábitos y prácticas regulares, sus discursos iniciales al afrontar un proceso de investigación, así como observar sus interacciones, estilos de vida y elementos culturales manifiestos en su lenguaje verbal y no verbal: sus expresiones lingüísticas, vestimentas y acicalamientos, gestos y actitudes, estados anímicos y disposiciones. En la medida en que la reciprocidad con los demás participantes lo fue permitiendo, se avanzaba hacia niveles más profundos de inmersión en la subjetividad,

develando así elementos emocionales, creencias y valoraciones de la realidad, contenidos en sus propias historias individuales y comunitarias.<sup>108</sup> Este proceso de inmersión progresiva posee un sustento narrativo, ya que el propósito es ir develando sus discursos, así como también ir irrumpiendo, poco a poco, más allá de éstos. La entrevista semiestructurada resultó ser el instrumento más adecuado para dichos fines.

### **Entrevista semiestructurada**

Aunque la entrevista semiestructurada posee una tendencia temática, basándose en una guía de asuntos o preguntas de respuesta abierta que pretende cubrir una lista de temas previamente definida por el investigador (Bernard, 1988: 210; Hernández, Fernández y Baptista, 2010: 418), se trata de una técnica que no deja de proporcionar el espacio y la libertad suficientes para que los informantes definan el contenido de la discusión (Bernard en Vela Peón, 2001: 76-77). De esta manera, su flexibilidad propicia la emergencia de dato esencialmente fenomenológico. La elección de la entrevista semiestructurada responde a la necesidad de abrirse a la diversidad de connotaciones de una cantidad abundante de informantes, tanto como al propósito de focalizarse en los temas asociados a la pregunta de investigación, evitando una probable dispersión temática asociada a la gran variedad de actividades en las que se involucran los individuos y grupos estudiados, por medio de su participación en pasacalles populares.

Durante el trabajo de campo se realizaron 28 entrevistas semiestructuradas (ver **Anexo 2**). Las primeras 13 entrevistas (8 individuales y 5 grupales) corresponden a una primera fase de inmersión, acompañada de una etapa de análisis inicial en la cual se procedió a una "codificación abierta"<sup>109</sup> para obtener códigos inductivos, esto es, que proporcionarán un insumo informacional para continuar, posteriormente, con una segunda fase de inmersión más profunda a la vez que focalizada. Las entrevistas realizadas en la primera fase de inmersión tienen un tiempo de duración promedio de 90 minutos, y fueron realizadas en

---

<sup>108</sup> A partir de las narraciones biográficas, se pone especial atención en aquellos contenidos que Zemelman (1997: 35) denomina "experiencia connotada" y "contenidos como ángulo".

<sup>109</sup> Haciendo parte de los procedimientos de la teoría fundamentada [*Grounded Theory*], la codificación abierta [*open coding*] busca "... dar una denominación común a un conjunto de datos que comparten una misma idea", por medio de códigos que "... pueden provenir tanto de las lecturas y la formación teórica del investigador (pre-codificación) o, lo que es más rico, del lenguaje y las expresiones utilizadas por los actores (códigos *in vivo*)" (Soneira, 2006: 156-157).

ambientes públicos y privados.

En la segunda fase de inmersión se realizaron 15 entrevistas (13 individuales y 2 grupales),<sup>110</sup> pauteadas de acuerdo a las necesidades que emergieron de la codificación abierta, con el propósito de enriquecer perspectivas, develar sentidos y significados, depurar brotes interpretativos, pulir y consolidar construcciones hermenéuticas que se constituyen como fundamentos empíricos de las posteriores elaboraciones teóricas. En base a dichos propósitos, las entrevistas tuvieron un mayor grado de focalización temática, y una duración promedio de 60 minutos. Además, fueron realizadas en contextos más controlados (espacios exclusivamente privados y en horarios de descanso), de manera de favorecer un diálogo efectivo, sin ruido ambiente ni distractores.

Pese a que la guía de preguntas experimentaba leves modificaciones en función de las características de cada entrevistado, su construcción responde al objetivo común de lograr que las discusiones se centrasen en tres aspectos del fenómeno social: a) trayectorias personales de ruptura con las formas institucionalizadas de sociabilidad y aprendizaje; b) relaciones sociales y formas de organización que promueve la participación en pasacalles populares; c) impactos subjetivos y relacionales derivados de la aproximación a culturas, estéticas y cosmovisiones indígenas desde el espacio urbano. El formato de entrevista que sirve de pauta para cada una de las 28 entrevistas, mantuvo dicha división temática tripartita para co-producir el dato narrativo (ver **Anexo 3**. Guía de preguntas).

### **Observación participante**

Junto a la co-producción de dato narrativo por medio de entrevistas semiestructuradas, se realizó un trabajo de observación participante para obtener una percepción vivencial del fenómeno social (ver **Anexo 4**. Clasificación de actividades asistidas). Para indagar sobre la participación de las agrupaciones de música y danza indígena en los pasacalles populares en cuanto "objeto de estudio", se requiere que el investigador se incluya en los procesos de socialización que mantienen cohesionados a los grupos sociales que investiga.

---

<sup>110</sup> La decisión de completar un total de 28 entrevistas (21 individuales y 7 grupales) fue tomada en base al criterio de "saturación teórica", por medio del cual se establece que "... agregar nuevos casos no representará hallar información adicional por medio de la cual el investigador pueda desarrollar nuevas propiedades de las categorías" (Soneira, 2006: 156).

Desde mi condición de músico del Grupo Tun a partir del año 2010, he podido tener una experiencia directa de aquellas prácticas cotidianas y formas de comunicación que actualizan las sensibilidades, perspectivas políticas e intereses, de un conjunto de individuos que se distingue por no desvincular ni autonomizar la expresión artística de otros dominios del mundo social.<sup>111</sup>

Dado que la observación participante "... involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el *milieu* [escenario] de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo" (Taylor y Bogdan, 1996: 31), resulta ser un método que sintoniza con la perspectiva teórica fenomenológica adoptada, complementando y enriqueciendo la impronta narrativa, liberándola en parte del sesgo de la enunciación lingüística y discursiva. Para registrar el dato observado se utilizaron grabadoras de audio (ZOOM H4n y SONY ICD-UX54F), cámara fotográfica semiprofesional (CANON SX60 HS) y cuaderno de campo, herramientas tradicionalmente empleadas en los trabajos etnográficos para la generación de archivo (Taylor y Bogdan, 1996: 79). En algunas de las actividades asistidas como observador participante, se pudo contar con la colaboración de fotógrafos y audivisualistas que produjeron material original para la generación del archivo de tesis. Cabe mencionar que el cuaderno de campo no puede prescindir de la subjetividad del observador contenida en su propia enunciación lingüística.

### **Participación del observador y auto-reflexividades**

Durante la observación participante, se fue delineando una "descripción densa"<sup>112</sup> en el cuaderno de campo para reconocer "... los "marcos de interpretación" dentro de los cuales

---

<sup>111</sup> Se podría plantear que la "desincrustación social" del arte es otra de las consecuencias de aquel derrotero de fragmentación del sistema capitalista descrito por Polanyi (2012). La tendencia a separar la economía del resto del mundo social (sobreponiéndose a cualquier otra de sus dimensiones) es un fenómeno moderno que, como se indica en "Subjetividades en apertura: descolonizando la experiencia estética" de la ESCENA 1.4, conduce las derivas mercantilistas de la colonización kantiana de la estética (Mignolo, 2010: 13).

<sup>112</sup> La descripción densa que propone Clifford Geertz "... parte do principio de que fatos pequenos, densamente entrelaçados, podem relacionar-se a grandes temas" (Águas, 2012: 137). Geertz (2003: 39) usa el método de la narrativa para captar detalles cargados de significado, reconociendo que "... el análisis cultural es intrínsecamente incompleto. Y, lo que es peor, cuanto más profundamente se lo realiza menos completo es. Es ésta una extraña ciencia cuyas afirmaciones más convincentes son las que descansan sobre bases más trémulas, de suerte que estudiar la materia que se tiene entre manos es intensificar las sospechas (tanto de uno mismo como de los demás) de que uno no está encarando bien las cosas. Pero esta circunstancia es lo que significa ser un etnógrafo, aparte de importunar a personas sutiles con preguntas obtusas".

los actores clasifican el comportamiento y le atribuyen sentido" (Guber, 2001: 13). El trabajo de campo, en tanto experiencia asociada al diseño etnográfico, fue revelando - a su manera - que el observador participante debe aprender a observar comunitariamente, es decir, "... la descripción depende de su ajuste a la perspectiva nativa de los "miembros" de un grupo social" (Guber, 2001: 12). Al fin y al cabo, es en la especificidad del trabajo de campo donde se modifican las prácticas científicas de tal manera que el investigador pueda incorporar otras formas de conocer, a las cuales accede a partir de las relaciones que establece con otros sujetos igualmente cognoscentes.

Apoyándose metodológicamente tanto en la conceptualización de "participación auténtica" de Fals Borda (1986) como en la propuesta de "ecología de saberes" de Santos (2010), el proceso de observación ha involucrado al investigador en asambleas, acciones, ensayos y reuniones de autoevaluación, ya instituidas como prácticas de conocer por los propios grupos sociales investigados.<sup>113</sup> De acuerdo a Fals Borda, la participación auténtica es aquella que:

(...) se enraíza en valores populares esenciales que sobreviven desde la praxis original a pesar del destructivo impacto de conquistas armadas, violencias e invasiones foráneas de todo tipo, valores resistentes basados en la minga, la ayuda mutua, el brazo prestado, la hamaqueada de enfermos, el uso comunal de tierras, ejidos, bosques y aguas, la familia extensa, el matrifocalismo, y tantas otras practicas sociales antiguas que varían de una región a otra, pero que constituyen las raíces de nuestra participación (Fals Borda, 1986: 130).

Fals Borda (1986: 130) plantea que el concepto de participación desarrollado por la IAP supone un profundo quiebre con la "... relación asimétrica de sujeto/objeto que caracteriza la investigación tradicional académica", lo cual acaba por constituir la esencia misma de su cuestionamiento metodológico. Así, la participación es entendida como "... el rompimiento voluntario y vivencial de la relación asimétrica de sumisión y dependencia, implícita en el binomio sujeto/objeto" (Fals Borda, 1986: 130).

Por su parte, Santos (2003: 90-94) explicita algunas contradicciones presentes en aquella distinción sujeto/objeto que suele caracterizar a la racionalidad científica, evidenciando el

---

<sup>113</sup> En sentido inverso y complementario, Fals Borda (1986: 142) alerta con respecto a que la participación del investigador social en sesiones nocturnas de cuentos, velorios, jornadas de trabajo, bailes y juegos, no debería descartar "... la utilización flexible y ágil de otras muchas técnicas derivadas de la tradición sociológica y antropológica", tales como la entrevista, la observación directa, el diario de campo, la fotografía y la grabación.

carácter autobiográfico no asumido de la ciencia moderna.<sup>114</sup> A partir de estas críticas, propone "... un conocimiento comprensivo e íntimo que no nos separe y que, mejor, nos una personalmente a lo que estudiamos" (Santos, 2003: 94). Posteriormente, en la fase poscolonial de las epistemologías del Sur, se plantea que la "ecología de saberes" está basada "... en el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos heterogéneos (uno de ellos es la ciencia moderna) y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía" (Santos, 2010: 49). En la presente investigación se extrapola esta propuesta epistemológica de reciprocidad e interconexión entre saberes (científicos y no científicos) al ámbito de las metodologías, para así reconocer las instancias de reflexión de los grupos sociales estudiados (tales como asambleas, autoevaluaciones, reuniones y ensayos) en cuanto técnicas de "co-producción de datos" pertinentes a su mantención comunitaria. Estas consideraciones metodológicas promueven una participación que cultive relaciones simétricas entre investigador social y grupos sociales investigados, es decir, relaciones que no oculten la co-transformación de saberes y prácticas junto a los sujetos con los cuales, durante el trabajo de campo, se comparten observaciones y formas de observar.<sup>115</sup>

La noción de "co-producción de datos" surge de la auto-reflexividad que fue exigiendo la fraternal observación participante realizada. Emparentándose con lo que Rabinow (2012) describe como construcción del "mundo liminar" entre investigador e informantes, en la presente tesis se asume que todas las partes involucradas (en el proceso de aproximaciones sucesivas a la cultura urbana estudiada) se involucran amistosamente en ejercicios de auto-reflexión y auto-objetivación, para que se produzca un desplazamiento de la proporción de distancia (*moving ratio*) entre ellos. Tal como señala una de las entrevistadas desde su experiencia como antropóloga, "... uno no puede pretender entender inmediatamente lo que te están hablando. Es en la medida de la conversación que los horizontes de interpretación se van acercando, se van estrechando".<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Basándose en "el regreso del sujeto" anunciado por la mecánica cuántica, Santos (2003: 92-93) parte de la evidencia de que "... el acto de conocimiento y el producto del conocimiento eran inseparables", para reconocer que, siendo el objeto una continuación del sujeto, "... todo el conocimiento emancipador es autoconocimiento".

<sup>115</sup> Desde la Antropología, las discusiones metodológicas en torno a la observación participante han cuestionado, incluso, los límites que impone la metáfora metodológica de la visión, considerando que "... el reclamo de la apertura de los sentidos nos conduce a considerar la necesidad de practicar una Antropología de las emociones, que desborde la racionalidad del pensamiento y la metodología de la visión" (Gimeno y Castaño, 2014: 3438).

<sup>116</sup> CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018.

## **Pregunta de partida**

¿Será que las prácticas y discursos de las agrupaciones de música y danza indígena (que participan en pasacalles populares de Santiago) constituyen manifestaciones empíricas de comunidades político-culturales emergentes que buscan subvertir el orden ético-moral economicista por medio de la descolonización de sus subjetividades y relaciones sociales?

## **Hipótesis**

La primera hipótesis de trabajo afirma que las agrupaciones de música y danza indígena que participan en pasacalles populares de Santiago, se configuran como "comunidades político-culturales de resistencia" frente al orden ético-moral economicista de la modernidad. Una segunda hipótesis hace referencia a que la politicidad de las músicas y danzas indígenas en contextos urbanos, se verifica en la construcción de nuevas subjetividades, formas de organización y relaciones sociales emancipadoras, en las cuales convergen diversos imaginarios de resistencia (poder popular poblacional, cosmovisión andina, autodeterminación del pueblo mapuche). La tercera hipótesis afirma que, en el contexto de una colonización logocéntrica, es por medio de estrategias estético-culturales performativas (del hacer del cuerpo) que una crítica a la tendencia homogeneizadora de las sociedades contemporáneas occidentalizadas se hace intersubjetiva, en relación dialéctica con la creación de identificaciones culturales y sentidos de existencia comunitaria alternativos.

## **Objetivo general**

- Indagar en las prácticas y discursos de 5 agrupaciones de música y danza indígena (Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka y Taller Tupac Katari), para identificar y comprender las manifestaciones empíricas del proceso de descolonización (de subjetividades y relaciones sociales), asociado a su participación en pasacalles populares en Santiago de Chile.

## **Objetivos específicos**

1. Describir el fenómeno de participación de las agrupaciones artísticas en pasacalles populares, dando cuenta de sus formas de organización intra e intercomunitarias.
2. Indagar en las trayectorias individuales y comunitarias de quienes integran los grupos estudiados, para reflexionar sobre su devenir histórico en el entorno sociocultural propio y característico de la sociedad moderna de fines del siglo XX y principios del XXI en Chile.
3. Indagar en las subjetividades populares e indígenas que, a través de la experiencia estética que posibilita la actividad cultural callejera en sectores populares, participan en la reconstrucción de sujetos y movimientos sociales.
4. Identificar en las trayectorias y subjetividades de los entrevistados, los elementos que motivan su inserción en las agrupaciones artísticas y grupos culturales estudiados.
5. Comprender los motivos y significados de las identificaciones culturales que, articulándose desde la actividad artística callejera urbana, permiten establecer y expresar vínculos de solidaridad y pertenencia con pueblos originarios, involucrándose en sus luchas, cosmovisiones y prácticas culturales.
6. Analizar el tejido social que reconstruyen los grupos culturales estudiados (agrupaciones artísticas y organizaciones culturales poblacionales) a partir de los pasacalles populares, en cuanto actividad cultural callejera que promueve diferentes modos de interacción, patrones relacionales, principios y valores sociales.
7. Analizar la experiencia estética en cuanto fenómeno social que amplía las posibilidades de construcción de sentido intersubjetivo y, consiguientemente, habilita la descolonización de subjetividades y relaciones sociales.

## **Análisis de datos**

Para el análisis de las 28 entrevistas semiestructuradas se utilizó el software de análisis de datos cualitativos MaxQDA (versiones 2018 y 2020), aplicando algunos procedimientos y técnicas de la teoría fundamentada.<sup>117</sup> El tratamiento de los datos narrativos comenzó con

---

<sup>117</sup> Se ha seguido el proceso de análisis de datos propuesto por la teoría fundamentada, especialmente el "método de la comparación constante" que consiste en recoger, codificar y analizar datos en forma simultánea (Soneira, 2006: 155).

una categorización que, fundándose en conceptos centrales del ACTO TEÓRICO (CUADRO 1), permitió la construcción de "dimensiones" (emancipación, descolonización, autonomía e identidad) y "categorías de base" (las cuales fueron transformándose en las etapas siguientes del análisis). El proceso de codificación abierta dio origen a dos ordenes de códigos inductivos: "categorías descriptivas" (temporales y temáticas) y, posteriormente, "categorías hermenéuticas o interpretativas" (analíticas). Las categorías de 2º orden permitieron avanzar en la elaboración de conclusiones preliminares, las cuales fueron registrándose como *memos*<sup>118</sup> (función de ayuda-memoria incluida en el software de análisis de datos cualitativos).

| DIMENSIONES      | CATEGORÍAS 1º ORDEN  | CATEGORÍAS 2º ORDEN         |
|------------------|--|-----------------------------|
|                  | <b>TEMPORALES</b>  | <b>ANALÍTICAS</b>           |
|                  |  |                             |
| Emancipación/    | Dictadura  | Control social              |
| Descolonización/ | Posdictadura   | Desinstitucionalización     |
| Autonomía/       |  | Tejido social               |
| Identidad/       |  | Pertenencia                 |
|                  |  | Experiencia histórica común |
|                  | <b>TEMÁTICAS</b>   | Organización                |
|                  | Estético-expresiva   |                             |
|                  | Cuerpo   |                             |
|                  | Códigos intersubjetivos <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cognitivos (Tiempo, Salud)</li> <li>• Estéticos</li> <li>• Éticos (Comunidad, Justicia, Respeto, Solidaridad)</li> <li>• Emocionales</li> </ul> |                             |

Las categorías de 1º y 2º orden resultaron útiles para la subdivisión de la ESCENA 3\_ANALÍISIS, es decir, ayudaron a establecer los principales bloques temáticos (INDIVIDUOS, COMUNIDADES y ESTÉTICAS) que estructuran el momento analítico de la presente tesis. Por otra parte, la posibilidad de combinación de códigos y su búsqueda por medio de la función "intersección" (del software de análisis de datos cualitativos), facilitó el trabajo de asociación de los datos narrativos. En este sentido, tanto el uso del software MaxQDA como la codificación abierta de las entrevistas habilitaron una organización de los datos narrativos que permitió un acceso rápido y focalizado a las citas de los entrevistados, complementando la interpretación de los datos observados (observación participante).

<sup>118</sup> Los *memos* "... son notas que uno se escribe a sí mismo para retener las ideas y relaciones que le van surgiendo a partir de la lectura y comparación de los datos" (Soneira, 2006: 157).

## **Triangulación de las técnicas**

El acercamiento empírico requiere la triangulación de técnicas que favorezcan, por una parte, la obtención de sustrato empírico, esto es, percepciones de la realidad, intenciones, valoraciones, creencias, significados y sentidos que emergen del relato de experiencias asociadas a la participación en pasacalles populares, en cuanto fenómeno de estudio, pero también están plasmados en hechos, anécdotas y procesos históricos contenidos en el relato de los propios devenires biográficos, en donde confluyen subjetividades productoras de procesos sociales.

Por otra parte, se busca recoger las construcciones discursivas, es decir, la manera cómo las percepciones de la realidad o visiones de mundo construidas en el devenir histórico, se configuran en los discursos para desplegar estructuras de significado enunciadas lingüísticamente, las cuales manifiestan la relación de los sujetos con su entorno social y cultural, reproduciendo o no el orden social. El dato narrativo a partir del cual se procuran contenidos (de contornos inclusivos), entonces, consiste en enunciados que contienen expresiones individuales y comunitarias de la estructura de relaciones sociales en que se configura históricamente el fenómeno de participación en los pasacalles populares, esto es, discursos.

El dato narrativo también consiste en relatos que contienen manifestaciones lingüísticas de elementos subjetivos que se encuentran latentes en las vivencias narradas: emociones y sentidos, así como también configuraciones éticas construidas: valoraciones y perspectivas de realidad, y elementos cognitivos aprendidos: conocimientos y saberes, todos ellos en cuanto componentes sustanciales del fenómeno estudiado. Por último, en las manifestaciones estético-expresivas del fenómeno de los pasacalles populares, se encuentran contornos aún más inclusivos de los contenidos investigados: en los movimientos, vestimentas, acicalaciones, intercambios e interacciones gestuales y actitudinales contenidas en los registros audiovisuales de músicas, danzas, rituales, ceremonias y fiestas.

Las técnicas de co-producción de dato narrativo, esto es, entrevistas individuales y grupales semiestructuradas, responden a una necesidad de aproximarse, en mayor o menor

grado, a las subjetividades y discursos interactuantes. Junto con la co-producción de dato narrativo se desarrolla observación participante, cuyo propósito es obtener una percepción vivencial del fenómeno, método que favorece una aproximación fenomenológica, y que complementa y enriquece la impronta narrativa, liberándola en parte del sesgo de la enunciación lingüística y discursiva, aunque no de la subjetividad del observador y su propia enunciación lingüística contenida en el cuaderno de campo. De esa manera, la co-producción de dato empírico en esta investigación es una construcción intersubjetiva que proviene de la interacción del relato de los entrevistados y la receptividad del entrevistador, así como de la interacción entre la ocurrencia del fenómeno y la vivencia personal textualizada del observador.

Es necesario valerse de diversos enfoques y técnicas que, en su conjunto, proporcionan las herramientas para abordar el fenómeno de estudio en sus distintos niveles. Así, el estudio de caso favorece el acercamiento cobijado al fenómeno social de la participación en pasacalles populares; la etnografía permite develar el fenómeno a partir de sus manifestaciones intersubjetivas; la fenomenología estimula la inmersión en el "objeto de estudio", impulsando la profundidad en el abordaje del fenómeno; los procedimientos y técnicas de análisis de la teoría fundamentada permiten una organización de los datos co-producidos, favoreciendo su asociación y su interpretación dentro del proceso social en el que se entraman.

## ACTO EMPÍRICO



Mural en Anfiteatro de la población El Cortijo 3 (Conchalí, sector norte), 01 de septiembre 2018

Foto: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]

### ESCENA 3.1 \_INDIVIDUOS

**Narrador:** la organización social en torno a los pasacalles populares, como toda trama, se urde con hilos. Son los hilos de historias individuales que se encuentran y entrelazan con la naturalidad con que los ríos dan al mar.

**Entrevistada ML (E02 y E08):** es que "... el pasacalle tiene su raíz en formas de organización de los pueblos originarios. Es una organización la que se forma y manifiesta en torno a la danza y la música de los pueblos originarios". Aunque la mejor forma de organización con la que contamos es la amistad que hemos cultivado al interior de cada agrupación y luchando juntos, "... como cada uno quiera hacerlo... hay distintas formas de luchar" (ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018).

#### 3.1.1 \_Caracterización de los individuos entrevistados

Desde el 09 de marzo hasta el 09 de diciembre del 2018 se realizaron 28 entrevistas semiestructuradas (individuales y grupales) que incluyeron a 20 integrantes de las 5 agrupaciones artísticas estudiadas, junto a 10 integrantes de organizaciones culturales poblacionales del sector suroriente de Santiago (De Dudosa Procedencia, Centro y Periférico Cultural La Casita, Centro Cultural Las Araucarias y Agrupación Cultural Barracón). Cabe mencionar que algunos integrantes de las agrupaciones artísticas forman parte - simultáneamente - de organizaciones culturales poblacionales, medioambientales, solidaridad con pueblos originarios (Bloque Andino por el Agua y los Territorios, Movimiento por el Agua y los Territorios, Coordinadora por Justicia Macarena Valdés) y asociaciones indígenas urbanas (Jach'a Marka); lo cual les permite divulgar información, articular y promover la participación de sus agrupaciones artísticas en actividades que reúnen sentidos y sensibilidades políticas de grupos sociales más alargados (tales como marchas, protestas, encuentros y foros).<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Dichos casos, aunque contribuyen a la articulación entre organizaciones sociales en términos logísticos, no deben entenderse de manera causal, ya que las agrupaciones artísticas de música y danza indígena tienden a reunir individuos que previamente presentan interés en solidarizar con las luchas emancipadoras populares e indígenas, lo cual hace germinar participaciones auto-convocadas en diversas actividades de reivindicación, divulgación y recaudación de fondos.

| ENTREVISTADOS   | AGRUPACIONES ARTÍSTICAS        | ORGANIZACIONES                                   | Año Nasc. | G | OFICIO ACTUAL  |
|-----------------|--------------------------------|--|-----------|---|--|
| CA (E01 y E28)  | Grupo Tun                      | -  | 1968      | F | profesora de chi kung  |
| ML (E02 y E08)  | Grupo Tun                      | -  | 1961      | F | profesora de chi kung  |
| RP (E02 y E11)  | Grupo Tun                      | -  | 1971      | F | profesora de chi kung  |
| NG (E10 y E25)  | Grupo Tun                      | -  | 1980      | F | estudiante; taxista  |
| GC (E12)        | Grupo Tun                      | -  | 1991      | M | profesor de talleres en escuela infantil de integración; vendedor                  |
| GJ (E16)        | Grupo Tun                      | Coordinadora por Justicia Macarena Valdés        | 1986      | F | educadora popular  |
| GB (E22)        | Grupo Tun                      | -  | 1978      | M | profesor de música   |
| GS (E23)        | Grupo Tun                      | -  | 1971      | F | actriz; bailarina  |
| CM (E24)        | Grupo Tun                      | -  | 1964      | M | músico; luthier  |
| FAC (E17 y E25) | Grupo Tun                      | Agrupación Cultural Barracón                     | 1979      | M | analista bancario  |
| PS (E04)        | Tupac Katari                   | -  | 1966      | M | profesor de música   |
| MAI (E19)       | Tupac Katari                   | -  | 1977      | M | profesor de música   |
| CH (E20)        | Santiago Marka                 | Jach'a Marka                                     | 1979      | M | ingeniero proyectos  |
| MV (E21)        | Santiago Marka; Tupac Katari   | La Casita  | 1982      | M | trabajador social; librero   |
| DY (E27)        | Tupac Katari                   | -  | 1975      | M | consultor financiero   |
| JV (E06)        | Ayllu                          | -  | 1979      | F | bailarina; coordinadora de Fraternidad Ayllu                                       |
| CW (E26)        | Ayllu                          | Jach'a Marka                                     | 1976      | M | bailarín; director de Fraternidad Ayllu  |
| RC (E15)        | Ayllu                          | -  | 1965      | M | muralista, artesano, actor y músico; investigador                                  |
| DO (E14)        | Quillahuaira                   | -  | 1968      | F | coordinadora universitaria; investigadora  |
| FF (E18)        | Quillahuaira                   | Bloque Andino por el Agua y los Territorios; MAT | 1977      | F | profesora universitaria; investigadora   |
| ACR (E07 y E13) | De Dudosa Procedencia          | De Dudosa Procedencia; La Casita                 | 1975      | M | obrero de la construcción; productor de eventos, artista circo-teatral y tarotista |
| JCM (E07 y E13) | De Dudosa Procedencia          | De Dudosa Procedencia; La Casita                 | 1957      | M | fito-terapeuta; actor teatro experimental  |
| AC (E03)        | Bandita Callejera              | La Casita  | 1990      | M | orfebre; trabajador de la salud  |
| CZ (E03)        | Bandita Callejera              | La Casita  | 1980      | M | decorador y diseñador de ambientes   |
| DM (E17)        | Bandita Callejera              | La Casita  | 1972      | M | profesor de arte   |
| MH (E05)        | Banda Escuelita Las Araucarias | CCLA   | 1979      | F | manipuladora de alimentos (comedor escolar)  |
| DB (E05)        | Banda Escuelita Las Araucarias | CCLA   | 1970      | M | maestro en construcción  |
| AA (E09)        | Banda Escuelita Las Araucarias | CCLA   | 1977      | M | trabajador social en ONG; panadero   |

Como se puede apreciar en la tabla de caracterización, 10 de los entrevistados son parte del Grupo Tun, 3 de Fraternidad Ayllu, 2 de Quillahuaira, 2 de Santiago Marka y, finalmente, 4 del Taller Tupac Katari. Aunque para su estudio resulte imprescindible diferenciar cada una de las agrupaciones (distinguiendo sus características particulares),<sup>120</sup> la caracterización de quienes las conforman parte de la pregunta sobre qué es lo que presentan en común las historias individuales que confluyen en las agrupaciones de música y danza indígena.

**"¿Cómo surge tu interés por aprender sobre la cultura de pueblos originarios? ¿Tu entrada a agrupaciones de música y danza indígena se vincula con alguna búsqueda personal? ¿Se produce algún cambio en tu vida con la participación en grupos culturales vinculados a pueblos originarios?"** Estas son algunas de las preguntas que, durante las entrevistas, buscaban abrir el diálogo hacia la especificidad de la "imaginación sociológica" de los entrevistados, es decir, hacia aquellas recapitulaciones lúcidas que permiten "... captar la historia y la biografía y la relación entre ambas dentro de la sociedad" (Mills, 2009: 25-26). Lo que se encuentra compartido en las historias individuales es el proceso social de revalorizar íntimamente los saberes y prácticas de pueblos originarios que, vividos en el espacio urbano, adquieren connotaciones identitarias y contraculturales, engarzándose con experiencias previas de marginación y ruptura de los entrevistados, ya sea por razones políticas o derivadas de una discriminación racial y de clase que acaba por forzar distintos tipos de migración.

Cuando estaba en la escuela nocturna andaba en toda una búsqueda contracultural y pensaba en los mapuche que ya estaban empezando algunas recuperaciones de tierra en los noventa [1996-1997]... ahí conocí a un compadre punk que un día me contó que conocía al Grupo Tun (GB, Grupo Tun, 20 de agosto 2018).

Cuando estaba en la Escuela de Danza Espiral [2010] me llamó la atención el legado de Patricio Bunster asociado a las raíces de pueblos originarios, especialmente sus trabajos relacionados con Víctor Jara. Posteriormente, empiezo a autoreconocerme como champurria [mapuche mestiza], con familia y sentidos que tienen relación con la cultura mapuche. Entonces, se une mi búsqueda de construcción de identidad, que es cuando comienzo a ir a talleres de mapudungun [lengua del pueblo mapuche], a talleres de manualidades, a juntarme con grupos mapuche con los cuales hay una conexión con amigas y amigos(...) En la danza, todo nace con sentirme identificada con el *purun*. Posteriormente, al entrar a la Fraternidad Ayllu también me estoy ligando con las danzas andinas (JV, Ayllu, 28 de marzo 2018).

---

<sup>120</sup> Ver "Intra[comunitario]" de la ESCENA 3.2

Lo que me cuestionaba era la identidad, no me sentía identificada con nada. Estaba en búsqueda de una identidad social, personal... en los años 1990 había muchos grupos diferentes, como los punks, los hippies, los pitucos, los formales, y no me sentía identificada con nada (RP, Grupo Tun, 18 de abril 2018).

Vengo de una familia de artesanos. Mi abuelo es quechua descendiente y afrodescendiente del Perú, es de Lima, pero sus raíces son de Ancash y de Huancavelica. Para la época de la dictadura, mi abuelo sufrió persecución por ser migrante peruano y se fue a Arica donde yo nací. Mis siete tíos y mi abuelo son artesanos, pintores, escultores en varios materiales, orfebres, ceramistas, talabarteros, son músicos, y todo esto tiene que ver con el arte de pueblo originario. Sin embargo, solamente quedó el arte porque la práctica cultural a diario no la tenían, ni tampoco la conciencia de pertenecer a un pueblo originario (CW, Ayllu, 03 de septiembre 2018).

(...) cuando yo empecé a tocar tarkas y empecé a tocar siku, sentía una cosa en el corazón, una felicidad, algo tan bello que, no sé, tiene que ver con la música, tiene que ver con la cultura, pero también tiene que ver con algo que viene contigo... por eso te digo que pienso que soy mapuche (GS, Grupo Tun, 22 de agosto 2018).

(...) vinculo con mi exilio político esta sensibilidad con lo andino. Nazco en Paris [1977] y vivimos en unos blocks donde había mucho exiliado mexicano, boliviano, peruano... nos juntábamos en peñas... piensa tú que en Latinoamérica casi todos los países estaban con dictaduras cívico-militares [años 1970-1980]. Por otro lado, está la práctica familiar de ir a ver a Quilapayún, Los Jaivas, escuchar Víctor Jara, Inti-Illimani, Violeta Parra, música argentina y uruguaya. Hubo una sonoridad de instrumentos andinos, como el charango y la quena, muy presente desde mi primera infancia. Entonces, mi primera aproximación al mundo andino es a través de la canción protesta, después voy a descubrir que es bien mestiza, pero a esa edad una no sabe (FF, Quillahuaira, 01 de agosto 2018).

Mi interés es heredado de mis padres porque ellos son aymaras, son la primera generación de profesionales que bajaron de los pueblos precordilleranos de los altos de Arica [Socoroma y Ticnamar] con fines de poder estudiar y desarrollarse en la modernidad de la ciudad de Arica(...) siempre dije que después de terminar [los estudios universitarios en Santiago] iba a participar en esos grupos culturales originarios de Arica y, al final, me di cuenta que aquí en Santiago algo parecido se estaba haciendo. Mi entrada al grupo tinku Alwe Kusi [2006-2007] y Santiago Marka [2007-2008] me va acercando a una sociedad similar a la que estaba acostumbrado (CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018).

(...) el tema de los pueblos originarios como que se aprendía a través de libros. Pero, a través de la emergencia identitaria [década de 1990], los distintos adherentes de los pueblos originarios empezaron a salir y empezamos a encontrarnos con ellos en la ciudad misma. También hay que decir que el conflicto del Estado con el pueblo mapuche se agudizó en los años 1990-2000... fue como una oleada de identidad que se armó en Santiago, que abrió la cultura (MV, Tupac Katari-La Casita, 14 de agosto 2018).

(...) porque mis padres vienen de familias que estuvieron siempre en contextos donde esos instrumentos [andinos] y esos grupos sonaron. Mi mamá tuvo hermanos que estudiaron en la Universidad Técnica, por ende, escuchó y vio a Víctor Jara, al Quilapayún, al Inti-Illimani. Compraban casetes de Illapu porque

era la forma de mantener una conexión con toda una historia que tiene que ver con la Unidad Popular. Cuando pasé 8° Básico pude ir a Cuzco (Perú), me llevó una tía y pude conocer todo el norte de Chile hasta llegar a Machu-Picchu por tierra. Esas experiencias familiares me llevaron a tener un interés por entender un poquito más... ¿por qué tocan así? ¿por qué suenan así? ¿por qué la gente habla otro idioma? (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

(...) me llamaban mucho la atención los instrumentos y los sonidos andinos... y porque tenía un interés en lo propio, en lo que venía de nuestros territorios, los sonidos propios de este territorio. Después, por mis estudios [pedagogía en historia y ciencias sociales], empecé a distanciarme de la historia oficial de los vencedores para construir y visibilizar un montón de historias que no se cuentan de la resistencia indígena, de las masacres indígenas, de la explotación indígena, de la explotación de los territorios, de la destrucción de los territorios durante el proceso de conquista. Por el mismo estudio de la historia fui generando un compromiso más político por reconstruir y enseñar esta historia de los pueblos originarios (GJ, Grupo Tun, 19 de junio 2018).

Yo soy del sur, soy una mestiza mapuche. Mi abuela todavía vive en Riñinahue, del lago Ranco hacia Futrono. Si bien siempre tuve una sensibilidad con el tema indígena, creo que hay algo que marca un momento en que concentradamente me puse a pensar en el tema, a aprender a bailar danza andina y a conocer la cosmovisión andina: cuando estaba en la cárcel de alta seguridad y el Cristian Waman nos fue a enseñar danzas andinas y las profesoras del Grupo Tun iban a hacernos yoga (DO, Quillahuaira, 18 de junio 2018).

(...) es parte también de la cultura de izquierda ir acercándose a alternativas... creo que me fui acercando a las culturas originarias por esas búsquedas y por ir encontrando procesos de identidad de uno mismo. Me percibo como una persona que no tiene un origen tan definido, pero que comparte una cierta condición, en este caso, el tener un origen de padres que migraron desde el campo, un origen así como rural. En mi linaje debe haber mestizaje o algo así (MV, Tupac Katari-La Casita, 14 de agosto 2018).

(...) mi papá nació por el lado de Viluco, Valdivia de Paine, entonces hay una cierta relación con la tierra muy temprana que consistía en ir en el verano y quedarse allá en ese lugar con mi tía que tenía vacas, que le sacaba leche a la vaca, que tenía campo, que plantaba papa, que plantaba maíz y sandía, en grandes cantidades... a mí me atraía eso de acompañarla y sacarle leche a la vaca, ir a veces de noche a poner el agua arriba, entonces la relación con la tierra me interesó (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

Frente a tal variedad de historias individuales, resulta difícil hacer generalizaciones. Sin embargo, se puede observar que las agrupaciones artísticas reúnen individualidades que van profundizando sus cuestionamientos a las forzadas formas de vida urbana. La aproximación a saberes y prácticas marginalizadas parece reorientar las distintas historias de opresión política (durante la dictadura chilena y sus derivas democráticas de baja intensidad), discriminación, marginación y ruptura (de los entrevistados), hacia la búsqueda de un vivir comunitario que tienda hacia el ejercicio de la autonomía. Tratándose de residentes de la capital del país, las tentativas de vivir con mayores niveles de

autonomía conducen a una desinstitucionalización que siempre es parcial.<sup>121</sup> La tentativa de abandonar las instituciones estado-nacionales (públicas y privadas) no es un objetivo colectivo, sino un resultado que se puede apreciar en las historias de cada una de las individualidades que componen las agrupaciones artísticas (realizándose de distintas maneras y con distintos grados de profundidad). Ya sea manteniendo luchas dentro de las instituciones (para incorporar otros conocimientos y cogniciones) o intentando distanciarse lo más posible de ellas, la aproximación a las cosmovisiones originarias se muestra concomitante a lo que suele denominarse como procesos de descolonización, porque:

(...) todo este conocimiento que uno va adquiriendo de los pueblos originarios te va fortaleciendo en el sentido de que uno se va sintiendo capacitado para tener una vida con más autonomía del sistema de vida que te ofrece el neoliberalismo norteamericano-católico-apostólico-romano, entonces, podemos ir alejándonos de una forma de vida y acercándonos a otra con más autonomía, con más salud, aunque igual nos enfermamos porque no hemos descubierto la fórmula de la vida eterna [risas]. Nos enfermamos y todo, pero en general tratamos de buscar soluciones a partir de lo que nos ofrece la tierra, las hierbas, las plantas y otro tipo de cuidados (ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018).

### **3.1.2\_Historias rupturas: determinaciones culturales**

CA (E01) destaca la importancia del concepto de descolonización porque anima el trabajo cultural de quienes integran las agrupaciones artísticas estudiadas. Para darse cuenta de lo que realmente existe en los pueblos originarios, hay que "... sacarse esas determinaciones culturales... que son difíciles porque uno sigue viviendo en este mundo". El trabajo de descolonización se hace "... en forma personal y en forma grupal, al mismo tiempo, porque no hay cambios culturales que sean personales... estamos compartiendo un camino que es súper difícil, que es el camino de la descolonización y vamos un poco de la mano en ese camino". Descolonizarse es definido por los entrevistados como sacarse la piel, desollarse, lo cual se consigue por medio de un proceso de transformación espiritual que puede llegar a ser terrible.

En las entrevistas suelen recordarse momentos significativos de ruptura en cada trayectoria

---

<sup>121</sup> Algunos entrevistados intentan liberar su pensamiento de formateos y automatismos, no usar tarjetas de crédito, no depender de las instituciones estatales de salud y - como afirman las profesoras de chi kung - vivir de un trabajo sin relaciones de subordinación y dependencia: "... en el lugar que estamos más alejados es en lo laboral... yo hace 40 años que no tengo un jefe para el cual trabaje, sino que mi trabajo lo puedo hacer yo misma y no depender de un contrato ni de nada, ni de un sueldo, ni de nada de eso. Hacemos sistema de reciprocidad" (ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018).

individual, es decir, aquellos puntos de inflexión en los que se decide hacer un cambio radical en la propia vida. En el contexto del mundo laboral urbano, NG (E10) considera que descolonizarse implica ser consciente de que estamos en un sistema esclavista, para luego romper con las estructuras que impiden desarrollarnos y tener más cosas que entregar a los demás, conectándonos a partir del reconocimiento de nuestros ciclos naturales. Esta perspectiva la ha llevado - recientemente - a abandonar su demandante trabajo de tecnóloga en alimentos para poder administrar mejor su tiempo con la conducción de un taxi, sus estudios en Pedagogía de la Música y su participación en el Grupo Tun.

Como ya se ha señalado en "La siembra ideológica del Consejo de Todas las Tierras (1990-1997)" de la ESCENA 2.3, fue en torno a la conmemoración de los 500 años que el Consejo de Todas las Tierras planteó la importancia de recuperar la organización ancestral originaria. A partir de los encuentros que se dieron en Santiago, el tema de la descolonización del pueblo-nación mapuche se hizo más patente en la ciudad y fortaleció la propia percepción de pueblo de aquellos santiaguinos que respondieron al llamado de Nueva Relación. ML (E02) aprendió junto al maestro aymara Pedro Humire que descolonizarse es "... sacarse el imperialismo de encima... no el imperialismo que viene de afuera, sino el que llevamos ya adentro... sacarse el fascismo, acercarse a la tierra, agradecer todos los días, luchar por la tierra". Para JV (E06), descolonizarse es enfrentar las formas de control modernas para desligarse de lo que nos hacen creer que somos, para comenzar una transformación interna, para ser libres en el reconocimiento de la herencia de los abuelos y las abuelas... de danzas, de música y de nuestra cosmovisión, entendidas como conocimiento. Para AA (E09), la descolonización implica una deconstrucción de nuestras formaciones para no avergonzarse de ser mapuche, de ser aymara o de tener rasgos indígenas. También se trata de ir construyendo comunidad, como lo hacían los antiguos, para contrarrestar el individualismo que impera en las sociedades modernas.

### **3.1.3\_Historias debidas: saberes y prácticas de pueblos originarios**

Las experiencias de aproximación a saberes y prácticas de pueblos originarios, tienden a avivar (en los entrevistados) el propósito de transformar ciertos aspectos esenciales de sus

formas individuales y colectivas de vida (descolonización), integrando contenidos culturales originarios que perciben como preferibles por ser más reales y naturales.

Toda esa experiencia de vida a mí me hizo desear o tener como propósito en mi vida cambiar mi forma de vivir... no porque sí nomás, sino porque uno ve lo buena, lo real que son esas formas de vida. Entonces, como no puede uno hacer esos cambios por sí sólo, andar dando vueltas por el mundo sólo tratando de cambiar algo en uno, yo tuve consciencia de que tenía que encontrar un pueblo... un pequeño pueblo (CA, Grupo Tun, 09 de marzo 2018).

Las transformaciones activadas por los procesos de descolonización se presentan de manera diferenciada en cada individuo, engarzándose con las diferentes historias de vida. Dentro de las agrupaciones artísticas estudiadas, esta deriva de transformación de las propias formas de vivir se presenta en quienes:

- a) realizaron investigación-acción académica prolongada en comunidades indígenas: CA (E01 y E28), FF (E18), DO (E14), RC (E15);
- b) actualizaron su pertenencia familiar a pueblos originarios: RC (E15), CH (E20), FAC (E17 y E25), CW (E26), DY (E27);
- c) reencontraron en su historia familiar un vínculo con pueblos originarios: CW (E26), JV (E06), DO (E14);
- d) establecieron nuevos lazos familiares indígenas: GC (E12) con la familia mapuche de su madrastra;
- e) establecieron un compromiso político con movimientos indígenas: todos los entrevistados;
- f) reevalúan su historia desde una perspectiva de pueblo originario apegada a ciclos naturales: todo el Grupo Tun siguiendo calendarios, compañía de teatro De Dudosa Procedencia, Centro y Periférico Cultural La Casita y Centro Cultural Las Araucarias (CCLA).

## ESCENA 3.2\_COMUNIDADES

**Narrador:** no les vendo más trama para poder entrar - sin mayores preámbulos - al análisis de las comunidades de los individuos, es decir, de las cinco agrupaciones artísticas (Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka y Taller Tupac Katari) y sus redes con organizaciones culturales populares; así como al análisis de su vinculación con aquellas comunidades más alargadas que el pasacalle reúne.

### 3.2.1\_Intra[comunitario]

#### 3.2.1.1\_Grupo Tun

El trabajo cultural del Grupo Tun se fundamenta en una percepción comunitaria del cuidado de la vida, concomitante con una densa trama de saberes y prácticas corporales. Desde su conocimiento de la fisiología y el movimiento del cuerpo humano, Jaime Quintanilla (director del grupo)<sup>122</sup> ha sido un creativo maestro e impulsor del estudio y ejercicio colectivo de técnicas de danza, tanto académicas como de pueblos originarios, así como de la Medicina Tradicional China. En cuanto formas artístico-comunitarias de conocimiento, las danzas y músicas indígenas (mapuche y andinas) cultivadas por el Grupo Tun, son puestas en diálogo con una práctica cotidiana de "chi kung"<sup>123</sup> que, integrando ejercicios de yoga, ha ido favoreciendo la reunión de saberes y prácticas (sobre vitalidad y movimiento) desarrollados por distintos pueblos originarios (de América, China, la India, África y afro descendientes).

Dentro de este entramado de contenidos culturales, la danza se imbrica con la palabra de manera fundacional, tal como puede aprenderse de los pueblos mapuche y andinos. Al construir el texto de la danza, el Grupo Tun busca tejer a partir del movimiento de los

---

<sup>122</sup> Bailarín y coreógrafo formado en la Escuela del Ballet Nacional Chileno (BANACH) de la Universidad de Chile. Debido al programa de intercambio entre los ballets de Rusia y Chile, durante el año 1969 estudia junto al maestro ruso Eugene Valukin (primer bailarín del Teatro Bolshói). Cabe destacar que la formación del director del Grupo Tun no se limita a la danza académica, ampliándose con un estudio profundo (autodidacta y comunitario) del movimiento, el cual busca combinar lo artístico y lo terapéutico (aprendiendo del chi kung, el yoga y las danzas originarias).

<sup>123</sup> De acuerdo a Yang (1997: 7), una correcta definición de chi kung debe considerarlo como cualquier tipo de práctica o estudio de la energía (chi) que involucre mucho tiempo y mucho esfuerzo. En el chi kung, los ejercicios de movimiento buscan sedar o tonificar ciertos órganos internos para cultivar nuestra energía en armonía con las condiciones de cada estación del año (verano, otoño, primavera o invierno).

cuerpos, tanto como a partir del movimiento de las palabras. Al igual como la *ch'alla* andina sigue un movimiento circular unificando a todos en la ofrenda,<sup>124</sup> los integrantes del Grupo Tun han intentado poner en práctica el movimiento de la conversación en círculo, escuchándose todos y hablando cada uno, sin interrumpirse, para "... pensar quién somos y qué queremos ser, de dónde venimos y para dónde vamos... por eso, cuándo le preguntaban a Jaime [Quintanilla] <¿qué danza haces tú?> él decía que hacía la danza de sentarse y conversar".<sup>125</sup> De manera similar, la gran capacidad de hablar y escuchar del pueblo mapuche también se despliega circularmente en contextos ceremoniales, en torno a un centro que unifica la tierra con todas sus formas de existencia.<sup>126</sup>



**Grupo Tun - 20° Carnaval Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi, 23 de junio 2018**

Alrededor del centro ceremonial [*yangue*], la palabra circula como una ofrenda más... junto al blanco *muday* [suave bebida alcohólica a partir de la fermentación de cereales], las frutas y el pan

Fotos: Alejandro Salazar [archivo de tesis]

<sup>124</sup> En cuanto libación, la *ch'alla* es un "... gesto con el que se asperja de líquido la tierra y/o la estatua del santo" (Martínez, 2002: 415), mientras la chicha (u otro tipo de alcohol para la ofrenda) pasa de mano en mano, reafirmando la integración de cada uno con la Pachamama [madre tierra] y el *ayllu* [comunidad].

<sup>125</sup> ML, Grupo Tun, 29 de marzo 2018.

<sup>126</sup> Dicho centro puede ser tanto el *rewé* [altar] de la o el *machi*, como un *yangue* "... formado por cañas de colihue, adornado y acompañado por hojas de canelo" (NG, Grupo Tun, 29 de agosto 2018) que, reuniendo la ofrenda comunitaria, representa nuestra conexión con la tierra.

Desde la década de 1980 hasta la fecha, la casa comunitaria de las y los profesores de chi kung ha funcionado como un centro cultural abierto que, además de mantener horarios de ejercicio para quienes asisten a clases de chi kung, reúne cada sábado a los integrantes del Grupo Tun para ensayar danzas (*purun* mapuche) y músicas (sikus y tarkas de las culturas andinas aymara y quechua),<sup>127</sup> así como también convoca al estudio semanal de saberes calendáricos mayas (*cholq'ij* y *chol'ab'*) y chinos (*I Ching* y *zi wu liu zhu*) en sus posibles relaciones con la Medicina Tradicional China. Fundamentándose en contenidos culturales de pueblos originarios de todo el mundo,<sup>128</sup> el Grupo Tun "... ha querido interiorizarse en una cultura alejada del neoliberalismo codicioso, para compartir y seguir construyendo desde conocimientos originarios, tan antiguos como contemporáneos".<sup>129</sup> Cuando los integrantes del Grupo Tun se refieren a la construcción de una cultura de liberación, lo hacen a partir del reconocimiento de que los pueblos originarios siguen existiendo y enseñando a existir con raíces antiguas.

Cabe señalar que este conjunto aparentemente ecléctico de contenidos culturales se unifica en una práctica artística desde la cual se concibe "lo originario" en sentido lato, ya que en la búsqueda comunitaria del camino para cuidar la vida,<sup>130</sup> se van unificando tanto los diversos integrantes del Grupo Tun, como los saberes y prácticas de pueblos originarios que cultivan:

A través de la danza aprendimos de la salud, de un mejor vivir, del desarrollo de vivir en comunidad, de tantas cosas. Siento que el amor por la vida es como el punto de unión, el punto que nos une a todos, que a lo mejor venimos de distintos caminos [de vocación artística]... pero hay un amor por la vida y hay un trabajo político por mejorar la vida de las personas... por un buen vivir, que es una idea primordial en los pueblos originarios (GS, Grupo Tun, 22 de agosto 2018).

---

<sup>127</sup> Aunque también se ensayan danzas de ninguna parte, como la danza que el Grupo Tun construye en diálogo con el texto de "Canto por el Agua", creación coral de la cantautora NG (E10 y E25) que denuncia el neoextractivismo de las hidroeléctricas.

<sup>128</sup> Pese a que los contenidos culturales así reunidos no presenten correspondencias en cuanto a su origen territorial, todos ellos convergen en su orientación hacia un cuidado de la vida de perspectiva comunitaria. Independientemente del territorio de origen de cada pueblo, lo anterior puede ser entendido como un aspecto que comparten muchas tradiciones antiguas que aún continúan con vida.

<sup>129</sup> RP, Grupo Tun, 14 de marzo 2018.

<sup>130</sup> De acuerdo a ML (E02), cuando "... entendemos el yoga en cuanto conocimiento del cuidado de la vida y notamos que el conocimiento ancestral de la gente está orientado a cuidar la vida", podemos reconocer que los pueblos originarios amerindios tienen su propio yoga, conformado parcialmente por sus danzas y músicas (ampliándose con otros aspectos de las culturas originarias, tales como sus códigos éticos de comportamiento).

Dado que la mayoría de sus integrantes no tuvo una formación familiar ligada a comunidades indígenas, el Grupo Tun comienza su aproximación a los contenidos culturales de pueblos originarios desde el aprendizaje de sus danzas y músicas, contando con la orientación decisiva de maestras y maestros que han compartido sus saberes y prácticas por medio de clases, talleres y prolongadas relaciones de amistad. Quinturay Raipán (*kimche* mapuche),<sup>131</sup> Pedro Humire (poeta y músico aymara), Carmen Saye (artesana y danzante aymara-kallawayá) y su hijo Javier (quien trajo los primeros sikus al grupo) y, más recientemente, Omar Ponce (músico y musicólogo peruano) son mencionados por CM (E24) como aquellos mayores que les han enseñado sobre las culturas de pueblos originarios.<sup>132</sup>

A partir del nexo con las y los maestros - concebidos como "la cultura en persona"<sup>133</sup> - se despierta en los integrantes del Grupo Tun una identificación con las culturas originarias que los lleva a que, además de solidarizar con sus luchas políticas, se planteen un proceso de descolonización propia, en el cual las experiencias corporales y artísticas comunitarias ocupan un lugar preponderante. Los entrevistados del Grupo Tun consideran que la descolonización consiste tanto en desproveerse de las determinaciones de la cultura occidentalizada de origen (entendiendo que la cultura estado-nacional chilena está asociada a un complejo "judeo-cristiano-greco-romano-norteamericano"),<sup>134</sup> como en aprehender otros contenidos culturales asociados a saberes y prácticas de pueblos originarios. Dicho de otra manera, para descolonizarse hay que intentar despojarse de las automatizaciones del propio formateo o condicionamiento cultural, lo cual puede resultar complejo y hasta doloroso, ya que:

(...) sacarse una cultura, realmente es despellejarse, porque todo lo que uno es, es su cultura; todo lo que uno es, es su educación; todo lo que uno es, son sus

---

<sup>131</sup> *Kimche* es una palabra en mapudungun que significa persona sabia.

<sup>132</sup> Cabe mencionar que, en su aproximación a las culturas originarias, el Grupo Tun va desbordando el ámbito inicial de sus prácticas artísticas, entramándose con participaciones en protestas y ceremonias mapuche; viajes y convivencia en comunidades indígenas. Su inmersión cultural se profundiza con la observación, reflexión e incorporación de formas culturales originarias que les resulten significativas (tales como saludar y referirse a cada persona por su nombre propio memorizado, aunque los grupos con los que se trate sean numerosos).

<sup>133</sup> Con la expresión "la cultura en persona", CA (E28) enfatiza que aprender respetuosamente con los mayores es la forma tradicional de enseñanza-aprendizaje de los pueblos originarios.

<sup>134</sup> RP (E11) aclara que descolonizarse no trata de una eliminación totalizante de contenidos culturales de la cultura "judeo-cristiana-greco-romana-norteamericana", sino de la eliminación selectiva de sus malas costumbres; mientras ML (E02) señala que la descolonización implica aspectos profundos que van desde "... descolonizar el colon (limpiar el colon), comiendo el alimento de la tierra y sacándose el alimento industrializado" hasta - tal como afirmaba el maestro Pedro Humire - "... sacarse el imperialismo de encima".

costumbres; todo lo que uno es, es lo que sabe; y hasta el conocimiento hay que replanteárselo... todo (CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018)

Formalmente, el Grupo Tun se constituye como agrupación artístico-cultural el 11 de mayo de 1983, fecha en que comienzan las jornadas nacionales de protesta contra la dictadura (1983-1987).<sup>135</sup>

(...) [en dictadura] salimos a la calle con la música, con la danza de los pueblos originarios, con la energía, con la convicción de que estábamos en nuestro derecho de soplar un instrumento o hacer una danza, y que eso no era terrorismo ni ninguna expresión violenta. Eso fortaleció mucho el recuperar la calle invitando a la gente a salir a la protesta contra la dictadura, fortaleció harto las movilizaciones sociales (ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018).

El Grupo Tun puede ser considerado como una de las primeras comparsas de música y danza andina en salir a las calles de Santiago, reconstruyendo "... una danza que tenía raíces en la cultura kallawayá [provincia de Bautista Saavedra - Bolivia] porque la maestra [Carmen Saye] de nuestro maestro [Jaime Quintanilla] pertenecía a esa cultura [aymara], venía con esa cultura y compartieron esa enseñanza".<sup>136</sup> Aunque la música era aymara, también se hacían ritmos con flautas que ML (E02) describe como "música de ninguna parte... música que la construíamos bailando y tocando al mismo tiempo" [Video 3 <https://youtu.be/oLbhmsXTb-A>].

|  |  |
|--|--|
|   | <p>"Rompimos un poco el esquema de los represores porque no esperaban encontrarse con algo bello, porque en ese momento la danza era muy bella, lo que hacíamos, era muy ágil, habían giros en el aire, saltos y la música era bonita, entonces era algo bien mágico de ver, algo bello en medio de tanta muerte y tanta represión, de tanto miedo y tanto odio.... en medio de una dictadura que tenía ocupada las calles, sobretudo en esos días que se llamaba a protestar. Fue bien mágico lo que se produjo".<sup>137</sup></p> |
| <p><b>Grupo Tun - pasacalle lanzamiento de libro del poeta mapuche Elicura Chihuailaf en Rancagua, 1992</b><br/>Fotograma: "MuluMapu tierra húmeda", documental dirigido por Irene Shuster y José Luis Vergara<br/>&lt;<a href="https://cinechile.cl/pelicula/mulumapu-tierra-humeda/">https://cinechile.cl/pelicula/mulumapu-tierra-humeda/</a>&gt;</p> |  |

<sup>135</sup> Ver "La revuelta de los pobladores (1983-87)" de la ESCENA 2.2

<sup>136</sup> ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018.

<sup>137</sup> ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018.

Como la lucha contra la dictadura se concentraba en las poblaciones (en forma de protesta, acto cultural u homenaje a los caídos), el Grupo Tun fue "... generando lazos con la gente de centros culturales de las poblaciones y con señoras que hacían ollas comunes y nos invitaban para que hiciéramos música, bailáramos y comiéramos con ellos, compartiendo la palabra".<sup>138</sup> Su presencia en pasacalles y espacios poblacionales se explica por la naturaleza callejera de su trabajo artístico-cultural,<sup>139</sup> tanto como por las redes de amistad que se articulaban en torno a la lucha contra la dictadura. De esta manera, la tarea de contribuir al fortalecimiento de las organizaciones populares fue asumiéndose desde la lógica de la reciprocidad, sin perder de vista el conocimiento que los pobladores portan, aprendiendo con ellos sobre organización, alimentación, herbolaria, política y sobre su historia de represión y resistencia; "... y si podíamos generar un nexo para monitorear un taller en la población o si alguien estaba interesado en ir a la casa a estudiar, también".<sup>140</sup>

Dado que el retorno a la democracia formal no involucró una transformación profunda de la institucionalidad dictatorial y el orden económico, durante la década de 1990 el Grupo Tun comparte el desencanto (previsto) de quienes se habían comprometido políticamente en la lucha contra la dictadura desde el movimiento popular, sin encontrarse representados por el movimiento mesocrático que negoció la transición y acabó por neutralizar la movilización social.<sup>141</sup> De acuerdo a ML (E02), se trata de una democracia entre comillas porque "... no hay ninguna participación democrática que tengamos los ciudadanos... porque si le llaman participación a votar, eso es una participación mínima y que no sirve de nada. Habría que reconstruir todo un sistema real democrático participativo".

Su noción de descolonización fue profundizándose en torno a la conmemoración de los 500 años de la invasión europea (1992), ya que la casa comunitaria del Grupo Tun fue un espacio abierto para varios encuentros con el Consejo de Todas las Tierras [*Aukiñ Wallmapu Ngulam*]. Dicha organización ancestral del pueblo mapuche hizo circular palabras como autonomía, autodeterminación y recuperación; al tiempo que proponían una descolonización que comenzara por "... recuperar la organización ancestral originaria, o

---

<sup>138</sup> ML, Grupo Tun, 29 de marzo 2018.

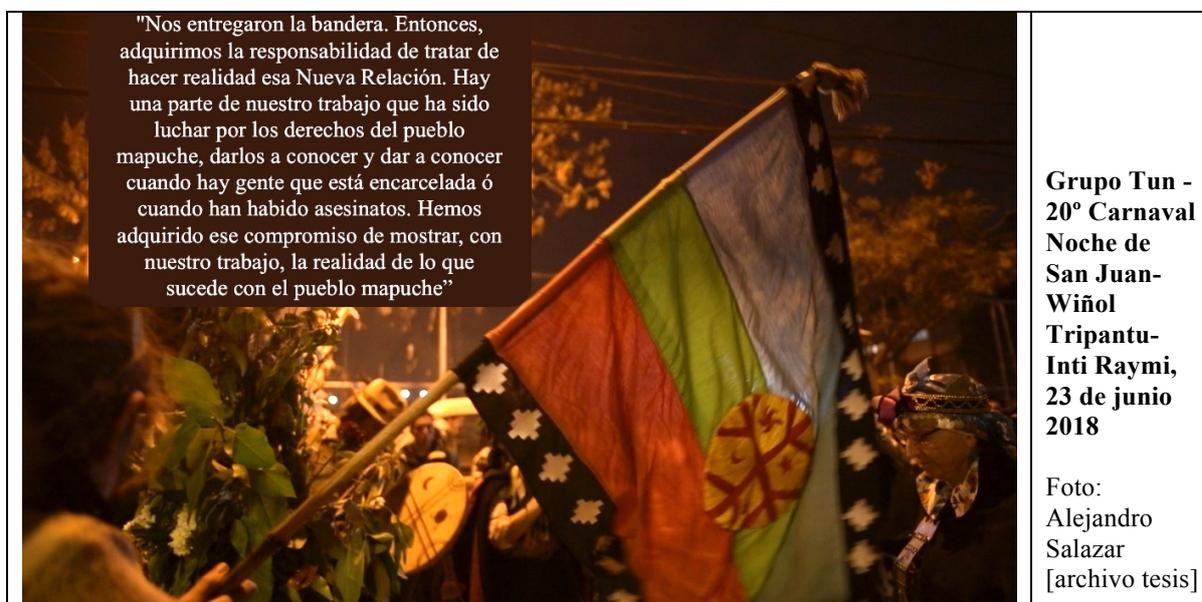
<sup>139</sup> ML (E02) cuenta que los pobladores se daban cuenta que "... lo que provocábamos en las movilizaciones era bueno, le daba *newen* [energía] a la actividad, le daba fuerza. Entonces, querían replicar eso en la población y empezaron muchas invitaciones a distintas poblaciones".

<sup>140</sup> ML, Grupo Tun, 29 de marzo 2018.

<sup>141</sup> Ver "La revuelta de los pobladores (1983-87)" de la ESCENA 2.2

sea, ya no iba a haber una organización mapuche con un presidente, una secretaria, ¡no! recuperar las autoridades originarias: los *lonkos* [jefes], las *machis* [autoridades de la salud física y espiritual], los *weipife* [oradores-historiadores], los *werkenes* [mensajeros]"<sup>142</sup>

Aunque el Estado chileno históricamente ha mantenido una relación de dominación, negación y usurpación territorial con el pueblo mapuche, el CTT invitó a establecer una Nueva Relación que reconociese su existencia como pueblo-nación.<sup>143</sup> Durante los encuentros realizados en Santiago, se dio a conocer la bandera mapuche como símbolo de una Nueva Relación que sólo ha sido asumida por algunos sectores del pueblo chileno. ML (E02) recuerda que la bandera, que no era ningún fetiche nacionalista,<sup>144</sup> resultó significativa para el Grupo Tun porque:



En el ámbito artístico-cultural y de manera simultánea al aprendizaje de contenidos culturales andinos, la maestra Quinturay Raipán sostuvo un taller mapuche junto al Grupo Tun durante las décadas de 1980 y 1990. Desde la convicción de que su misión era dar a

<sup>142</sup> ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018.

<sup>143</sup> Para el Grupo Tun, la propuesta de Nueva Relación con el pueblo mapuche ha implicado replantearse la relación que cada uno de sus integrantes tiene consigo mismo y con la sociedad chilena, para transmitir, por medio de la palabra, un cuestionamiento a la organización mercantil de un sistema social que obliga a pagar por todos los derechos sociales (vivienda, educación, salud), mientras nos expolia de elementos tan vitales como el agua (por medio de su sobreexplotación, mercantilización y privatización).

<sup>144</sup> Según ML (E02), los colores de la bandera fueron elegidos entre varias comunidades mapuche "... para decirle al mundo <estamos vivos y queremos seguir existiendo como pueblo-nación>". Se trata de un posicionamiento político que, en medio del descontento y desideologización de la década de 1990, "... también nos afirma a nosotros como pueblo [chileno] porque podemos seguir esa identidad de ser pueblo y buscar autonomía, porque la colonización es de todos los días".

conocer la cultura mapuche en su totalidad, para que la gente respetara y quisiera al pueblo mapuche, Quinturay no sólo enseñaba músicas y danzas ceremoniales [Video 4\_ <https://youtu.be/xm2z7K7Vd68>], sino que:

(...) nos enseñó todo, nos enseñó a vestarnos, a cocinar, a hablar, a cantar, a bailar, a luchar... nos enseñó a hacer propia la cultura, a quererla y respetarla, a practicarla a diario. Esto de vestirse y desvestirse con nuestro *takun* [vestuario mapuche], ponérselo, sacárselo, volver a ponernos pantalones, volver a la ropa de ciudad: es toda una reflexión, un aprendizaje, un conocimiento que significa con qué ropa uno hace las cosas... así como la metáfora <¿con qué ropa?> [expresión popular que levanta la pregunta por la autoridad o legitimidad desde la cuál se hace lo que se hace]... es una buena metáfora porque cuando nosotros salimos a la calle a hacer una acción, nos preguntamos con qué ropa... y es más que preguntarnos con qué nos vamos a vestir, es preguntarnos con qué fundamento (ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018).



**Grupo Tun - pasacalle conmemorativo de toma de terreno (24 de agosto 1970)  
48° Aniversario de la población El Cortijo 3 (Conchalí, sector norte de Santiago), 1 de septiembre 2018  
Fotos: ML [archivo de tesis]**

### 3.2.1.2\_Fraternidad Ayllu

La "Comunidad Quechua Mapuche Cultural y Deportiva Fraternidad Ayllu" es una agrupación artístico-cultural que se propone el estudio de la cosmovisión de los pueblos originarios por medio de las artes escénicas teatrales y dancísticas. Tanto sus montajes escénicos<sup>145</sup> como sus participaciones en diversos pasacalles festivos (mayormente asociados a la religiosidad andina), se nutren de una larga trayectoria y experiencia en el estudio de las tradiciones danzantes andinas y mapuche.

Aunque es sólo a partir del año 1999 que la Fraternidad Ayllu forma parte de la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez (donde estudia gran parte de sus integrantes), sus orígenes se remontan al momento en que, entre 1992 y 1993, "... surgen los talleres de cosmovisión, música y danza andina [taller WaraWara] realizados por Roberto Carrera y Francisca Huentén en Lira 5 que después se trasladaron a Nataniel [Cox] 185-B, donde funcionaba la Coordinadora Nacional Indianista (CONACIN)" (Carrera en Ojeda, 2019: 83).<sup>146</sup> Junto a los participantes de los talleres de danza y cosmovisión andina se conforma Ayllu Puniri (1993), primera agrupación de danza andina creada dentro del CONACIN.<sup>147</sup> En sus inicios, la agrupación fue dirigida por Roberto Carrera (E15), quien, aplicando lo aprendido en el teatro callejero ariqueño, promovía que Ayllu Puniri saliera a bailar a la calle sin abandonar la formación de escenario.<sup>148</sup>

(...) los primeros pasacalles fueron en octubre [1993], pero no teníamos ni siquiera trajes... hacíamos caporales con los trajes que teníamos nomás, muy urbano, muy pobre. De a poco empezamos a asistir a algunas manifestaciones como el 1 de mayo, 12 de octubre, fuimos a la marcha del 11 de septiembre, fuimos a algunos encuentros culturales a nivel poblacional en La Pincoya y Peñalolén, fuimos a un aniversario de la población La Pincoya (RC, Ayllu, 18 de junio 2018).

---

<sup>145</sup> Sus obras de danza teatro incluyen "Carnavales" (2002); "Sueños de un guerrero" (2003); "Tawantinsuyu Tusuy Laika" (2006); "Pachacuty: el despertar de la madre tierra" (2010); "Wiracocha: el mensaje de las estrellas" (2012); "INCHE" (2015); "Libertad de afro-migrante esclavo" (2017) y "Abuela medicina" (2019).

<sup>146</sup> Conformado en Santiago hacia el año 1990, el CONACIN es una coordinadora de organizaciones multiétnicas, tanto indígenas como artístico-culturales, impulsada principalmente por artistas andinos originarios del Norte Grande de Chile que pretendían articularse en torno a una propuesta indianista.

<sup>147</sup> CW (E26) indica que los indígenas urbanos que llegaban al CONCACIN para aprender danza andina [taller WaraWara y Ayllu Puniri], eran mayoritariamente mapuche, tales como la *lamngen* [hermana] Eidelisa Lefio, los hermanos Aillapán (Akun y Miguel) y sus primas (Mónica y Alicia). Por su parte, FF (E18) recuerda que "... en esa época muchos *lamngen* [hermanos] hacían danzas andinas, o sea, el mundo mapuche y el andino estaban súper vinculados".

<sup>148</sup> RC (E15) cuenta que "... los profesores de Arica tenían esa concepción <si eres capaz de hacerlo en la calle, eres capaz de hacerlo en un teatro... tiene que tener las dos visiones>".

En torno a sus presentaciones en los tambos andinos,<sup>149</sup> Ayllu Puniri va estrechando lazos con músicos que se disponen a acompañarlos en algunos pasacalles.

(...) formamos un grupo musical llamado Huairasqui para empezar a hacer los pasacalles con música, con bombo y vientos como quenás [flautas andinas] y zampoñas [sikus]. A veces, algunos como los Manka Saya se acoplaban con nosotros, y conocimos en el camino al Grupo Tun que llevaba mucho más tiempo (RC, Ayllu, 18 de junio 2018).

Tras la salida de RC del CONACIN (1996), la agrupación continúa como Ayllu (a secas) bajo la dirección de Cristian Waman (E26), quien, además de ser uno de los integrantes fundadores de Ayllu Puniri, ya se encontraba impulsando un giro religioso: para bailarles a los cerros [entendidos como *huacas* o lugares sagrados de culto a los antepasados], tal como lo había visto hacer en Bolivia.<sup>150</sup> Sin embargo, los ensayos debieron desplazarse hacia el espacio público del Paseo Bulnes (centro de Santiago) porque CW fue apartado del CONACIN. Debido a las difíciles condiciones y la alta exigencia (de llevar una vida más religiosa e integral), en poco tiempo el Ayllu pasa de tener 20 integrantes a tan sólo uno. Pese a todo, CW se mantiene en el Paseo Bulnes como solista (danza de las tijeras), hasta que es invitado a hacer talleres de danza andina en la Cárcel de Alta Seguridad (durante el año 1997). Como confirma DO (E14) en el siguiente testimonio, dicho taller ha resultado especialmente significativo para aquellas presas políticas de la democracia que, una vez liberadas, siguieron bailando en agrupaciones tales como Quillahuaira.

(...) hay algo que marca un momento en que concentradamente me puse a pensar en el tema indígena, a aprender a bailar danza andina y a conocer la cosmovisión andina: cuando estaba en la Cárcel de Alta Seguridad y el Cristian Waman nos fue a enseñar danzas andinas; y las profesoras del Grupo Tun iban a hacernos yoga (DO, Quillahuaira, 18 de junio 2018).

Durante el desarrollo del taller en la Cárcel de Alta Seguridad, las presas políticas pusieron en contacto a CW con la Escuela Básica Casa Azul, ya que necesitaba profesores. Se trataba de una escuela muy compleja de la población Yungay, ubicada en la comuna de La Granja (sector sur), a la cual asistían hijos de narcotraficantes.

---

<sup>149</sup> Los tambos andinos (realizados al interior del CONACIN) son presentaciones artísticas en vivo que, aunque semejantes a las peñas de conjunto folclórico, se caracterizan por el carácter festivo de las manifestaciones culturales andinas propias de la comunidad ariqueña (y de otros lugares del Norte Grande) radicada en Santiago.

<sup>150</sup> CW (E26) cuenta que, en torno a los años 1995 y 1996, realiza dos viajes a Bolivia que lo llevaron a convencerse que, "... con lo que había visto allá, teníamos que bailar a las *huacas*, teníamos que cambiar el concepto de la danza que hacíamos. Teníamos que hacer una danza más religiosa, mi idea no era hacer un agrupación folclórica".

(...) ya habían echado a varios profesores que no aguantaban a los niños, y yo en mi fin de guerrero me quedé y formamos un trabajo muy grande y ahí refundamos el grupo y le pusimos Fraternidad Ayllu, porque nos pusimos a danzar en festividades religiosas (CW, Ayllu, 03 de septiembre 2018).

Es a partir del trabajo poblacional en Casa Azul que la agrupación se refunda como Fraternidad Ayllu, para incorporarse con dicho nombre a la Asociación Metropolitana de Bailes Religiosos (AMBAR) en el mismo año 1997. La Fraternidad Ayllu se vincula posteriormente a la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez (UCSH), cuando CW (E26) entra como estudiante a la carrera de Educación Física en el año 1999.

Desde el primer año que entré [1999], llevé el ensayo de la Fraternidad Ayllu hacia la universidad. Entonces, trabajaba en la escuela Casa Azul, estudiaba Educación Física y tenía los ensayos del Ayllu en la noche. Ahí se integraron estudiantes de la UCSH, ahí está la primera generación de estudiantes universitarios (CW, Ayllu, 03 de septiembre 2018).

Cabe destacar que la incorporación a AMBAR implicaba hacerse parte del calendario festivo católico dentro y fuera de Santiago (lo cual incluía su participación en la Fiesta de la Promesa de Maipú; Fiesta de la Virgen de Andacollo; Fiesta de San Pedro y San Pablo en Valparaíso; Fiesta de la Virgen de Guadalupe de Ayquina y Fiesta de la Candelaria en Copiapó). Aunque siempre fueron apoyados por el padre Ronaldo, cura de la población Yungay, CW (E26) recuerda que su relación con las autoridades eclesiásticas tendía a ser conflictiva, porque la Fraternidad Ayllu mantenía un enfoque más ligado a la cosmovisión de los pueblos originarios:

(...) primero empezamos con caporales en AMBAR, pero nos prohibieron la danza de sambo caporal porque la falda de las niñas era muy corta. Yo siempre estaba en un tira y afloja con los curas. En ese tiempo nadie bailaba sambo caporal. Entonces, mi versión era que, de alguna forma, la Iglesia había estado usurpando nuestras danzas. En realidad las fiestas eran nuestras, no eran de la Iglesia (CW, Ayllu, 03 de septiembre 2018).

Debido a la prohibición de los sambos caporales,<sup>151</sup> la Fraternidad Ayllu decide mantenerse danzando tinku<sup>152</sup> en las fiestas religiosas, hasta que nuevas sanciones (por parte del obispo de Copiapó) desencadenaron su salida de AMBAR.

---

<sup>151</sup> De acuerdo a Sigl y Mendoza (2012: 59), "la danza de los Caporales [creada en la capital boliviana] pertenece al así llamado neo-folklore (fue creada por los hermanos Estrada en 1969 y carece de origen autóctono)". Desde la perspectiva de CW (E26), se trata de una danza indígena porque "... eran indígenas urbanos los que crearon el caporal. Entonces, a esa realidad social le llamaron folklore, porque no tenían otro nombre". En general, las agrupaciones artísticas de Santiago prefieren hablar de danzas andinas, evitando clasificarlas como danzas folclóricas.

En Candelaria, una vez me llamó el obispo para hablar conmigo. Fui y me preguntó si yo tenía fe en la Virgen. Yo le dije que sí, pero que para mí la Virgen era la Pachamama [madre tierra]; y él se indignó mucho con esa respuesta y nos sancionó, nos echó de alguna forma de los bailes religiosos. Al regreso a Santiago, yo me salí de AMBAR (CW, Ayllu, 03 de septiembre 2018).

De esta manera, después de haber sido la primera danza con la que Ayllu Puniri participó en la marcha del 12 de octubre de 1993, la Fraternidad Ayllu retomaba el tinku con dedicación casi exclusiva, entre los años 1997 y 2005.



**Fraternidad Ayllu en Fiesta de la *chakana* (Santiago centro), 7 de mayo 2016**  
El tinku continúa siendo una de las variadas danzas andinas que cultivan  
Fotos: comunicaciones.uchsh.cl [archivo UCSH]

A partir de esta difusión del tinku (1997-2005), ha ido creciendo un movimiento de agrupaciones de danza andina<sup>153</sup> que, sintonizando con el carácter ritual y guerrero de esta danza, han adoptado el tinku en cuanto forma de organización y manifestación política juvenil en Santiago.<sup>154</sup>

<sup>152</sup> El tinku es una danza boliviana que surge de la estilización de movimientos propios de una práctica ritual precolombina que sigue cultivándose en la localidad boliviana de Macha (zona altiplánica quechua al norte de Potosí). Como indican Fernández y Fernández (2015: 63), el ritual del tinku es transformado en danza en los años 1970, cuando "... diversos investigadores bolivianos de folklore [estudiantes universitarios] adaptan las técnicas corporales de encuentro/lucha como danza, apodada tinku, tomando como referente musical las tonadas del norte de Potosí y la vestimenta característica de la zona".

<sup>153</sup> Estas agrupaciones también reciben el nombre de comparsas, fraternidades o colectivos. Dentro de las agrupaciones que se especializan en el tinku, se encuentran Alwe Kusi, Colectivo Andino Yuriña y Uta Masi (conformadas por ex-integrantes de Ayllu Puniri después de su disolución en 1996); así como Inti Talla (surgida tras una división de Fraternidad Ayllu en 2003). De acuerdo a Fernández y López (2011: 16), "En 1999 se creó Alwe Kusi... En el 2004 se creó el grupo Inti Talla... Hacia el 2003 se conformó el grupo Yuriña, desarrollando talleres de danza andina en la UTEM [Universidad Tecnológica Metropolitana] y en una junta de vecinos en Av. Matta, y un año después Uta Masi [2004]".

<sup>154</sup> Aunque en sus inicios el movimiento de agrupaciones de danzas andinas podía ser caracterizado como juvenil (dado el protagonismo que tenía la juventud poblacional y universitaria), con el transcurrir del tiempo se presenta como un fenómeno transgeneracional. En la actualidad, las edades de los integrantes de las agrupaciones pueden llegar a fluctuar entre los 20 y 50 años.

Durante los primeros veinte años del siglo XXI, el aumento exponencial de agrupaciones de tinku surgidas en espacios poblacionales y universitarios de Santiago, ha sido acompañado de un proceso de "articulación de las agrupaciones de danza andina".<sup>155</sup> Dicho proceso se activa fuertemente en el año 2006, cuando el Colectivo Andino Yuriña organiza una actividad que buscaba reunir a las agrupaciones de tinku por medio de la conmemoración de la Fiesta de la *chakana*,<sup>156</sup> aproximándose a la significación más original del ritual (Arancibia, 2015: 36). En un principio, las danzas y músicas del tinku fueron ofrendadas únicamente en el cerro Chena (sector sur), acabando por instalarse la práctica de comenzar con ceremonia en el cerro Chena [Video 5\_ <https://youtu.be/sqEZv0k1EYE>] y concluir con pasacalle en Santiago centro. Al describir el momento de la ceremonia que tuvo lugar el sábado 7 de mayo 2011, Fernández releva aspectos del ritual que se reproduce cada año:

La fiesta [de la *chakana*], año a año, comienza al amanecer del primer sábado de mayo, con una caminata hacia la cima del cerro Chena. Los danzantes y algunos músicos suelen juntarse en el centro de Santiago para partir en caravana de buses. Al llegar al cerro Chena todos los danzantes se encuentran vestidos de tinku; allí realizan una ceremonia al pie del cerro, para proseguir conjuntamente hacia la cima donde tiene lugar la ceremonia central a cargo de un yatiri (curandero), amauta (sabio), chasqui (mensajero) o alguna persona en condiciones de oficiar una ceremonia. Este año Julio Carrera, chasqui y sabio, es quien oficia junto a una mujer, a manera de chacha-warmi [masculino-femenino], contando con el apoyo de Cristian Waman, danzante, para pedir permiso al cerro y ofrendar a la Pachamama (Fernández, 2011: 26).

---

<sup>155</sup> FF, Quillahuaira - MAT, 01 de agosto 2018.

<sup>156</sup> Los pueblos andinos celebran la festividad de la *chakana* en torno al 3 de mayo, porque es cuando "... se genera el cenit de la Cruz del Sur (cuando la tenemos exactamente en línea recta sobre nosotros) asumiendo la forma astronómica de una cruz perfecta, indicando el tiempo de cosecha". (Fernández, 2011: 18). Así como las danzas y músicas se ofrendan para retribuir lo que la tierra entrega, en la localidad boliviana de Macha se ofrenda "... el encuentro y la lucha corporal entre sujetos que representan a sus *ayllus*, comunidades, las cuales se encuentran organizadas en dos parcialidades, arriba (*arak saya*) y abajo (*manka saya*)" (Fernández y Fernández, 2015: 63). Cabe aclarar que las denominaciones *arak* y *manka* del aymara, se corresponden con *hanan* y *uku* del quechua, respectivamente.



Contando con la importante participación de Fraternidad Ayllu, la actividad de la *chakana*, además de promover la organización de las distintas agrupaciones de danza andina que cultivan el tinku, se ha consolidado como una festividad que reivindica al cerro Chena como *huaca*. En cuanto integrante de Fraternidad Ayllu, JV (E06) comunica la importancia que le otorgan a la ceremonia, tanto en tiempo de *chakana* y de *anatas* (carnavales andinos del tiempo húmedo), como en las actividades que periódicamente realizan junto a la organización indígena urbana Jach'a Marka.

(...) en una ciudad de cemento es muy difícil hacer ceremonia. Los espíritus que están viviendo en los cerros les dan fuerza. Por lo mismo es tan importante pedir permiso, dialogar con aquellos espíritus para que no choquemos... dialogar en el sentido de decirles <venimos nosotros con todo nuestro ser y toda nuestra intención a agradecerles, a agradecerle a la tierra desde este espacio, por favor, protéjanos y sean parte de lo que queremos hacer> Por eso es tan importante hacer una ceremonia antes. Luego de eso, le da sentido también el estar danzando, ofrendando, haciendo música... todo aquello le da sustento a las palabras (JV, Ayllu, 28 de marzo 2018).

### 3.2.1.3\_Colectivo Quillahuaira

El "Colectivo Sociopolítico de danzas andinas Quillahuaira" es una agrupación mayoritariamente femenina, creada en el año 1997 a partir de la reunión de quienes asistían a los talleres impartidos por la antropóloga Francisca Fernández (E18) en Santiago.

(...) armamos Quillahuaira al alero de tres talleres de danza andina: en el Centro Cultural Pedro Mariqueo de la población La Victoria, en la población Los Navíos [sector suroriente] y en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Siempre hemos bailado con esta perspectiva del trabajo político en la calle y reivindicando una visión distinta de identidad (FF, Quillahuaira-MAT, 01 de agosto 2018).

Desde sus inicios han participado en pasacalles populares conmemorativos, tales como los que se realizan para el Día del Joven Combatiente en Villa Francia,<sup>157</sup> 11 de septiembre,<sup>158</sup> 12 de octubre<sup>159</sup> y aniversarios de las poblaciones La Victoria, Lo Hermida, Los Nogales y La Legua.<sup>160</sup> Abrazando el discurso de resistencia de los pueblos originarios, Quillahuaira ha asumido la danza andina como una forma de hacer política que incorpora la alegría, la corporalidad, el goce, el carnaval y las cosmovisiones andinas.

Siempre fue una propuesta política bailar con Quillahuaira, siempre fue para bailar en los pasacalles, en las poblaciones, apoyo a las casas okupa, apoyo a las marchas... siempre fue clara la posición. Lo hacíamos para mantener la historia y la identidad, tomando la danza andina como una forma de resistencia política de los pueblos originarios en la calle, pero también apoyando las luchas actuales de distintos movimientos (DO, Quillahuaira, 18 de junio 2018).

Aunque Quillahuaira nunca ha dejado de participar en ritualidades andinas (asociadas al calendario agrícola y astronómico) que junto a otras agrupaciones de danza han ido

---

<sup>157</sup> Sus primeros pasacalles fueron en la población Villa Francia (Santiago centro), conmemorando a los hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo, jóvenes asesinados el 29 de marzo 1985 por agentes de la dictadura. FF (E18) recuerda que, en torno al año 1997, las agrupaciones de música y danza indígena que participaban en dicha conmemoración eran, únicamente, el Grupo Tun y Quillahuaira.

<sup>158</sup> Su participación en las conmemoraciones y romerías del 11 de septiembre resulta especialmente significativa, ya que parte de sus integrantes lucharon activamente contra la dictadura o se han mantenido cercanas a organizaciones de familiares de detenidos-desaparecidos y presos políticos.

<sup>159</sup> Ojeda (2019: 84) destaca que la marcha del 12 de octubre "... es una de las instancias más politizadas del pasacalle andino, en la que se da cuenta del conjunto de demandas y derechos de los pueblos indígenas".

<sup>160</sup> FF (E18) indica que, hacia 1997, sólo algunas poblaciones emblemáticas como La Victoria, La Bandera y La Pincoya mantenían la celebración de su aniversario. Durante el siglo XXI, un número creciente de poblaciones ha ido recuperando la conmemoración de las tomas de terreno que les dieron origen, por lo cual "... ahora también hay un *boom* de aniversarios".

acercando a Santiago (tales como la *chakana*, el Inti Raymi, el *Wiñay Pacha* y la *Anata*),<sup>161</sup> su posicionamiento acerca de cómo organizarse y bailar se construye en torno a la urgencia de bailar en la calle (apoyando movimientos sociales de pueblos originarios, derechos humanos, medioambientalistas, estudiantiles y poblacionales) y la necesidad de reivindicar una andinidad urbana (desde la cual se posicionan para denunciar la homogenización cultural). FF (E18) recuerda que, antes de que comenzaran a llegar las plumas, las chalinas [pieza decorativa semejante a una bufanda], los chapulines [pequeña pieza decorativa con pompones que cuelga de los sombreros] y los vestidos bolivianos, "... nosotras bailábamos tinku en los noventas con un traje bien neutral, no se diferenciaba mucho si bailábamos caporal, tinku o huayno... era, literalmente, el mismo traje". Al indicar que las integrantes de Quillahuaira podían bailar tinku con zapatillas, argolla en la nariz o cabezas rapadas, FF (E18) está comunicando la importancia que le otorgan al hecho de mantenerse en relación con la realidad urbana:

(...) quería bailar más desde lo propio, desde una identidad súper citadina, donde mi interés era romper con lo gris, tratar de generar relaciones comunitarias. Yo sentía que con Quillahuaira pasaba todo eso y que todas estábamos muy en sintonía, nuestra impronta importante es reconocernos indígena, mestiza, champurria [mezcolanza de alcoholes o comidas], *ch'ixi*... todo esto (FF, Quillahuaira-MAT, 01 de agosto 2018).

Paralelamente a sus participaciones en la ya mencionada Fiesta de la *chakana* del cerro Chena y Santiago centro (iniciada el año 2006), Quillahuaira comienza a involucrarse en una fase más político-popular del proceso de articulación de las distintas agrupaciones de danza andina (dedicadas principalmente al tinku). A partir de enero 2008, junto a individualidades de otras agrupaciones, deciden bailar unidas en las marchas que se sucedían semana a semana en apoyo los presos políticos mapuche, "... para dar paso a un fenómeno totalmente nuevo y absolutamente interesante en cuanto a su capacidad de actuar acompañando a los diversos movimientos sociales: el tinkunazo" (Arancibia, 2015: 33).

El tinkunazo consiste en el establecimiento de coreografías comunes que permite a los integrantes de diversas agrupaciones de danza andina responder a convocatorias (llamados abiertos realizados desde cualquiera de las agrupaciones existentes), apoyando distintas

---

<sup>161</sup> Focalizándose en las ocurrencias de estas fiestas en Santiago, Fernández (2018a: 277-287) analiza la Fiesta de la *chakana*, el Inti Raymi (fiesta del solsticio), el *Wiñay Pacha* (día de difuntos) y la *Anata* (carnaval andino).

manifestaciones sociales con su danza [Video 6\_ <https://youtu.be/CklfqVYpvCI>]. Como destacan Fernández y Fernández (2015: 64), con los tinkunazos del año 2008 en adelante:

(...) el *tinku* toma fuerza como una expresión de lucha y resistencia de los pueblos y los movimientos sociales, remitiendo a un componente indígena, pero estableciéndose como referente de toda lucha social contra el neoliberalismo, el patriarcado y la colonización. Ese año, diversos colectivos de danza, como Tinkus Legua, Quillahuaira y Alwe Kusi, comenzaron a organizarse para bailar de manera conjunta en las movilizaciones del pueblo mapuche, en apoyo a la huelga de hambre de los presos políticos José Huenchunao, Juan Millalén, Jaime Marileo y Héctor Llaitul, quienes se encontraban detenidos en la cárcel de Angol junto a Patricia Troncoso, simpatizante del movimiento mapuche (Fernández y Fernández, 2015: 64).



**Tinkunazo (Quillahuaira, Alwe Kusi, Tinkus Legua y Santiago Marka) Marcha del 11 de septiembre Pasacalle desde Plaza Los Héroes hasta Cementerio General (sector norte), 13 de septiembre 2009**  
Fotogramas: "Tinkunazo. Danzando vamos luchando" documental dirigido por Felipe Flores



**Quillahuaira en conmemoración del femicidio empresarial de *lamngen* [hermana] Macarena Valdés cerro Santa Lucía/Huelén (Santiago centro), 23 de agosto 2017**  
Fotos: Miguel Hechenleitner

Aunque ha contado con variadas formaciones (dado los flujos y reflujos de sus integrantes),<sup>162</sup> Quillahuaira se ha mantenido como un colectivo donde las mujeres

<sup>162</sup> Cabe mencionar que, desde el año 2016, las entrevistadas DO (E14) y FF (E18) presentan una condición de ex-integrantes de Quillahuaira. Sin embargo, dado que ambas mantienen buenas relaciones con las actuales integrantes, suelen acompañar sus pasacalles como figurines (participación más histriónica y libre

conducen la organización, siendo más numerosas que los hombres y muy diversas en cuanto a sus edades y experiencias de vida. Desde su historia de militancia en el MAPU-Lautaro (reprimida con cárcel política en democracia), DO (E14) se refiere a las variadas transformaciones políticas que viven las integrantes de Quillahuaira a partir de esta práctica de danza andina que las reconstituye (y sana) para seguir resistiendo:

(...) algunas venimos con una historia política y hacemos como *click* con la danza y la política, transformando la danza en nuestra herramienta. Pero hay compañeras que, aunque no vienen con una historia política, se empoderan como mujeres. Creo que esa conexión que yo buscaba de la emocionalidad y el cuerpo - que para mí tenía que ver con una cosa más sanadora de experiencias más traumáticas y represivas - a otras compañeras que venían de ser dueñas de casa y de trabajar, se les presentaba como una forma de liberación y de empoderarse, de ver el tema político de ser sujeta mujer. Unas transformaciones muy bonitas, lo cual no significaba que no hubiera conflicto después en sus familias, porque cuando una mujer se empodera y dice <no, yo el fin de semana no voy a estar aquí, me voy a bailar, tengo un carnaval> es problemático (DO, Quillahuaira, 18 de junio 2018).

En su tentativa por transformar la cotidianidad urbana a partir de las nuevas-antiguas relaciones que las prácticas y saberes andinos propician, Quillahuaira ha ido entretejiendo lo político y lo ritual, des-ocultando la vinculación de estas dimensiones en los espacios que habitan, des-cubriéndose andinas desde aquellos espacios y sus historias.

Nosotros y nosotras somos andinas porque vemos la cordillera de Los Andes, que irradia energía a quiénes estamos en este espacio. Entonces, siento que no es solo a través de la danza y la música, sino también de la territorialidad que habitamos, tanto desde sus cerros como desde la historia de este espacio (FF, Quillahuaira-MAT, 01 de agosto 2018).

---

que no requiere de asistencia regular a ensayos) o desde una nueva agrupación que también baila morenada (Cholas Disidentes).



Quillahuaira y Cholas Disidentes danzando huayno en 7º Carnaval *Chakana* población Lo Hermida (sector suroriente), 12 de mayo 2018

Foto: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]

En espacios poblacionales como Lo Hermida, donde las historias de diversas migraciones se entrecruzan con la historia del movimiento de pobladores, se sabe bailar huayno, caporal y tova (aunque no se pertenezca a ninguna agrupación andina). Acompañando los tambos y el carnaval de la *chakana* que organiza la Agrupación Encuentros Andinos en dicha población, las integrantes de Quillahuaira reflexionan sobre las maneras en que la geografía de los cerros se hace parte de la identidad andina de los distintos habitantes de Santiago.

(...) lo que pasa es que lo tenemos absolutamente ocultado y por eso para mí una de las *chakanas* más potentes es la de Lo Hermida, porque estás ahí mismo [refiriéndose a la proximidad de la cordillera]. Lo Hermida me encanta porque tiene ese trabajo que es territorial, que es poblacional, pero además tiene una cosa energética que el centro de Santiago no tiene: Lo Hermida tiene la directa conexión con lo andino. Entonces, a la andinidad no hay que buscarle tanta teoría para entender que se trata de un vínculo con el espacio (FF, Quillahuaira-MAT, 01 de agosto 2018).

Mientras, DO (E14) se pregunta <¿no será que el pulso de la música andina y sus colores están aportando una atmósfera carnavalera y de alegría que le faltaba a la gente de la ciudad y a la política?> Nos faltaba "... ese componente del goce y la alegría... porque no pueden ser puros discursos aburridos y lastimeros. La resistencia no tiene por qué ser triste".

### 3.2.1.4\_ Comunidad Santiago Marka

La Comunidad Santiago Marka tiene sus orígenes en el taller de ejecución de instrumentos aerófonos andinos (siku-lakita y tarka)<sup>163</sup> que impartía la profesora Norma Quiroga en la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS). Formalmente, Santiago Marka se inicia con su primera participación en el pasacalle de la marcha del 12 de octubre 2004. A partir de esta fecha, quienes se habían formado musicalmente en el taller - mayoritariamente estudiantes de ciencias sociales de dicha universidad - deciden acompañar artísticamente las movilizaciones callejeras, apoyando reivindicaciones sociales de pueblos originarios (libertad de presos políticos mapuche), estudiantiles (marchas de estudiantes secundarios y universitarios por la Alameda), medioambientalistas, de derechos humanos (conmemoración del 11 de septiembre), de trabajadores (1 de mayo), entre otras.

Rápidamente, Santiago Marka se va incorporando a los distintos pasacalles populares que emergen en la periferia de la ciudad, incluyendo el carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi en Los Copihues y varios aniversarios poblacionales [Video 7\_ <https://youtu.be/6PO21-IJ354>]; así como a las ritualidades calendáricas que comenzaban a cultivar las agrupaciones de danza andina en Santiago: Fiesta de la *chakana* en el cerro Chena (y pasacalle por Santiago centro), el *Wiñay Pacha* y la *Anata*. Cabe señalar que a los integrantes de Santiago Marka les ha resultado bastante orgánico apoyar la organización comunitaria en distintas poblaciones de Santiago (mediante una asistencia prolongada en múltiples carnavales y aniversarios), ya que parte de ellos pertenece a dichas poblaciones organizadas y/o mantiene relaciones amistosas con:

(...) los mismos gestores culturales que hacen estos eventos con fines políticos, con fines sociales, quienes generan las invitaciones que, luego, se discuten en la agrupación bajo una lógica horizontal de participación para definir si se va o no se va (CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018).

---

<sup>163</sup> La tarka es un aerófono de la familia de las flautas que se caracteriza por su sonido ronco. Es fabricado en madera y se interpreta en tropas, presentando "tres tamaños diferentes llamados: "Taika" (la más grande), "Mala" (mediana) y "Chuli" (pequeña). A partir de la tarka mas grande la relación es de quinta y octava con las más pequeñas" (Civallero en Andrade, 2018: 38)



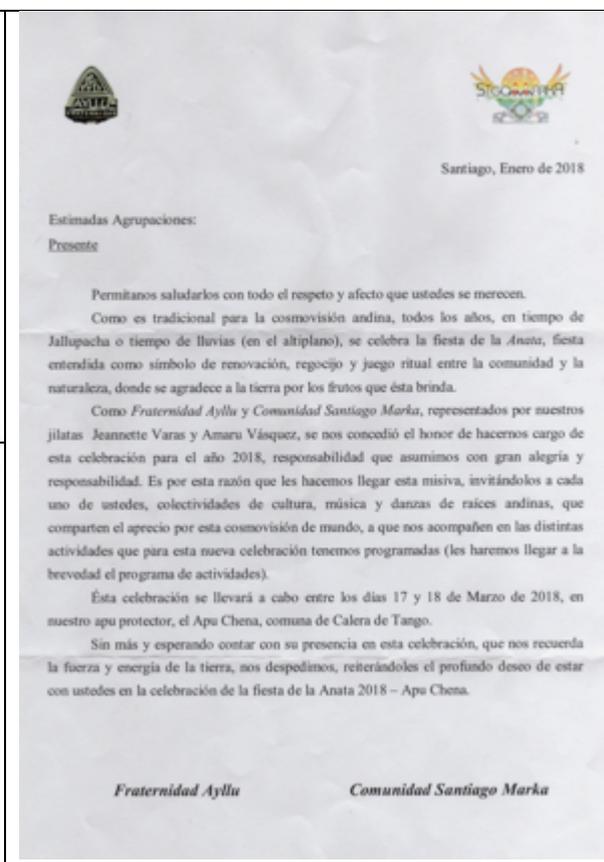
A partir de un conjunto de viajes hacia comunidades altiplánicas andinas (2008 en adelante), tanto del Norte Grande de Chile como del Departamento de Puno en Perú, Santiago Marka fue ampliando su repertorio de estilos de tarka y siku. Su participación musical en la Festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno los ha puesto en contacto con otros sikuris (como los integrantes de la comparsa "Sikuris 27 de Junio Nueva Era"), junto a los cuales han profundizado el aprendizaje de distintas interpretaciones sikuri de la región Puno-Perú (Isla Taquile, Huancané y Conima); sikuri khantus de Charazani-Bolivia; y sikuri mayor de Italaque-Bolivia.

Alrededor del año 2008, el ingreso de Carlos Humire (E20) a Santiago Marka los conduce a estrechar vínculos con la comunidad andina de Socoroma (Norte Grande de Chile) y sus sonoridades. Junto con ser sobrino del músico y poeta aymara Pedro Humire (uno de los maestros del Grupo Tun), Carlos es un gran conocedor de las tarkeadas socoromeñas, así como de otras músicas y costumbres de su familia y pueblo.<sup>164</sup> En cuanto guía de la agrupación, CH (E20) ha insistido en darle importancia a los propósitos y funciones de las músicas andinas.

<sup>164</sup> De hecho, CH (E20) se ha convertido en un recopilador de la obra musical de su tío Pedro Humire, la cual considera tan importante como invisible.

Las tropas de sikuri o khantus no son algo que se pueda llegar y utilizar así nomás. La música andina es muy funcional, entonces, con el tiempo algunos que fuimos sus líderes hemos tomado ese peso, esa responsabilidad y hemos querido traspasarla también, con fines de valorizarla de mantenerle un camino más o menos parecido, sabiendo que se está en otro espacio, en otro tiempo. Y ese es un trabajo silencioso que también se ha hecho (CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018).

Considerando la posibilidad de promover valores culturales (reciprocidad y sentido comunitario) por medio de las festividades y ritualidades andinas urbanas, Santiago Marka se propone "... colaborar junto con los distintos Ayllus [comunidades] y/o Colectivos que habitan en la capital",<sup>165</sup> acompañando con su música a danzantes de agrupaciones como Fraternidad Ayllu y Quillahuaira, entre otras.<sup>166</sup> Dado que la tradición del carnaval en Santiago se pierde desde mediados del siglo XIX, las distintas formas de recuperación de la Fiesta de la *Anata* se tornan significativas en el espacio urbano.<sup>167</sup>

|   |   |
|---|---|
|   |    |
|  | <p style="text-align: center;"><b>Santiago Marka, Fraternidad Ayllu, Muxa Aru y Grupo Tun en Fiesta de la <i>Anata</i> Ofrendando a los abuelos del carnaval en el cerro [Apu] Chena, 17 de marzo 2018</b><br/>Fotos: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]</p> |

<sup>165</sup> Reseña histórica de la Comunidad Santiago Marka. Disponible en <<https://saguiarcasanova.wixsite.com/santiagomarka/historia>> [Accedido en 10 agosto 2021].

<sup>166</sup> En los últimos años, también han participado en festividades que realizan en Santiago las asociaciones indígenas fundadas por migrantes del Norte Grande, tales como Jach'a Marka fundada por Eliseo Huanca.

<sup>167</sup> Pese a una efectiva persecución y censura decimonónica en Chile, el carnaval continúa siendo práctica viva "... a modo de *Anata*, en comunidades aymaras, quechuas y licanantay" (Fernández, 2011: 45).

Siguiendo el calendario agro-festivo andino, Santiago Marka ha acostumbrado organizar - junto a la Fraternidad Ayllu - el carnaval o Fiesta de la *Anata* durante el mes de marzo, invitando a otras agrupaciones de música y danza indígena a renovar sus vínculos intracomunitarios, intercomunitarios y con la naturaleza en el cerro Chena (adoptado como cerro tutelar desde que comenzaron las celebraciones de la Fiesta de la *chakana*). Después de haber cumplido el rol de alférez,<sup>168</sup> Jeannette Varas (E06) entrega el siguiente testimonio de la Anata 2018.

Aprendimos de las relaciones entre comunidades, entre personas y con el entorno, la cultura, la cosmovisión. Constituye un gran aprendizaje hacer algo que es fundamental para ambas organizaciones [Santiago Marka y Fraternidad Ayllu], llevarlo a cabo y que haya salido bien. Por otro lado, crecimos internamente con mi compañero alférez porque las cosas que hicimos estuvieron bien hechas, fue con todo el corazón, fue con toda el alma y canalizado con el fin de vincularnos con las demás organizaciones, dar espacio a ceremonias antiguas, hacernos parte y hacernos hermanos... ofrendando, agradeciendo de una forma comunitaria (JV, Ayllu, 28 de marzo 2018).

Durante la Fiesta de la *Anata*, las mayores ofrendas son para "los abuelos, los ancestros... para la cultura... que es el fin de todo esto, el fin de toda esta junta, el propósito. Por eso estamos tocándoles a ellos en U".<sup>169</sup> En la fotografía se observa la importancia otorgada a aquellas figuras humanas (del abuelo y la abuela) que son algo más que una simple representación del carnaval, porque son atendidos "... con sus flores, con su comida, su vino y su cerveza";<sup>170</sup> mientras, Carlos Humire carga su guagüita [bebé] y su bandera blanca. Para algunas comunidades andinas del Norte Grande, la bandera blanca es un "... objeto de poder que toma el capitán de la comparsa que está levantando el carnaval, para alentar a la gente a que se mueva, a que baile, a que se una a la ronda".<sup>171</sup> Aunque en la *Anata* puedan surgir conflictos humanos, JV (E06) recuerda que lo fundamental es que:

(...) renovemos nuestros vínculos, porque están desgastados o se rompieron o sucedió algo. Independientemente de las dificultades, en la *Anata* estamos tocando, bailando y compartiendo. Lo que estamos haciendo es mucho más profundo que un roce de opinión, porque lo hacemos mirando hacia arriba... es herencia. Lo mejor que nosotros podemos hacer es atesorarlo, cuidarlo, renovarlo para que siga siendo herencia de nuestros hijos, de nuestra gente... porque es alimento espiritual, cultural, de identidad (JV, Ayllu, 28 de marzo 2018).

---

<sup>168</sup> En las comunidades andinas, quienes asumen el cargo honorífico de alférez (generalmente una pareja) se hacen responsables del buen desarrollo de la festividad.

<sup>169</sup> CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018.

<sup>170</sup> CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018.

<sup>171</sup> CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018.

### 3.2.1.5\_Taller Tupac Katari

El "Taller de Música Andina Tupac Katari" es una agrupación creada a partir de la iniciativa de un grupo de estudiantes de ciencias sociales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), Campus Condell, Santiago. Durante el año 2012, los estudiantes interesados en expresiones musicales comunitarias (de las culturas aymara y quechua) elaboraron y pusieron en marcha un taller de sikuri, junto al pedagogo y musicólogo Miguel Ángel Ibarra (E19).

Diseñamos un programa de taller, lo postulamos a los fondos de apoyo estudiantil FONDAE y lo ganan los chiquillos [jóvenes]. Así adquieren unos instrumentos y me contratan como monitor por un semestre. Así empieza... se hace una convocatoria en el Campus Condell y acá también [Escuela de Música], a partir de la cual llega una cantidad de estudiantes de ciencias sociales, llega el profesor Pedro Suau [E04] de la Escuela de Música [Casa Arrau del Campus Brasil] y llega gente de fuera a la cual yo le había comentado (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

El siku es un instrumento sonoro-musical aerófono de origen andino,<sup>172</sup> también conocido como "laka" en el Norte Grande de Chile<sup>173</sup> y bautizado como "zampoña" en español (Ibarra, 2016: 15-18). La sucesión de sonidos del siku se divide en dos mitades o hileras de tubos de caña, las cuales se denominan *ira* (6 tubos) y *arka* (7 tubos). Dado que su ejecución requiere de la coordinación de dos sopladores para que dichas mitades entren en "íntimo diálogo musical" (Valencia Chacón, 1989: 36), la práctica eminentemente comunitaria de la música sikuri tensiona el individualismo imperante en una ciudad como Santiago.

(...) en este enjambre urbano donde nunca nos vamos a conocer todos, el sikuri trae esa pregunta del colectivo, del complemento, y por otro lado, de la reciprocidad entendida como acción, como forma de llevar a cabo las cosas, ofrendar para recibir (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

---

<sup>172</sup> Ibarra (2016: 20) indica que los ejecutantes del instrumento-siku reciben la denominación de sikuri, así como también se le llama sikuri al "... colectivo constituido por varios pares de personas ejecutantes de estos instrumentos".

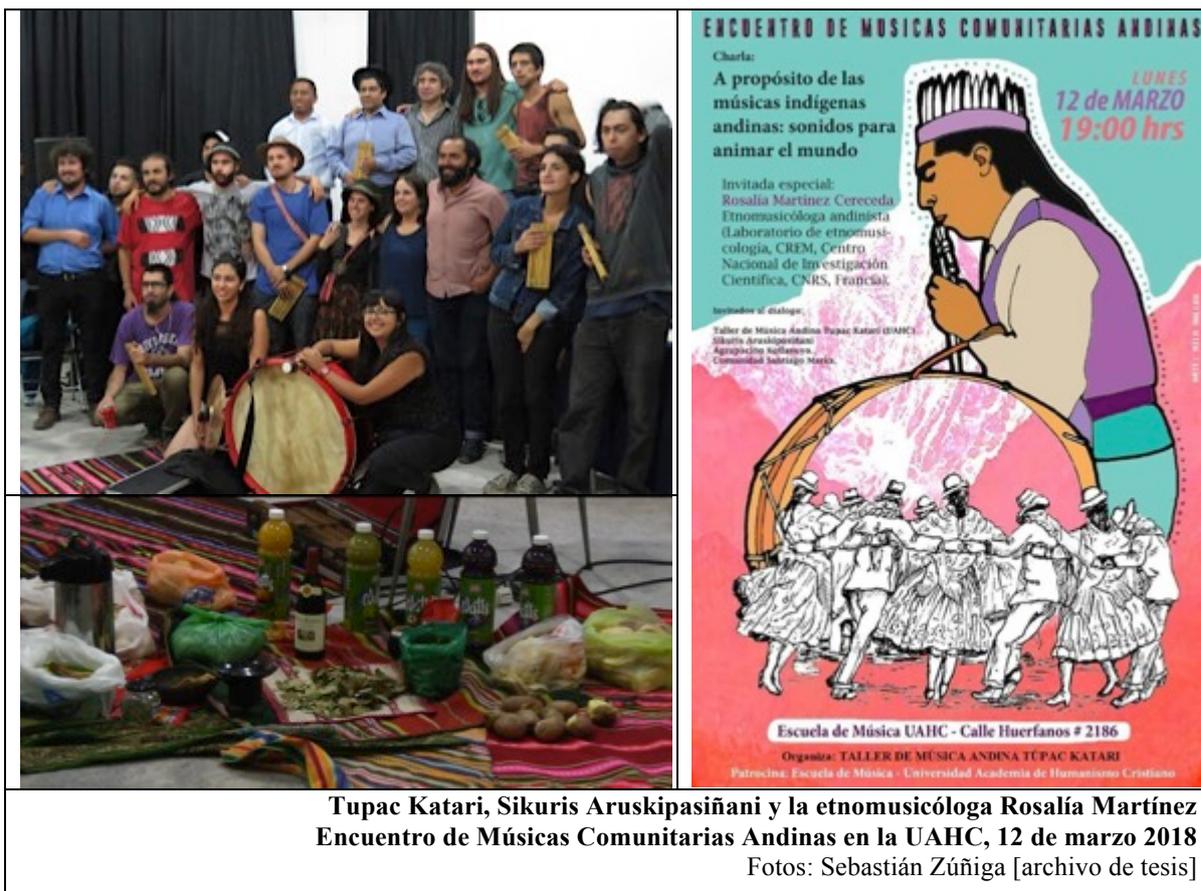
<sup>173</sup> Actualmente las lakas se construyen con plástico-PVC en vez de caña, adaptación que puede ser entendida como manifestación del proceso que Bonfil (1981 y 1995) clasifica como "cultura apropiada", dado que hace parte de un conjunto de incorporaciones creativas de influencias urbanas y occidentales, también observable en la ampliación de su repertorio con géneros como la cumbia. En cuanto a estilo, las lakitas [comparsa de ejecutantes de lakas] se caracterizan por incluir un bombo, redoblante y platillos, instrumentación con la que se presentan en fiestas patronales de zonas rurales y urbanas del Norte Grande (para celebrar a los santos católicos patrones de cada comunidad).

De esta manera, las músicas comunitarias andinas se perciben como "más democráticas" porque todos tocan complementariamente para construir un sonido compartido, diluyendo la preponderancia que en otras músicas tiene la individualidad del solista o del compositor. Al tratarse de una expresión comunitaria, MV (E21) enfatiza su capacidad para descentrar al individuo, porque "... necesitas de lo comunitario para que pueda ser ejecutada. No es como que uno va a pescar una zampoña y va a salir tocando, sino que necesitas al otro". De hecho, PS (E04) comenta que la propia dinámica de los ensayos se va correspondiendo íntimamente con este tipo de características de las músicas andinas, lo cual genera cierto rechazo en los estudiantes formales de la Escuela de Música [UAHC] que se integran al taller.

El taller tiene que ver con cómo se dan de manera natural las cosas... van llegando los tipos, se va conversando de ciertas cosas, algunos estudian algo, en un momento están todos y se hace una especie de *ch'alla* [libación] y empezamos a tocar. De repente, estamos tocando y paramos... y se empieza a conversar otra vez. Hay veces en que hemos ido a tocar y no hemos tocado, hemos conversado nomás. Entonces, ese tipo de cuestiones como que espantan a los - entre comillas - músicos (PS, Tupac Katari, 21 de marzo 2018).

Tratándose de una comunidad de aprendizaje atípica dentro de las instituciones educativas de nivel superior, el Taller Tupac Katari ha debido luchar por la apertura y mantención de espacios interculturales [Video 8\_ <https://youtu.be/1E2xb882dhU>]. MAI (E19) lo asume como una reivindicación de tipo formativa-académica:

Aprendamos y apliquemos elementos de las culturas andinas a nuestros procesos formativos: enseñemos en rueda, enseñemos en pares el siku, hagamos un repertorio que sea cantado en otro idioma, pongamos el eje en que no tienes que ser virtuoso sino en tener un compromiso, en que realmente quieras lo que haces. Eso ha sido una lucha, porque hay gente que no lo entiende y no lo valora, incluso lo siente como un *hippiesmo*, como un misticismo loco, como una falta de dedicación, como una cuestión horrible ¡¿las cañitas?! (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).



Cumpliendo con su trabajo de extensión universitaria, la comunidad que se conforma en torno al Taller Tupac Katari se ha mantenido en relación con distintas comunidades populares e indígenas (fuera de la universidad) gracias a la diversidad de sus propios integrantes, participando "... en pasacalles de La Pintana (población El Castillo), comuna de Huechuraba (población La Pincoya), comuna de Independencia (Barrio Lastra), comuna La Florida (población Nuevo Amanecer)".<sup>174</sup> La comunicación fluida con las organizaciones culturales a cargo del aniversario de la población Nuevo Amanecer, por ejemplo, son facilitadas por uno de sus integrantes, "... porque MV (E21) es de ahí. En la medida que él nos invita y nos informa qué es lo que está ocurriendo, mantenemos en nuestro imaginario ese lugar como un espacio al cual hay que aportar".<sup>175</sup>

El Taller Tupac Katari también participa intensamente en los pasacalles asociados a fiestas patronales convocadas por las comunidades peruanas, bolivianas y ecuatorianas residentes en Santiago, a las cuales pertenecen tres de sus actuales integrantes.

<sup>174</sup> MV, Tupac Katari - La Casita, 14 de agosto 2018.

<sup>175</sup> MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018.

(...) hay comunidades migrantes que por distintas razones no han podido reconstruir su música por sí mismos, por lo cual hacen una especie de puente intercultural con nosotros y nos invitan para construir la música que acompaña muchos eventos comunitarios de la cultura de los pueblos originarios [fiestas patronales] (MV, Tupac Katari-La Casita, 14 de agosto 2018).



**Taller Tupac Katari y Danza Bolivia en Festividad de la Virgen de Copacabana Pasacalle en torno al Paseo Ahumada y la Plaza de Armas (Santiago centro), 4 de agosto 2018**

Fotos: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]

De acuerdo a MAI, con las grandes oleadas de migrantes de origen andino del Perú y Bolivia (que llegan a Santiago a partir del año 2000 en adelante) se da un fenómeno diferente de resistencia. Su resistencia consiste en asumir superficialmente el oficialismo chileno (cumpliendo con todas las exigencias de las instituciones legales y eclesiásticas) con la finalidad de obtener permiso para sus fiestas. De esta manera, la manifestación de su religiosidad popular (ligada a sus fiestas patronales) no encuentra ningún tipo de obstrucción en la ciudad.

(...) es como lo hacen las comunidades andinas... asumen todos los ritos o formas que el oficialismo te impone pero las transforman, creo, en lo que realmente a ellos sí les hace sentido: que es el sentido festivo, la espiritualidad ligada a la fiesta, al sacrificio y a la reunión (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

DY (E27) es uno de los integrantes peruanos de Tupac Katari que ha podido aportar no sólo con su conocimiento del estilo siku moreno (aprendido en sus años de universidad en Lima), sino también con su perspectiva cultural aymara. En cuanto hijo de aymaras de pueblos de Puno, comparte su enfoque sobre la manera en que se presenta el dualismo andino en las fiestas patronales que, trasladadas a Santiago, impulsan el encuentro y organización de las comunidades andinas residentes.

(...) siempre está la parte de la tierra, la Pachamama [madre tierra], el Inti [Sol], los apus [cerros], que son los dioses tutelares o los dioses ancestrales, se puede decir... porque las culturas nacieron bajo ese esquema, nacieron bajo esa creencia, pero al ser pueblos andinos, en el transcurrir de los años, y por el tema más que todo de la dominación española que viene con la Iglesia Católica, se genera la otra instancia, los otros entes que tienen que ver también con la divinidad, con lo religioso, con que hay un Dios creador... y se impone esa parte católica; pero se da ese choque de dos mundos y hasta ahora existe la dualidad entre lo religioso católico, sin dejar de lado mis creencias... con mis apus, con mis dioses. Y eso se da hasta la actualidad, o sea, la música es algo ancestral, la comida también, la parte de agradecer a la tierra con la hoja de coca, con los rituales, se sigue practicando... y eso va de la mano con la festividad, con la procesión a la Virgen, con la parte de la misa. Entonces, eso siempre está, en todo sentido (DY, Tupac Katari, 04 de septiembre 2018).

### 3.2.2\_ Inter[comunitario]

Dentro del circuito de conmemoraciones (celebraciones de aniversario y carnaval) a las que se convoca desde organizaciones culturales de diversas poblaciones de Santiago, se observa una expansión gradual de pasacalles populares con la llegada del siglo XXI. De acuerdo a los entrevistados, en los últimos años [2014-2018] ya es posible percibir un crecimiento exponencial del número de agrupaciones artísticas (de pasacalle) que participan en actividades culturales poblacionales cada vez más numerosas y masivas.<sup>176</sup> Este fenómeno de expansión de los pasacalles contribuye a la ampliación de redes intercomunitarias. Cabe destacar que algunos de los entrevistados, además de integrar agrupaciones artísticas, pertenecen a organizaciones culturales de su población, tales como Centro y Periférico Cultural La Casita, Centro Cultural Las Araucarias (CCLA) y De Dudosa Procedencia.<sup>177</sup> A partir de su experiencia como anfitriones de las conmemoraciones que dichas organizaciones impulsan, los entrevistados-pobladores indican que:

(...) el pasacalle busca crear un vínculo con la comunidad, generando una propuesta artístico-cultural que pueda unificarla en la ocupación del espacio público de una forma extra cotidiana, al salir a ver la música, al compartir, transformando la calle. Pero a la vez, también la gente que participa de los pasacalles [agrupaciones artísticas] va encontrando un espacio para poder expresarse (MV, Tupac Katari-La Casita, 14 de agosto 2018).

Desde las organizaciones culturales poblacionales, el pasacalle es descrito como una herramienta o "... un instrumento que puedes usar cuando quieras"<sup>178</sup> en cuanto "forma de convocatoria para el gesto colectivo",<sup>179</sup> invitando a que los vecinos salgan de sus casas y participen en las distintas actividades que organizan.

(...) se aprovecha el despliegue cultural y performático de los pasacalles para generar una celebración importante, una conmemoración que marque un impacto en el espacio público... uno ocupa al pasacalle mismo y las músicas que vienen con él, como una herramienta para apoyar estos procesos de memoria y conmemoración (MV, Tupac Katari-La Casita, 14 de agosto 2018).

---

<sup>176</sup> Según estimativas de MV (E21), las actividades culturales populares que incorporan las formas artísticas de pasacalle, han alcanzado un mínimo de "20 o 25 fechas que se reparten durante todo el año, donde estas agrupaciones comparten la música y la danza en estos espacios barriales".

<sup>177</sup> Se trata de organizaciones culturales a las que pertenecen los entrevistados E03, E05, E07, E09, E13 y E21, las cuales pueden ser descritas como dos centros culturales autogestionados (La Casita y CCLA) y una compañía de teatro dedicada a la gestión cultural (De Dudosa Procedencia), en el sector suroriente de Santiago.

<sup>178</sup> AC, Bandita Callejera - La Casita, 19 de marzo 2018.

<sup>179</sup> ACR, De Dudosa Procedencia - La Casita, 28 de marzo 2018

**47<sup>o</sup> ANIVERSARIO DEL CAMPAMENTO NUEVA HABANA**  
 IDENTIDAD Y AUTOGESTIÓN  
**Carnaval Por las calles de la población**

Actividades para los niños  
 Música en vivo  
 Feria

**1<sup>o</sup> DE NOV.**

CON LUCHA Y DECISION SE ORGANIZA LA POBLACION NUEVA HABANA PRESENTE

**YWANA - ANTU KAI MAWEN**  
 DECIMA ORQUESTA - MANZOPIÑO ESCUELA  
 SPEED NETO & STREET - BANDA DOS - DESIETE  
 EFECTO FAMILY - RECICLADOS Y MAS

Avenida Las Higueras con Volcán Punitaqui, La Florida.  
 Desde Estación Macul micros: E-17, 126, 107 **DESDE LAS**  
 Convocan: Vecinos de la población **10:00Hrs**




**Taller Tupac Katari y Escuela de Danzas Porvenir Comunitario**  
**47º Aniversario Nueva Habana, 1 de noviembre 2017**  
 Fotos: Paula Eyquem [archivo de tesis]

Para hacer el pregón ocupamos harto el pasacalle. Por ejemplo, para una obra de teatro a las 20:00 hrs. [en el Centro y Periférico Cultural La Casita], salimos a hacer pregón a las 19:00-19:30 hrs. Un personaje, música, los niños... y a veces sentimos que el pregón [del Grupo Pregón La Casita y, anteriormente, de la Bandita Callejera] llama a más gente que salir a pegar afiches (CZ, Bandita Callejera-La Casita, 19 de marzo 2018).



**Grupo Pregón La Casita al estilo de la Bandita Callejera, 17 de marzo 2018**

Fotos: Centro y Periférico Cultural La Casita  
 <<https://www.facebook.com/lacasitaperiferica>>

Simultáneamente, el pasacalle se ha constituido en un "espacio de organización popular"<sup>180</sup> porque es donde diversos individuos y grupos - que sostienen trabajos comunitarios desde organizaciones culturales y agrupaciones artísticas - se conocen, comparten y reencuentran. La connotación política del pasacalle amplía su capacidad de convocatoria, reuniendo a quienes perciben un vínculo entre la recuperación de la memoria social pobladora y la recuperación colectiva de sus calles.

En las distintas actividades de cada grupo, hay festividades a las que van a ir siempre, están dentro de su itinerario, de su agenda anual <voy a ir a tal lugar porque es el aniversario o porque es una conmemoración, porque es algo muy importante, porque hubo alguien llamativo [luchadores sociales caídos]> Esos son los hitos que te marcan como grupo: ir a espacios donde te reencuentras con gente que trabaja, que apoya, que difunde lo mismo que tú estás haciendo, en todo momento de lucha (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

(...) muchas veces en estos pasacalles se establecen lazos entre los mismos pobladores o con organizaciones que trabajan las mismas necesidades que tiene un poblador (y tú haces el nexo con esos pobladores) (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

Tal como ya fue esbozado en 3.2.1\_Intra[comunitario], los entrevistados reconocen que la actual presencia de música y danza indígena en los pasacalles populares de Santiago cuenta con los siguientes antecedentes: a) participación del Grupo Tun en jornadas de protesta nacional (1983-1987) y en romerías del 11 de septiembre; b) participación de músicos de Arak Pacha y Manka Saya en la marcha del 12 de octubre (1991-1992); c) participación de

<sup>180</sup> MH, Banda Escuelita Las Araucarias - CCLA, 23 de marzo 2018.

Ayllu Puniri (comparsa de danza andina formada en el CONACIN que ocasionalmente fue acompañada por músicos de Manka Saya y Huairasqui) en marchas del 12 de octubre (Marcha Mapuche), 1º de mayo (Día de los trabajadores), 11 de septiembre (romerías) y aniversario de La Pincoya (1993-1996); d) masificación de la danza tinku a partir del 2000 (Díaz, 2011: 64; Mardones y Fernández, 2017).



Dentro del ámbito de las luchas populares urbanas asociadas a la reconstrucción de la memoria social pobladora, los antecedentes más inmediatos del pasacalle corresponden a aquella triada de carnavales con los que, a partir de la década de 1990 (desde los comienzos de la transición a la democracia), se ha sostenido - artísticamente - la recuperación de la calle en los barrios populares de Matta Sur (1993), La Pincoya (1998) y Los Copihues (1999).<sup>181</sup> En el barrio Matta Sur de la comuna de Santiago, el Carnaval de San Antonio de Padua (desde 1993) organizado por la compañía de teatro La Empresa (inicialmente junto a la Parroquia San Antonio de Padua), ha posibilitado el encuentro festivo de lo sagrado y lo profano en el espacio urbano, llenado la calle de música y danza para revertir el apagón cultural dejado por la dictadura. "Partió como un auto sacramental porque dábamos una vuelta por el barrio y llegábamos al frontis de la Iglesia donde hacíamos una representación: teatro de calle, absolutamente".<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Estos tres carnavales fueron bautizados como "tata-carnavales" por MV en las "Jornadas de Reflexión Periférica" de La Casita (cuaderno de campo, 24/09/17).

<sup>182</sup> Ernesto Bravo (actor de La Empresa, fundador y director del carnaval San Antonio de Padua) en las "Jornadas de Reflexión Periférica" de La Casita (cuaderno de campo, 24/09/17).

Por su parte, en el sector norte de Santiago, el Carnaval de todas las Artes de La Pincoya (desde 1998) organizado por la Escuela Carnaval Batería La Pincoya,<sup>183</sup> se ha basado en los sonidos de los tambores de batucada para promover la reunión comunitaria en el espacio público. El carnaval de la aguerrida población La Pincoya,<sup>184</sup> actualmente considerado "... uno de los emblemas de la organización popular pincoyana" (Astudillo, 2016: 244), ha ido tejiendo redes con organizaciones poblacionales y agrupaciones artísticas de otros sectores de la ciudad, contribuyendo decisivamente a la expansión de los pasacalles en las celebraciones conmemorativas de población.<sup>185</sup>

La exploración de los vínculos intercomunitarios en este momento de la ESCENA 3.2, se focaliza en los pasacalles populares que hacen parte tanto del Carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi (desde 1999) en la población Los Copihues, como de los aniversarios convocados por organizaciones culturales de las poblaciones Nuevo Amanecer y Las Araucarias, todas ubicadas en la comuna de La Florida. En estas tres poblaciones del sector suroriente de Santiago, se verifica un intenso y sostenido trabajo de rescate de la memoria social pobladora que apunta a la reconstrucción de aquel horizonte autonómico y comunitario que comenzaron a construir desde su fundación como campamentos.<sup>186</sup> Por medio de la calidez humana de sus invitaciones, las organizaciones culturales buscan compartir los sentidos de sus actividades con las agrupaciones artísticas que convocan.

---

<sup>183</sup> Aunque los primeros pasacalles de este carnaval comienzan en torno al año 1992-1994, para la numeración de sus versiones subsiguientes se considera 1998 como su año de inicio, ya que es a partir de entonces que Batería La Pincoya se encarga de su organización (Astudillo, 2016: 250). Cabe destacar que, desde fines de la década de 1980, la organización cultural La Ventana ya venía celebrando "La Tirana chica" por las calles de La Pincoya (versión urbana de la importante fiesta de religiosidad popular del Norte Grande de Chile).

<sup>184</sup> Al igual que en las poblaciones estudiadas del sector suroriente (Los Copihues, Las Araucarias y Nuevo Amanecer), la experiencia organizativa de la población La Pincoya se remonta a los años más activos del movimiento de pobladores (1967-1973). Durante los años de dictadura, dicha organización se mantuvo gracias a la resistencia de incansables luchadores sociales, tales como Herminia Concha Gálvez (1934-2009) cuyo ejemplo de lucha también se conmemora periódicamente con un pasacalle por la población.

<sup>185</sup> ACR recordaba que el carnaval de Los Copihues nació poco después de que De Dudosa Procedencia participara en los carnavales de Matta Sur y La Pincoya: "... ustedes hicieron el primer carnaval de La Pincoya en diciembre del año 1998 y nosotros fuimos. A las dos semanas tuvimos el aniversario de Los Copihues con un evento que se hace el 11 de enero y vino Batería La Pincoya. Luego, en junio de 1999, hicimos la primera Noche de San Juan", en las "Jornadas de Reflexión Periférica" de La Casita (cuaderno de campo, 24/09/17).

<sup>186</sup> Ver "Los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana (1970-1973)" de la ESCENA 2.2

Generalmente hacemos las invitaciones personales. Hacemos esto del diálogo, de conocernos, que nos vean, explicar cuál es nuestro trabajo: por qué lo hacemos, cuándo lo hacemos y para quiénes lo hacemos. Así vamos. Hay otros a los que ya le mandas una cartita y en algún momento los visitamos, pero es porque ya son - tal vez - más amigos y no tenemos tanto tiempo para ir a visitar a todos los grupos. Pero, en general, nos damos la tarea de ir a hablar con nuestros compañeros y explicarles por qué este año nuevamente los invitamos al aniversario y el por qué se celebra. También les explicamos el trabajo que hemos tenido durante el año y las dificultades que se han presentado. Resulta más enriquecedor invitar a alguien que trabaje en algo similar a nosotros (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

Cabe mencionar que, actualmente, las organizaciones culturales estudiadas usan el término "carnaval" en sentido lato, para referirse a cualquier celebración conmemorativa en el espacio público que incluya manifestaciones artísticas de pasacalle y/o escenario. De acuerdo a sus organizadores, el aniversario es una fiesta de cumpleaños colectiva que vinculan al imaginario del carnaval.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> En la presente investigación se ha preferido usar genéricamente el término "pasacalle popular" (por sobre el término "carnaval") para que el análisis del fenómeno social estudiado no excluya las participaciones de las agrupaciones artísticas en marchas y protestas de los distintos movimientos sociales que apoyan. Sin embargo, la recuperación del imaginario del carnaval cobra especial importancia en Santiago, dada la insólita historia de censura, represión y eliminación, que desde el siglo XIX ha enfrentado este tipo de fiesta en el espacio público urbano. Dicha historia resulta insólita porque, a diferencia de la mayoría de las urbes latinoamericanas, Santiago no tiene carnaval (institucionalmente asumido).

### 3.2.2.1 \_De Dudosa Procedencia y el Carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi (Los Copihues)

JCM (director artístico) y ACR formaron la compañía de teatro De Dudosa Procedencia en 1994, reuniendo ex-integrantes del taller de teatro Imágenes (de la población Los Copihues) y del Taller Santiago. Desde su fundación han tenido un anclaje territorial, trabajando culturalmente desde la sede de la Junta de Vecinos de Los Copihues y La Búsqueda (La Florida), así como participando de la orgánica asamblearia del Centro y Periférico Cultural La Casita y en la realización de talleres.<sup>188</sup>

La compañía fue desarrollando su concepto de Teatro Animación Comunitaria a partir de la experiencia previa de JCM como integrante del Taller Santiago. En la bisagra de fines de la dictadura y comienzos de la transición (cambio de década 1980-1990), el Taller Santiago mantuvo un trabajo de "animación sociocultural" que no sólo se planteaba la recuperación de aquellos vínculos comunitarios que las sociedades industriales han ido deteriorando (tal como se promueve desde la matriz europea de dicha metodología de intervención socioeducativa), sino que también promovía la reactivación de formas de organización comunitaria aún latentes en comunidades rurales e indígenas. JCM (E07) cuenta que viajaban a pequeños pueblos del interior de Chile para "... reconstituir alguna fiesta, para hacer con la comunidad algún tipo de celebración propia del lugar que ya no se hacía", organizándose junto a todo el pueblo.<sup>189</sup> De acuerdo a la perspectiva latinoamericana de animación sociocultural que cultiva la compañía De Dudosa Procedencia, el arte puede contribuir a la reactivación de la organización comunitaria porque facilita la generación de espacios de encuentro donde aflora el "espíritu de las comunidades".<sup>190</sup> Por su parte, ACR afirma que el Teatro Animación Comunitaria desarrollado por la compañía:

---

<sup>188</sup> Además de sus montajes y talleres de Teatro Animación Comunitaria, De Dudosa Procedencia realiza un taller de salud comunitaria en La Casita. ACR (E07) afirma que se han visto en la necesidad de velar por la salud de manera autónoma "... apoyado en la cultura tradicional, es decir, en la medicina natural y en esos tipos de conocimientos corporales, masajes o gimnasias chinas [chi kung]".

<sup>189</sup> JCM (E07) destaca que en aquellos encuentros de la comunidad en torno a la reconstrucción de sus fiestas, se revelaban actores culturales locales (callados o invisibilizados durante la dictadura) que volvían a unir a la comunidad desde su quehacer, tales como curanderos, *machi*, poetas, músicos y artistas plásticos. Algunas de las experiencias de animación sociocultural del Taller Santiago son sistematizadas en Bello, Ochsenius, y Olivari (1993).

<sup>190</sup> JCM, De Dudosa Procedencia - La Casita, 28 de marzo 2018.

(...) tiene como fines generar un espacio terapéutico de disfrute dentro del contexto poblacional, donde constantemente se convive con un entorno agresivo y de autodestrucción: abrir espacios de juego, de creatividad, de espontaneidad, de compartir y ocupar los espacios a través de la música, el teatro, el "mate" [infusión estimulante similar al café que se acostumbra compartir en grupo] o la "sopaipilla" [fritura de masa de harina de trigo, redonda y plana], como un aporte contrario a la segmentación, al temor, y al encierro tanto para los niños, como para los adultos de la población (Alfaro y Sura, 2007: 17).

Inspirándose en otras experiencias teatrales que dan relevancia a la función terapéutica y ritual del arte,<sup>191</sup> las obras de la compañía De Dudosa Procedencia<sup>192</sup> fueron aproximándose progresivamente al horizonte más participativo de las intervenciones artístico-culturales en el espacio público. Reafirmando la vocación callejera de su trabajo teatral, JCM enfatiza que el Teatro Animación Comunitaria abre espacios donde "... se rompe con la cuarta pared del escenario y se busca levantar un trabajo participativo con las personas de la población" (Alfaro y Sura, 2007: 17).

De acuerdo a ACR (E07), el Carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi surge de la inquietud por elaborar un gesto comunitario que consiguiese involucrar a toda la población de Los Copihues en un espacio abierto por el arte. De Dudosa Procedencia se encontraba en un momento en que sus obras se hacían cada vez más participativas, lo cual queda de manifiesto en la manera en que ACR describe lo que sucedía al finalizar cada función de "La Última Chupá del Mate":

(...) hacíamos al público entrar al escenario y nos tomábamos unos mates o unos cortitos de vodka pa' compartir... y conversábamos sobre la obra, lo que les gustó, lo que no y lo que les gustaría que apareciera (Alfaro y Sura, 2007: 90).

Por otra parte, la Noche de San Juan (23 de junio) fue tornándose un hito cada vez más significativo para la compañía, a la par que profundizaban su conocimiento sobre los diversos sentidos que los pueblos originarios han construido en torno al solsticio de invierno.<sup>193</sup> JCM y ACR coinciden al establecer que su inquietud por hacer algo alrededor de esas fechas se gesta en el transcurso de un viaje al norte de Chile, cuando un amauta [sabio andino] les hizo observar el fenómeno astronómico de traslación de la cruz del

---

<sup>191</sup> Tales como el teatro pobre de Jerzy Grotowski y el teatro antropológico de Eugenio Barba.

<sup>192</sup> "La Última Chupá del Mate", "El Caleuche" y "El Principito" son algunos de sus montajes previos al carnaval cultural de Los Copihues.

<sup>193</sup> En el ámbito de los sentidos construidos por los pueblos originarios del hemisferio sur, se puede mencionar que el solsticio de invierno es celebrado por el pueblo mapuche como Wiñol Tripantu; mientras los pueblos andinos celebran "Inti Raymi (la fiesta del sol en quechua), Willka Kuti (el ciclo del sol en aymara), Machaq Mara o Mara Taqa (en aymara equivalente a año nuevo)" (Fernández, 2018b: 72)

sur.<sup>194</sup> Dicha experiencia los puso a reflexionar sobre la posibilidad de potenciar su próxima intervención artístico-cultural por medio de un engarce con sentidos "más universales", como es el caso de aquellos sentidos fundamentados en lo que diversas culturas han constatado sobre la condición cíclica de numerosos fenómenos naturales (tales como la sucesión de las estaciones del año).

|   |  |
|---|--|
|    | <p>Estimados vecinos y vecinas, la compañía de teatro "de dudosa procedencia" intentará nuevamente poner en las calles de la población la Celebración <b>Carnaval Nº15 de la Noche de San Juan y Año Nuevo Mapuche</b>.</p> <p>Como este es uno de los carnavales con más tradición y que da inicio a la temporada de carnavales en Santiago, les pedimos ayuda en las siguientes cosas de ser posible: poner luces en sus casas, tener despejada la vía para el paso de las bailarinas, batucadas, bandas de bronce, actrices y actores, payasos, etc.</p> <p>Para que este Carnaval mantenga su importancia en el circuito-cultural de Santiago, también les pedimos que nos ayuden a cuidar a los artistas invitados, y cuidar el buen desarrollo del carnaval para que éste se pueda seguir realizando; se realizará el día <b>domingo 23 de junio del 2013, desde las 19:00 a 21:00 hrs.</b></p> <p>Les damos las gracias, y les invitamos a participar. <b>¡FELIZ AÑO NUEVO!</b></p> <p>PD: Aceptamos su colaboración.</p> |
| <p>Compañía de teatro De Dudosa Procedencia (logo de su blogspot activo hasta 2011)<br/>&lt;<a href="http://teatrodudosaiprocedencia.blogspot.com/">http://teatrodudosaiprocedencia.blogspot.com/</a>&gt;</p> | <p>Una semana antes del carnaval la compañía realizaba un pregón musical para entregar invitaciones y pedir colaboración a sus vecinas y vecinos <b>15º Carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi, 23 de junio 2013</b></p>   |

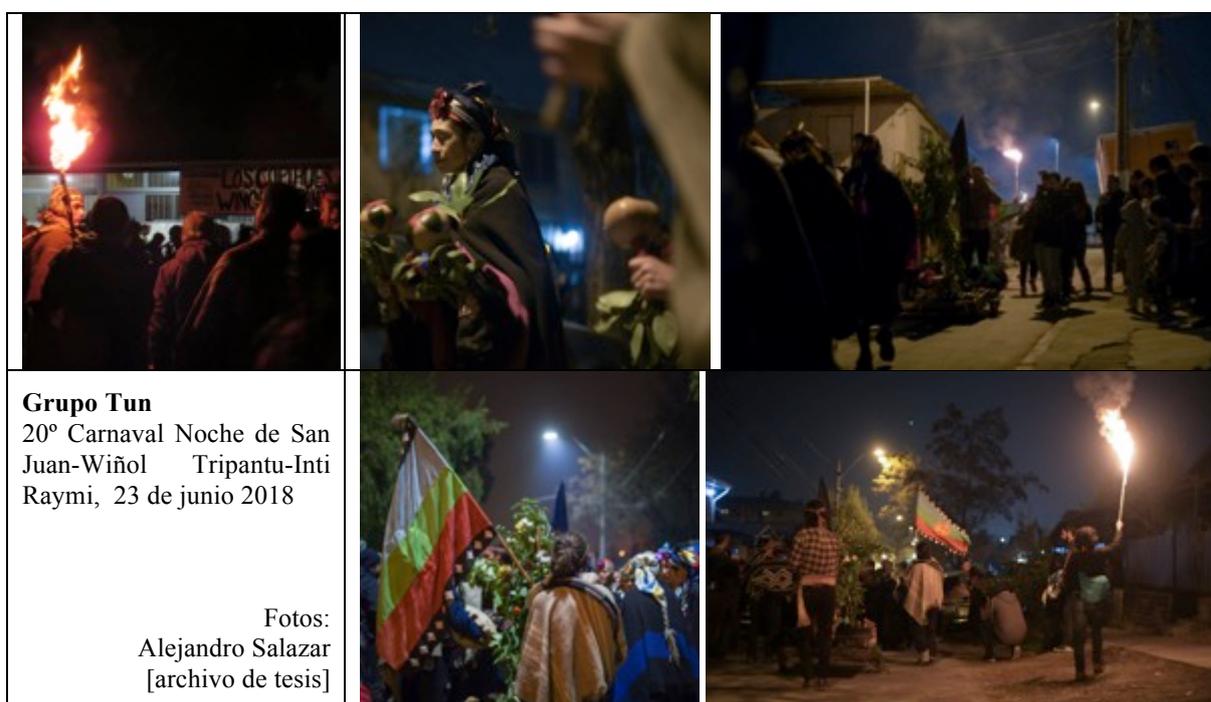
De acuerdo a ACR (E13), la inquietud por el gesto comunitario "... se concretó el año 1999 con el primer acto del carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi... la primera celebración". Entrando en correspondencia con el tiempo de una cuenta corta del calendario maya (y con la orientación adicional de los 20 nawales o elementos energéticos esenciales del calendario maya *cholq'ij*), De Dudosa Procedencia se planteó organizar el carnaval en cuanto montaje teatral por 20 años consecutivos para dejar huella en el territorio. Desde su engarce con saberes de pueblos originarios<sup>195</sup> y saberes de vertiente

<sup>194</sup> Durante las "Jornadas de Reflexión Periférica" en La Casita, el entrevistado ACR (E07 y E13) comentó que dicho amauta oficiaba la ceremonia de la Puerta del Sol en el Cuzco. Adicionalmente, ACR destacó que durante la búsqueda de diseños o formas artísticas para encarar la celebración en torno al solsticio de invierno, "... fuimos adoptando algunos maestros, como el [Jaime] Quintanilla que es nuestro maestro de los calendarios latinoamericanos y tuvimos todo un tema ahí que se llamó la Nueva Relación". Aunque la orgánica de la Nueva Relación se deshizo cuando los mapuche de las comunidades volvieron al sur, "... siguió en nuestros corazones y dijimos <tenemos que hacer algo para el año nuevo mapuche> inicialmente íbamos a hacer un año nuevo mapuche desde nuestra perspectiva, pero no queríamos hacerlo el 24 [de junio] porque todas las comunidades tenían sus ceremonias, entonces nuestros amigos del Tun iban a estar en ceremonia" (cuaderno de campo, 24/09/17).

<sup>195</sup> Además de recurrir a los saberes calendáricos mayas del *cholq'ij* para alinearse con los elementos energéticos esenciales (nawales) que inciden cada 23 de junio, en esa noche cobran especial importancia los sentidos que los pueblos originarios del hemisferio sur le otorgan al solsticio. Tanto el Wiñol Tripantu (cultura mapuche) como el Inti Raymi (culturas andinas), son rituales que toman lugar en "... el momento en que el sol se encuentra más lejos de la tierra, pero a su vez comienza su recorrido de regreso, y para tal empresa requiere de ofrendas y cánticos para asegurar su retorno" (Fernández, 2018b: 72)

judeo-cristiana,<sup>196</sup> el carnaval convoca a que la comunidad ponga en movimiento su energía en una de las noches más largas del año, para pasar a un nuevo ciclo (con noches cada vez más cortas):

(...) el sentido era que la gente saliera a la calle. Que no estuviera tan encerrada en el período más oscuro del invierno, sino que pudiera ocupar el espacio público que había sido cercenado durante la dictadura y que tampoco había sido bien aprovechado en los años posdictadura. Entonces nosotros dijimos <hagamos algo que le sirva a la comunidad> y que también sirva para el encuentro con la gente, para sacar un poco la presión que conlleva una fase tan exigente del año donde hay tan poca energía, como es el invierno (ACR, De Dudosa Procedencia-La Casita, 25 de abril 2018).

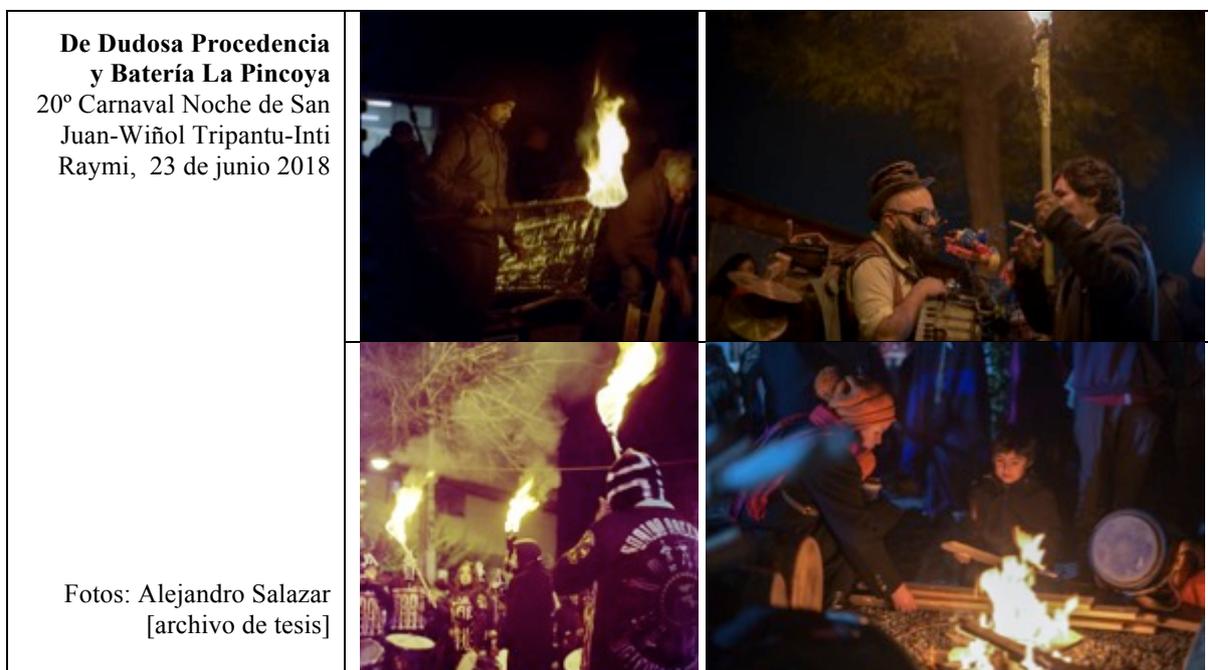


El estudio de los factores temporales y energéticos que año a año inciden en la apertura de este "espacio terapéutico de disfrute",<sup>197</sup> constituyen el fundamento para la reconstrucción de una fiesta que superpone - como sus nombres lo indican - tal variedad de sentidos en pos del encuentro de una comunidad que se va reconociendo en su diversidad.

<sup>196</sup> Desde su origen judeo-cristiano, la Fiesta de San Juan ha tenido vinculación con la "celebración pagana" del solsticio, ya que fue una superposición cultural de la iglesia, transportada posteriormente al continente americano (Plath, 1962: 326). Tomando en cuenta que cada uno de los pueblos americanos ha adoptado a su manera la celebración de la noche de San Juan, Plath (1962: 324) indica que en Chile "... se realiza esta celebración en el solsticio de invierno, correspondiente al de verano en otros países. Es noche de consultas y de abrir la ventana al porvenir; es noche de pruebas en torno al fuego del brasero; es noche de agua en torno del lavatorio, es noche de sacar entierros".

<sup>197</sup> Apoyándose en la noción de que las culturas originarias de distintos territorios comparten ciertos contenidos, De Dudosa Procedencia se ha mantenido en estrecho vínculo con el Grupo Tun para abordar - eclécticamente - el estudio de calendarios mayas (*cholq'ij* y *chol'ab'*) y chinos (*I Ching* y *zi wu liu zhu*), así como los saberes ancestrales de los pueblos originarios del hemisferio sur.

Efectivamente, JCM (E13) cuenta que con la celebración del carnaval en Los Copihues "... empezaron a salir a la luz todas las minorías, las pequeñas migraciones que había en la población: del campo, del norte, del sur, de la costa... y empezaron a aparecer los distintos panteones: mapuche, aymara, atacameño". Dado que el carnaval recordaba otras fiestas que se hacían en los pueblos de origen de algunos vecinos, "... aparecían algunas figuritas con velas, algunos sahumeradores que nadie había invitado... y sus figuras icónicas religiosas".<sup>198</sup> De esta manera, durante el carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi "aparecen en escena" un conjunto heterogéneo de representaciones simbólicas que dialogan con la diversidad de sentidos que - a partir del mismo fenómeno astronómico - diferencialmente circulan en la población.



(...) en la Noche de San Juan están las antorchas, toda la gente puede llevar una antorcha. También están los oráculos, toda la gente que está transitando tiene que sacar un mensaje para el año, por eso andamos con esos papelitos con frases y aforismos de personas destacadas de la humanidad, como Gandhi, Pablo Neruda, Gurdjieff, Violeta Parra, Gabriela Mistral, Silvio [Rodríguez], José Martí, el mantra Gayatri, el Padre Nuestro (ACR, De Dudosa Procedencia-La Casita, 25 de abril 2018).

A partir de su segundo año de celebración (2000), comenzó a realizarse un pasacalle que convoca a un número siempre creciente de agrupaciones de música y danza. En los últimos años, el carnaval se ha inclinado hacia las creaciones de arte callejero del más variado tipo:

<sup>198</sup> JCM, De Dudosa Procedencia - La Casita, 25 de abril 2018.

(...) todo lo que durante el año aparece en la calle, va a dar a la Noche de San Juan: los zanguismos, muñecos, músicos, personajes, algunas producciones nuevas que esté sacando algún grupo aparecen como estreno o pre-estreno... y todos con orientaciones bien distintas, algunos bien urbanos y otros un poco de conexión con el norte, más folclórico de repente. Pero, la fecha les da un sentido bien profundo, entre profano y sagrado... esa noche nos vemos todos (JCM, De Dudosa Procedencia-La Casita, 25 de abril 2018).

La numerosa presencia de agrupaciones de música y danza indígena se debe tanto a la extensa red de amistad de la compañía, como al hecho de que el carnaval de Los Copihues se ha apoyado en la diversidad de culturas que co-existen en Chile.



**20º Carnaval Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi, 23 de junio 2018**

En torno a la foto central del yangue (siguiendo un arco desde abajo a la izquierda) se aprecia bombo-caja de Lakitas del Raco, músicas callejeras, kultrunes, danzas afroperuanas y vino navegado para compartir

Fotos: Alejandro Salazar [archivo de tesis]

De hecho, en las mismas poblaciones donde habitamos hay vecinos que son aymaras, que llegaron migrando para acá. Hay otros que vienen del sur y son mapuche: pehuenche [mapuche de la montaña], lafkenche [mapuche de la costa] o williche [mapuche australes]... y mestizajes. Entonces, como [el carnaval] se apoya en las culturas y como el espacio es bastante abierto en términos estéticos, es posible que se encuentren todos esa noche (ACR, De Dudosa Procedencia-La Casita, 28 de marzo 2018).

### 3.2.2.2\_Centro y Periférico Cultural La Casita y su aniversario (Nuevo Amanecer)

El "Centro y Periférico Cultural La Casita" es un espacio creado en el año 2005 por jóvenes pobladores de Nuevo Amanecer que buscaban promover localmente la asociatividad, así como la identificación y contacto con sus raíces. Dando continuidad a las reflexiones del Taller Santiago y De Dudosa Procedencia, los integrantes de La Casita conciben su trabajo como una forma de "animación cultural comunitaria" con la cual reivindican la experiencia de organización que, con la fundación del campamento Nueva Habana (1 de noviembre 1970), dio origen a la población.<sup>199</sup> Basándose en elementos culturales surgidos de las propias experiencias de los pobladores, en el centro cultural se realizan talleres de teatro, danza y fitoterapia; se crean bandas de música (Bandita Callejera y Grupo Pregón) y comparsas de danza (Samba China Chola); y se organizan encuentros comunitarios en torno a la religiosidad popular y la memoria, tales como la Fiesta de la Cruz de Mayo, el mes de María, encuentros de saberes populares, la mateada histórica y el aniversario de la población.

Debido a la ausencia de políticas públicas que garanticen la existencia de espacios para la cultura en zonas periféricas de Santiago, en posdictadura se han sucedido distintos fenómenos de creación de espacios culturales por fuera de una institucionalidad que aún mantiene enclaves autoritarios.<sup>200</sup> A contracorriente de una lógica centralista y mercantilista de la cultura,<sup>201</sup> La Casita ha generado un polo cultural dentro de la periferia, emplazándose en un lugar histórico de la población.<sup>202</sup> Dada su génesis auto-determinada (basada en la deliberación de jóvenes pobladores organizados que no tenían respaldo institucional), la reactivación del espacio físico como centro cultural debió legitimarse frente a la oposición de instituciones gubernamentales, las cuales intentaron recuperar el

---

<sup>199</sup> Ver "Los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana (1970-1973)" de la ESCENA 2.2

<sup>200</sup> Tal como acontece con las casas okupa que, en torno al año 2000, fueron levantadas por colectivos de artistas que no contaban con espacio físico que les permitiera producir cultura y entrar en diálogo con los barrios de Santiago. Sobre el movimiento okupa en Santiago, ver Monsalve (2013).

<sup>201</sup> La institucionalización de la lógica centralista y mercantilista de la cultura ha forzado el desplazamiento de los pobladores hacia el centro de Santiago cuando éstos buscan formas de desarrollo cultural desde la periferia, ya sea en cuanto productores o usuarios de aquel "bien de consumo" en que ha sido convertida la cultura.

<sup>202</sup> El inmueble original había sido construido en los tiempos del campamento Nueva Habana para ser utilizado como consultorio de salud (financiado por el Ministerio de Vivienda). Durante la dictadura, la Fundación CEMA Chile (Centro de Madres) y, posteriormente, la PDI (Policía de Investigaciones) se apropiaron del inmueble. En posdictadura, el espacio comenzó a ser prestado a organizaciones sociales (comodato), ocupándose como jardín infantil y como sede de una organización de minusválidos.

control administrativo del inmueble por medio de la ejecución del programa "Quiero Mi Barrio" del Ministerio de Vivienda y Urbanismo.<sup>203</sup>

Por medio de cabildo abierto (10 de agosto 2009), los pobladores manifestaron su rechazo al proyecto de transformar La Casita - nuevamente - en jardín infantil, forzando a que se modificara el contrato que impulsaba la Municipalidad de La Florida<sup>204</sup> y, al mismo tiempo, otorgándole apoyo popular a la continuidad de un trabajo cultural que ya contaba con 4 años de experiencia. De esta manera, la lucha por la mantención del control comunitario de La Casita ha desencadenado un proceso de participación en el que los propios pobladores han conseguido definir el uso que se le da a los espacios comunitarios.<sup>205</sup>

Referido a la celebración de su aniversario, se puede afirmar que hacia fines de la década de 1990 la población Nuevo Amanecer va retomando dicha conmemoración para, gradualmente, incluir diversas expresiones culturales de comparsas urbanas.<sup>206</sup> La Casita es una de las organizaciones que, buscando formas de promover el encuentro de los pobladores en el espacio público, se ha ocupado de incorporar el pasacalle en cada nueva conmemoración. Actualmente, el pasacalle de aniversario tiene su inicio en dos puntos de encuentro (Cardenal Silva Henríquez-Los Húsares y Tobalaba-Las Higueras), desde los cuales se cruza toda la población en sentido oriente-poniente. Después de unificarse en la avenida principal (Las Higueras), el desplazamiento callejero continúa hasta llegar a los pies de un escenario (instalado en el sector que ocupaba el campamento Nueva Habana en el pasado).

---

<sup>203</sup> Programa de intervención social del primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010), suscrito en la población Nuevo Amanecer (julio 2007) para financiar el mejoramiento de infraestructura del inmueble en disputa, condicionando la definición de su uso.

<sup>204</sup> Ver Decreto Exento N°3733 (15 de septiembre 2010) en **Anexo 5**.

<sup>205</sup> Al concluir las obras de reconstrucción del inmueble (octubre 2015), la reapertura del espacio ha requerido de adaptaciones organizativas para contrarrestar las tentativas de mayor injerencia municipal.

<sup>206</sup> Para el 45° aniversario (2015), dicha diversidad quedaba en evidencia con la participación de "numerosos grupos musicales y artistas, junto a diez comparsas, tinkus, cuequeros, música del caribe, tambores y trompetas, provenientes de diversas poblaciones y sectores de Santiago", manteniendo la tradición "... en este nuevo aniversario que se conmemora todos los años desde fines de los 90". Reseña del aniversario disponible en <<http://www.londres38.cl/1937/w3-printer-97452.html>> [Accedido en 10 agosto 2021].



Se partió diciendo <hacemos el aniversario con escenario, pero deberíamos tener algo que baje desde Tobalaba y cruce la población con música... como un pregón-pasacalle para tener un carnaval de la población Nuevo Amanecer (AC, Bandita Callejera-La Casita, 19 de marzo 2018).

Por medio de los aniversarios también se visibilizan idearios y proyectos políticos que fueron prohibidos en dictadura. Durante la celebración, circulan discursos y lienzos que recuerdan la lucha por el derecho a la vivienda, así como la particular experiencia de "poder popular"<sup>207</sup> que los pobladores - acompañados por la conducción política del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) - construyeron en el campamento Nueva Habana (hasta el golpe de Estado).<sup>208</sup> Es por este motivo que los integrantes de La Casita describen el aniversario de la siguiente manera:

(...) es muy fuerte el aniversario porque es el momento simbólico en que se convierte a la población en Nueva Habana de nuevo. Se genera toda una vestidura de Nueva Habana. Ahora se hizo el mismo lienzo que se tenía en el segundo aniversario (basándose en fotografías de 1972), con el Che, con los colores, con la misma letra. Es como una reproducción cultural (DM, Bandita Callejera-La Casita, 27 de julio 2018).

<sup>207</sup> Desde la experiencia de los pobladores de Nueva Habana, la construcción de "poder popular" está asociada a las "... iniciativas autónomas de auto-organización, nacidas desde las preocupaciones, intenciones y necesidades de los sujetos en el campamento. Realizadas y pensadas (Praxis) por los propios pobladores para mejorar su calidad de vida (Transformar la Realidad), en donde la acción colectiva y organizada de todos y todas es fundamental (Cohesión/Ser Colectivo)" (Vásquez, 2010).

<sup>208</sup> Garcés (2005: 61) afirma que la fase de "campamento" traía los mayores aprendizajes políticos y organizativos para el movimiento de pobladores, "... ya que la mayor parte de las veces ésta se constituía como una experiencia de democracia directa". La orgánica del campamento Nueva Habana es descrita brevemente en "Los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana" de la ESCENA 2.2



**Lienzo (1972)**  
2° aniversario  
(original)

**Lienzo (2020)**  
50° aniversario  
(reproducción de CZ)

En torno a la conmemoración del aniversario fueron surgiendo encuentros de conversación que han resultado fundamentales en el proceso de reconstrucción de la memoria pobladora de Nuevo Amanecer (posteriormente replicados en poblaciones vecinas como Las Araucarias). Se trata de las "mateadas históricas", encuentros organizados anualmente por La Casita para que los abuelos de la población compartan sus memorias con los más jóvenes, alrededor de la mesa de merienda.<sup>209</sup> Lo que se busca es generar un espacio acogedor con el mate y los alimentos de esa comida ligera que se acostumbra hacer por las tardes (antes de la hora de cenar).<sup>210</sup> Tal como afirma MV (E21), la mesa reúne y da confianza para que los abuelos - en círculo - comiencen a hablar de lo que han vivido desde la fundación de la población, abriéndose al diálogo comunitario.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> Las "mateadas históricas" comenzaron a realizarse, en torno al año 2005, una semana antes o una semana después del aniversario. Antes de que La Casita asumiera la responsabilidad de mantener dicho ejercicio de memoria, las primeras mateadas tuvieron lugar en la junta de vecinos del sector 1 de Nuevo Amanecer.

<sup>210</sup> En Chile, a la merienda se le conoce como la "once", y se basa en una infusión (té, café o mate) acompañada de pan con mantequilla, queso o algo dulce.

<sup>211</sup> Cabe destacar que, desde la perspectiva teórica de la presente tesis, se considera las "mateadas históricas" en cuanto espacio de valoración de saberes propios, donde las relaciones intergeneracionales fortalecen los lazos comunitarios y el cultivo de subjetividades propias.

### 3.2.2.3\_Centro Cultural Las Araucarias y su aniversario (Las Araucarias)

En respuesta al insatisfactorio funcionamiento que tuvieron los programas de intervención social del primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010) en la población Las Araucarias, un grupo de pobladores que inicialmente había participado en sus comisiones de cultura decidió renunciar a éstas para dar personalidad jurídica al Centro Cultural Las Araucarias (2009). Aunque no dejan de reconocer una previa falta de organización de su población al momento de entrada de los programas "Creando Chile en mi Barrio" del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (diciembre 2007) y "Quiero Mi Barrio" del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (enero 2008), los fundadores del CCLA afirman que las expectativas autonómicas de participación de los pobladores no fueron satisfechas.<sup>212</sup> Fue a partir de la desconfianza y decepción en los canales institucionales de promoción cultural que los entrevistados MH (E05), DB (E05) y AA (E09) se plantearon la recuperación de sus propias formas de organización para conducir el trabajo cultural hacia la solución de las necesidades reales de su población.

No trabajamos con elementos que ya vengan hechos para ejecutar, sino que nosotros la pensamos, lo craneamos, vemos si lo podemos hacer y se ejecuta... nace desde nosotros mismos, desde las necesidades de nuestra población. Creemos que los talleres de peluquería no sirven (DB, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).<sup>213</sup>

Los integrantes del CCLA se han propuesto realizar actividades culturales comunitarias que promuevan la rearticulación de los vecinos, rescatando tanto la capacidad de organización<sup>214</sup> como la historia e identidad de su población. De acuerdo a AA (E09), comenzaron replicando la experiencia de las "mateadas históricas" del vecino Centro y Periférico Cultural La Casita.<sup>215</sup> La exploración de su memoria ha sido el fundamento de

---

<sup>212</sup> DB (E05) recuerda que, desde un principio, desconfiaron de las promesas gubernamentales de participación ciudadana que se pretendía implementar con los programas de intervención social: "... nos metimos en la comisión de cultura porque nos interesaba la cultura... y para ver de qué se trataba esta mentira. Con el pasar del tiempo nos dimos cuenta que era algo totalmente planificado y dirigido... y nos vendieron la pomada de que se iba a hacer desde los pobladores".

<sup>213</sup> Cabe señalar que con la expresión "talleres de peluquería" se hace referencia al fallido plan gubernamental de reconversión laboral (que incluía cursos de capacitación en peluquería) para enfrentar la cesantía en las ciudades de Lota y Coronel (sur de Chile), después del cierre definitivo de sus minas de carbón en 1997.

<sup>214</sup> AA (E09) recuerda que, hasta mediados de la década de 1990, su población se mantuvo organizada. "En el período de 1980 siempre vi organización a través de manzanas, las reuniones los días sábados en la tarde, alrededor de las 4-5 de la tarde, los vecinos se reunían en la esquina y en asamblea se tomaban decisiones o se entregaba información".

<sup>215</sup> Con esta actividad se reúne a los pobladores más viejos para que realicen un traspaso transgeneracional de su memoria, compartiendo con los más jóvenes su conocimiento sobre la conformación socio-comunitaria de la población.

otras actividades, tales como la recuperación del aniversario de la población y los talleres de música para niños con los cuales han dado vida a su actual Banda Escuelita Las Araucarias, acompañado con sus instrumentos de bronce y percusión a comparsas de danza andina como Quillahuaira, entre otras.



**Banda Escuelita Las Araucarias en 48° Aniversario de Las Araucarias, 13 de enero 2018**

Fotos: Jaime Alaluf y Carmen Duque [archivo de tesis]

El 9 de enero del 2010 celebraron por primera vez el aniversario de la población, conmemorando 40 años de su hito fundacional: toma del fundo Chacón Zamora y levantamiento del campamento Unidad Popular.<sup>216</sup> A partir del aniversario n° 41, el CCLA incorpora los pasacalles para facilitar la interacción y organización de la comunidad en torno al espacio festivo.

Logramos comprender que dentro de los primeros objetivos del pasacalle estaba el reconocimiento del vecino, es decir, que el vecino salga a la calle, se mire nuevamente y - desde ahí - se instaure esta fiesta comunitaria. En el momento en que la gente comenzó a marcar el recorrido del pasacalle, logramos una organización desde la misma comunidad (AA, Banda Escuelita-CCLA, 30 de marzo 2018).

---

<sup>216</sup> Durante la dictadura y después de ser duramente reprimido, el campamento Unidad Popular fue forzado a cambiar su nombre, dando lugar a las poblaciones contiguas Las Araucarias y Los Copihues. Fue sólo a partir del año 2010 que los vecinos de Las Araucarias comenzaron a conmemorar su origen, ligado indisolublemente al movimiento de pobladores (ver "Los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana (1970-1973)" de la ESCENA 2.2)



De esta manera, la celebración del aniversario (con pasacalle incluido) constituye el eje de un trabajo cultural que se alimenta de la memoria y sueña con que los pobladores continúen empoderándose del espacio construido en base a su organización. La tentativa de fortalecer el tipo de organización que permitió a los pobladores coordinar la fundación y mantención del campamento Unidad Popular también se ha ido concretizando en las nuevas coordinaciones que la celebración del aniversario requiere.

AA (E09) destaca que el CCLA ha logrado articularse con otras organizaciones de la población para coordinar el aniversario, ya que "... en estos dos últimos años estamos trabajando casi 5 organizaciones dentro del territorio en pro del aniversario... ya no lo hace solamente el centro cultural".



La articulación entre pobladores, organizaciones culturales y agrupaciones artísticas que propone el CCLA ha conseguido crear las confianzas que los programas gubernamentales

de intervención social no generan, porque se ha planteado la reconstrucción del tejido social desde la autogestión. Las redes comunitarias se van profundizando al interior de la población porque, tal como lo reconoce MH (E05) de la siguiente manera:

(...) quizás yo nunca converso con el vecino, pero en ese momento que salgo a mirar <oh, qué bonito> ya se miraron, ya están ahí en un compartir, en las mismas cosas, en hablar, en saludarse, en decir <oye, mira, qué bonito este pasacalle> o preguntar de qué se trata (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

Por otra parte, las redes comunitarias se van ampliando más allá del territorio de la propia población porque en torno a los pasacalles populares llegan a conocerse con grupos afines, "compartiendo el mismo espacio de un pasacalle, aniversario, es ahí donde nos hemos conocido... tocando, bailando. De esa forma hemos conocido a los grupos que hemos invitado, que nos han acompañado".<sup>217</sup> Los integrantes del CCLA afirman que su particular memoria de lucha y organización les ha dado "... la energía y las ganas de seguir trabajando en la población, ya sea en el arte y la cultura o en actividades recreativas... todo a través de la memoria".<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> MH, Banda Escuelita - CCLA, 23 de marzo 2018.

<sup>218</sup> DB, Banda Escuelita - CCLA, 23 de marzo 2018.

### 3.2.3\_Identi[edi]ficaciones

Como ya fue observado a lo largo de la ESCENA 2.1 con la contextualización del neoliberalismo en Chile, los períodos de mayor visibilidad de identidades locales indígenas y populares tienden a coincidir con los períodos históricos en que la economía y la representación política entran en profunda crisis. Las grandes movilizaciones políticas callejeras dan cuenta del fortalecimiento de una "cultura socio-popular autogestionaria" que parece operar en concomitancia con "procesos soterrados de reidentificación cultural e histórica" (Salazar y Pinto, 2002), haciéndose manifiestos en las fases expansivas del movimiento social.<sup>219</sup>

Por medio de actividades conmemorativas que hacen parte de su lucha por reagruparse como pobladores en torno a reconstrucciones de la memoria social, las organizaciones culturales del sector suroriente (Centro y Periférico Cultural La Casita, Centro Cultural Las Araucarias y De Dudosa Procedencia) han facilitado la expresión diversa de identidades políticas, de clase e indígenas que soterradamente circulan por los sectores populares.

Para los integrantes del CCLA, el rescate de su historia como pobladores converge con el reconocimiento de identidades diversas que, dada la concentración de las migraciones campo-ciudad en los sectores populares de Santiago, incluyen la presencia indígena desde la formación misma del campamento Unidad Popular.

(...) la gente venía generalmente del campo, venían también de otros lugares, de otras poblaciones... y era gente con apellido indígena. Pese a que en nuestra población [Las Araucarias] hay *ñañas* [palabra en mapudungun para referirse respetuosamente a las mujeres mayores] que en su mayoría tiene apellido mapuche, lo único que se veía aquí era el folclor popular, o sea, la cueca (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

MH (E05) hace notar que, antes de incorporar los pasacalles populares a la celebración de sus aniversarios desde el año 2011, la sobrerrepresentación de la cueca (en cuanto género folclórico oficialmente asociado a la identidad nacional chilena) producía la ausencia de música y danza indígena en las actividades culturales de su población. De esta manera, el

---

<sup>219</sup> Estos procesos de reidentificación y rearticulación fueron contextualizados en "Las identidades locales frente a la globalización neoliberal" y "La cultura socio-popular autogestionaria" del CUADRO 2.

*purun* mapuche que el Grupo Tun integra en los pasacalles populares<sup>220</sup> fortalece aquellos procesos de "emergencia indígena" (Bengoá, 2015) que ciertos pobladores vienen experimentando en el espacio urbano.<sup>221</sup>

En nuestro primer pasacalle quisimos fortalecer el reconocimiento de nuestra identidad mapuche con el Grupo Tun. Empezamos a mostrar en la calle que nos podíamos vestir y tocar como mapuche... y a los vecinos les llama [se sienten interpelados] cuando se toca el *kultrun* [tambor ceremonial mapuche], les sale su parte indígena (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).



**Grupo Tun y ñañas pobladoras de Las Araucarias  
43° Aniversario Unidad Popular, 12 de enero 2013**  
Fotos: Andrea Rivera [archivo CCLA]

Después de haber ocultado su origen familiar indígena por causa de una discriminación racial que aún no consigue revertirse completamente, los pobladores mapuche de Las Araucarias (especialmente las *ñañas*) comienzan a valorar el *purun* de aniversario como un espacio adicional para afirmar su identidad. Cabe mencionar que, tal como observa MV, es posible que esta experiencia de participación y vínculo identitario con músicas y danzas indígenas, se circunscriba a aquellos pobladores previamente inmersos en la reconstrucción

<sup>220</sup> A diferencia de las danzas andinas asociadas a largos desplazamientos en procesión, las variedades zoomórficas del *purun* comparten la condición de danzas circulares. Sus adaptaciones coreográficas en los pasacalles populares responden, principalmente, a la necesidad de hacer visible la cultura mapuche en el espacio urbano. Al investigar sobre la posibilidad de vivir la cultura mapuche en el ámbito urbano, Martínez Ulloa (2002: 24) observa que las manifestaciones culturales identitarias (como el *palin* o juego de pelota mapuche) tienden a refuncionalizarse en las poblaciones de Santiago, generando espacios de semanticidad alternativa que modifican el referente tradicional en cada ocurrencia transcultural.

<sup>221</sup> De acuerdo a MV (E21), los procesos de reconocimiento identitario en Santiago se hacen visibles alrededor del año 2006-2007, cuando la gente que tenía apellidos mapuche comienza a reivindicar su cultura "... porque empezó a transformarse en un valor ser indígena y reconocer raíces e identidad".

de sus identidades.<sup>222</sup> De cualquier modo, danzar y tocar instrumentos mapuche junto al Grupo Tun ha propiciado el encuentro entre vecinos que comparten experiencias familiares semejantes de migración campo-ciudad, desde distintas localidades del territorio mapuche.<sup>223</sup>

Y tú sabes que tus vecinos de aquí y de acá son mapuche, tú los vas mirando desde el pasacalle, tú le empiezas a tocar al lado de ellos, empiezas a bailar y ellos bailan también. Entonces, ya nos reconocimos, ya nos miramos. Cuando nosotros empezamos a hacer *purun* en la calle con las chiquillas [mujeres jóvenes] del Grupo Tun, muchos de nuestros hermanos salieron a mirar, se identificaron, se emocionaron, dijeron <yo soy mapuche> Yo creo que eso es súper valorable. Ahora ya no les da vergüenza decirlo (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).



**Ñañas pobladoras de Las Araucarias y Grupo Tun**  
**43° Aniversario Unidad Popular, 12 de enero 2013**  
Fotos: Andrea Rivera [archivo CCLA]

Al sumarse a esta música y danza colectiva que circula abiertamente por las calles de su territorio, las *ñañas* pobladoras involucran directamente sus cuerpos en una afirmación identitaria que implica distanciarse de aquella sensación de inferioridad previamente internalizada - por medio de procesos de socialización primaria y secundaria - en los cuerpos racializados.<sup>224</sup> Liberarse de los condicionamientos "sociogenéticos" de la

<sup>222</sup> De acuerdo a este análisis, al encontrarse con la cultura del pasacalle, dichos pobladores también se estarían encontrando con manifestaciones culturales que les pertenecen.

<sup>223</sup> En torno al trabajo cultural de fortalecimiento de la identidad mapuche en Las Araucarias, también se implementaron talleres de cosmovisión mapuche junto al CCLA y las *ñañas* llegaron a formar su propio grupo cultural: Newentui Taiñ.

<sup>224</sup> Fanon (2009: 112-113) analiza la racialización de los cuerpos como resultado de la imposición de historias que reiterativamente nos han contado ("esquema histórico-racial"), las cuales conducen a la

"subjetividad normativa" (Wynter, 2009: 346) es una lucha que también implica la emergencia de nuevos sentidos (asociados a lo que Zemelman conceptualiza como "subjetividad social constituyente") que consigan revertir los estereotipos negativos que, desde los grandes medios de comunicación masiva de hoy en día, insistentemente reeditan la dicotomía civilización-barbarie. Dada su larga trayectoria, los integrantes del Grupo Tun han podido observar el devenir de la discriminación racial en Santiago y han analizado los distintos momentos de la lucha contra la colonización de las subjetividades.

En una primera instancia [década de 1990], nosotros empezamos a salir diciendo <el pueblo mapuche está vivo y todavía es un pueblo-nación> y <este es su pensamiento> y <ellos nos enseñan que estamos viviendo los tiempos al revés> [se refiere a que en el hemisferio sur-colonizado aún nos regimos por el calendario del hemisferio norte-colonizador]. Empezamos a dar a conocer al pueblo mapuche, porque estaba escondido. Ahora ya no vamos tanto con eso, porque la gente [en la ciudad] ya conoce... muchos son mapuche y han recuperado el hilo de su propia historia. Como se vivió un racismo brutal contra el pueblo mapuche, la gente mapuche estaba oculta. Incluso, los padres no quisieron enseñarles el mapudungun a sus hijos - el idioma - como una manera de protegerlos, para que no los fueran a discriminar, para que no los fueran a violentar (ML, Grupo Tun, 29 de marzo 2018).

Según estimaciones de la encuesta Casen 2017, el 94,7% de la población indígena que se concentra en Santiago es mapuche. Los mapuche urbanos (también llamados *wariache*) tienden a hacerse cada vez más visibles en las distintas poblaciones de Santiago, interesándose en aprender el mapudungun y/o en apoyar solidariamente las luchas de los pueblos originarios. Esto último se verifica en poblaciones como Los Copihues, Las Araucarias y Nuevo Amanecer, donde la mayoría de los pobladores que se reconoce como indígena tiene apellidos mapuche o parte de su familia aún se mantiene en territorio mapuche. De hecho, al preguntarle a los integrantes del CCLA si sentían el mapudungun como su lengua materna, MH (E05) respondía con convicción:

O sea, yo soy mapuche. Mi apellido quiere decir espíritu del hombre: Huenchupil. Yo no sé hablar mucho mapudungun, pero si entiendo hartas cosas. Desde que uno empieza a mirar desde este otro punto, empiezas a conocer más... porque igual mi papá nunca me habló en mapudungun (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

En los sectores populares hay gente que habla el mapudungun (y otra que lo está aprendiendo), hay gente que apoya las recuperaciones de tierra (esa "auto(re)integración

---

sustitución del "esquema corporal" por un "esquema racial-epidérmico" (Ver "Subjetividades colonizadas: la experiencia vivida de Frantz Fanon" de la ESCENA 1.3)

forzada" de las comunidades mapuche del sur del país), hay gente que pide por la liberación de presos políticos mapuche (en prisión preventiva por invocación de la Ley Antiterrorista), hay gente que exige justicia para Brandon Hernández Huentecol, Macarena Valdés y el Machi Celestino Córdova, entre otros ciudadanos mapuche recientemente vulnerados en sus más fundamentales derechos. Desde los márgenes de la ciudad, los pobladores se organizan para crear distintos espacios político-culturales de solidaridad y reivindicación, participando activamente del movimiento de pueblos originarios.

La II Jornada Cultural Mapuche Solidaria, que tuvo lugar el 14 de julio 2018 en la población Lo Hermida (también localizada en el sector suroriente), es uno de tantos ejemplos de articulación entre organizaciones culturales poblacionales (Agrupación Cultural Barracón) y asociaciones mapuche urbanas (Asociación Mapuche Newen Wakolda y Pu Lamngen Villa La Reina) que emerge de los sectores populares en Santiago. Basándose en la participación voluntaria de las agrupaciones artísticas (dentro de las cuales se encontraba el Grupo Tun y músicos mapuche urbanos, tales como la cantautora Daniela Millaleo),<sup>225</sup> se recaudaron fondos (con la venta de entradas y comida) para apoyar económicamente a la familia del joven mapuche Brandon Hernández Huentecol, quien requiere una intervención médica adicional para extraer 90 de los 180 perdigones de plomo que aún conserva en su cuerpo, debido al disparo por la espalda que el 18 de diciembre de 2016 perpetró en su contra el sargento segundo de Carabineros Cristián Rivera Silva. Cabe destacar que la II Jornada incluía un *nüttramkan* [espacio de conversación] con Ada Huentecol, quien se encontraba sentada en una mesa con algunas sillas disponibles para los que se acercaran a hablar con ella. De esta manera, la madre de Brandon podía comunicar personalmente a sus interlocutores las brutales consecuencias que la política estatal de militarización del territorio mapuche ha tenido para su familia.<sup>226</sup> Se trata de una familia *wariache* de Santiago que, huyendo de la delincuencia para que sus hijos crecieran más

---

<sup>225</sup> "Cerca del Toltén" es una canción de Daniela Millaleo sobre mapuche urbanos proletarizados que anhelan regresar a las tierras del sur de Chile, disponible en <<https://youtu.be/cdN2TcuDvnE>> [Accedido en 10 agosto 2021]. De cierta manera, esta canción se materializa en las experiencias de migración reversa (ciudad-campo) de familias *wariache* como Hernández-Huentecol y Collío-Valdés, porque ambas deciden mudarse de Santiago para vivir en las regiones de la Araucanía y de Los Ríos, respectivamente.

<sup>226</sup> A partir de la quema de los tres camiones forestales en Lumaco en el año 1997, los gobiernos neoliberales chilenos establecieron una política de militarización del territorio al sur del río Bío-Bío que, reforzada con la aplicación de la Ley Antiterrorista a personas mapuche desde el año 2001 en adelante, no ha sido abandonada hasta la fecha. Ver "La siembra ideológica del Consejo de Todas Las Tierras (1990-1997)" de la ESCENA 2.3

sanos, decide mudarse el año 2003 hacia Curaco en la comuna de Collipulli (región de la Araucanía).<sup>227</sup>

**EPUNGECHEI JORNADA CULTURAL MAPUCHE SOLIDARIA**  
 POR BRANDON HERNÁNDEZ HUENTECOL  
 CARLOS HUAQUIILLAN PALACIO  
 LUGAR DEL EVENTO: **Peñalolén**  
**SÁBADO 14 JULIO 2018 11:00**  
 VALOR \$ **1.000**  
 ENTRADA **Nº 31**  
 SKAROLA SAN VAL, ANASTASIA, KURAKEO, MILLALEO  
 INVITA: ASOCIACIÓN MAPUCHE NEWEN WAKOLDA Y PU LAMNGEN VILLA LA REINA  
 MAÑUM: AGRUPACIÓN CULTURAL BARRACÓN LO HERMIDA

**SARGENTO SEGUNDO CRISTIAN RIVERA SILVA DISPARA POR LA ESPALDA**  
 A BRANDON HERNANDEZ HUENTECOL DE  
 17 AÑOS 180 PERDIGONES  
 17 OPERACIONES  
 45 DIAS HOSPITALIZADO  
 ¡JUSTICIA PARA BRANDON Y CÁRCEL PARA RIVERA SILVA YAI

**Participación Grupo Tun en actividad cultural solidaria en población Lo Hermida, 14 de julio 2018**  
 en apoyo a los jóvenes mapuche Brandon Hernández y Carlos Huaiquillán

El caso de Brandon, quien sólo contaba con 17 años cuando fue puesto boca abajo y baleado a quemarropa (a menos de 50 centímetros de distancia), se suma al de otros menores de edad mapuche que han sido víctima de la violencia racista de las instituciones armadas del Estado, tales como Alex Lemún (2002), José Huenante (2005) y Silvestre

<sup>227</sup> De acuerdo a entrevista del sitio web Interferencia, "Ada Huentecol nació en Carahue en la zona de la costa [región de la Araucanía] y se crió en una familia evangélica. Antes de decidir regresar al sur, su familia vivía en San Bernardo [Santiago]", desde donde se organizaron con otras familias evangélicas para comprar un terreno en Curaco, vendiéndolo todo para poder abandonar la vida de ciudad. Disponible en <<https://interferencia.cl/articulos/habla-la-madre-de-brandon-herandez-el-mapuche-con-90-perdigones-en-su-cuerpo-desde-antes>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Torres (2017). La familia Hernández-Huentecol ha denunciado que en el sur de Chile, los verdaderos terroristas son los carabineros porque no respetan los derechos de los mapuche.<sup>228</sup> En aquellos contextos que el Estado define como zonas del "conflicto mapuche", los abusos de poder de una policía cada vez más militarizada (Carabineros y sus unidades de Fuerzas Especiales) difícilmente son limitados por sanciones proporcionales a al carácter delictual de sus actos, manteniéndose en esa impunidad que tienden a garantizar las lentas instituciones que dicen administrar la justicia.<sup>229</sup>

Durante la II Jornada, el Grupo Tun presentó su teatro mapuche sobre el femicidio empresarial de la *lamngen* Macarena Valdés, luchadora socioambiental *wariache* asesinada por estrangulamiento el 22 de agosto 2016 en Tranguil, región de Los Ríos [Video 9\_ <https://youtu.be/7pulVykqjEs>]. Por más de un año, Fiscalía trató este caso como un ahorcamiento suicida. Sólo gracias a la autogestión y el apoyo de organizaciones sociales, Rubén Collío, esposo de Macarena, consiguió que se realizaran "... diversos peritajes de expertos extranjeros [que] desmienten categóricamente la primera hipótesis de suicidio levantada por el Servicio Médico Legal de Valdivia".<sup>230</sup> Sin embargo, el 2020 se cumplieron 4 años sin justicia para Macarena porque Fiscalía no ordena que Policía de Investigaciones esclarezca los hechos. Cabe destacar que la familia Collío-Valdés decidió mudarse de Santiago hacia Tranguil para reconectarse con la espiritualidad de su pueblo, integrándose a la comunidad Newen y a su lucha contra la minicentral hidroeléctrica de Tranguil, de capitales austríacos.<sup>231</sup>

El teatro mapuche sobre Macarena Valdés ha sido presentado por el Grupo Tun en otras actividades culturales solidarias con el pueblo mapuche, tales como el Foro Callejero del 3

---

<sup>228</sup> En un momento de la II Jornada, Ada Huentecol se sumó a la denuncia de que en Chile no se respetan los tratados internacionales suscritos que garantizan derechos a los pueblos originarios, solidarizando con otras luchas como la del "... Machi Celestino Córdova [que] no está pidiendo ningún favor. Ir a su *rewe* [altar] es un derecho que le corresponde como autoridad mapuche" (cuaderno de campo, 14/07/18).

<sup>229</sup> En enero 2019, después de dos años de proceso judicial, el Tribunal de Angol condenó a Cristian Rivera tan sólo a una pena remitida por el delito de lesiones graves. Con este fallo, es probable que el culpable cumpla su sentencia fuera de la cárcel (libertad vigilada).

<sup>230</sup> Publicación periodística del medio de comunicación digital "El Desconcierto". Disponible en <<https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2020/08/22/a-cuatro-anos-de-la-muerte-de-macarena-valdes-peritaje-extranjero-confirma-intervencion-de-terceros.html>> [Accedido en 10 agosto 2021].

<sup>231</sup> La investigación policial resulta ineludible porque, además de que los miembros de la comunidad Newen han denunciado las irregularidades en que incurre dicha empresa neoextractivista (probabilidad de móvil), Fiscalía cuenta con diversos testimonios de que la familia Collío-Valdés había sido amenazada previamente "... por parte de personas sindicadas como sicarios y/o mercenarios ligados a los intereses hidroeléctricos de la transnacional RP Global", como lo denuncia la confederación "Ecologistas en Acción". Disponible en <<https://www.ecologistasenaccion.org/35757/>> [Accedido en 10 agosto 2021].

de junio 2018 en la emblemática población La Victoria. A través de este foro, sus organizadores (Coordinadora por Justicia Macarena Valdés y Centro Cultural Pedro Mariqueo) se propusieron divulgar información en La Victoria sobre la lucha socioambiental que sostiene la comunidad Newen en la región de Los Ríos; además de renovar la solidaridad con la familia Collío-Valdés, representada por la presencia y exposición de Marcelino Collío, suegro de Macarena [Video 10\_ <https://youtu.be/5WyWGQb4xXw>].



**Grupo Tun junto a Marcelino Collío (suegro de Macarena) Pasacalle del Foro Callejero en La Victoria, 3 de junio 2018**  
Informando sobre conflicto entre comunidades mapuche de Tranguil y empresa hidroeléctrica austríaca RP Global

El Foro Callejero se inició con un pasacalle que no sólo recorría la población con *purun*, sino también con murga porteña (Murga Decadentes del Nuevo Extremo) y *tinku* (Comparsa Kallejera Sin Nombre), mientras los organizadores entregaban volantes informativos a los vecinos. Después de escuchar testimonios y análisis de los expositores reunidos en plena calle del Centro Cultural Pedro Mariqueo,<sup>232</sup> el *purun* volvió a convocar a que los asistentes que acompañaban el teatro mapuche se sumaran a bailar y tocar cañitas y *pifilkas* [Video 11\_ <https://youtu.be/HyaL9LJxiOY>]. En cuanto integrante del Grupo Tun, GJ se refiere en los siguientes términos a lo que sucede con el *purun* que pone fin a la obra:

<sup>232</sup> Cabe mencionar que con este nombre, dicho centro cultural mantiene en la memoria popular a Pedro Mariqueo, joven poblador (de origen mapuche y militante de la Izquierda Cristiana) asesinado a sus 16 años por Carabineros durante el 1º de mayo de 1984, en el contexto de las jornadas nacionales de protesta reseñadas en "La revuelta de los pobladores (1983-1987)" de la ESCENA 2.2

Encuentro que es muy potente el momento del *purun*. En La Victoria sentí mucha fuerza y belleza en ese momento de las cañitas, cuando se abre la posibilidad de multiplicarse en la acción de sumar a la gente [al entregar cañitas a los asistentes, invitándolos al *purun*]. Aunque siempre estoy en esa contradicción de ser mapuche o no ser mapuche, esta vez el *purun* tomó otro sentido, tal vez porque toda la gente se sumó. He pensado mucho en torno a la máscara [social], las modas, en cómo la sociedad te llena de información, de estéticas, de personalidades. Siento que por ahí va el camino de cultivar y de nutrirse: en darse cuenta de lo que tiene que ver con uno y de lo que no tiene que ver con uno, frente a todo el bombardeo de este sistema que nutre las ansiedades, los nerviosismos y el estrés.<sup>233</sup>

Dentro de contextos urbanos de compromiso político con luchas de pueblos originarios (tales como la II Jornada y el Foro Callejero poblacional), implicarse en manifestaciones culturales originarias (tales como la danza colectiva del *purun*) deja a los asistentes contentos y despiertos. Sin embargo, también puede levantar cuestionamientos éticos en quienes no tienen apellidos mapuche y, al mismo tiempo, puede abrir la posibilidad de profundizar diversas construcciones de identificación con cosmovisiones y luchas de los pueblos, avanzando hacia formas no-esencialistas de identificación que, sin pretender capturar la diferencia con su síntesis, promuevan articulaciones solidarias que no extravíen aquellos contenidos culturales originarios que permanentemente orientan los procesos de descolonización *ch'ixi* referidos en la ESCENA 3.1. En relación a los cuestionamientos identitarios que los "no-mapuche" pueden plantearse desde su participación en agrupaciones de música y danza indígena, GS (E23) aporta con el siguiente testimonio:

(...) muchas veces decía <no sé si vestirme de mapuche, si yo no soy mapuche. Aunque yo puedo ser mapuche, pero no fui criada como mapuche, no se hablar mapudungun, ¿cómo me voy a vestir así? ¿cómo voy a bailar *purun*?> Sentía que me estaba aprovechando de algo. Me cuestionaba harto eso. Nuestros maestros siempre me decían <estas aprendiendo, tienes que decir eso, si alguien te pregunta algo que tú no sabes, dile que tú estas aprendiendo> porque esa es la verdad, o sea, uno está aprendiendo a ser gente de la tierra. Pero, parte de aprender a ser gente de la tierra es ver la realidad de lo que está pasando con la gente de la tierra, solidarizar y hacerse parte de esa lucha. No te sientes mapuche sólo porque sabes que tienes un poco de sangre, porque tienes el apellido antiguo, porque sabes bailar *purun*, porque sabes un poco de esto o de lo otro... es porque tienes esa visión de la vida que ellos tienen y porque quieres cuidar la vida, como ellos la quieren cuidar. Yo creo que sí yo soy mapuche... y de hecho pasa con todos los pueblos antiguos-originarios... yo creo que lo medular de las luchas políticas están radicadas ahí... en salvaguardar los pensamientos, los saberes antiguos, que son mucho más saludables y mucho más sabios, desde ahí se podrían construir muchas cosas, desde esos saberes (GS, Grupo Tun, 22 de agosto 2018).

---

<sup>233</sup> GJ (Grupo Tun - Coordinadora por Justicia Macarena Valdés) en reunión de estudio de calendarios del Grupo Tun (cuaderno de campo, 06/06/18).

El hecho de que sólo una minoría de integrantes de las agrupaciones de música y danza indígena tenga apellido indígena reconocido (aproximadamente, menos de un 10% tiene apellido indígena en las agrupaciones artísticas estudiadas), no ha sido impedimento para que todas ellas cuenten con intensas experiencias de participación en manifestaciones políticas poblacionales y callejeras de solidaridad con sus luchas, ni para que algunos se planteen respetuosamente la posibilidad de llegar a ser "gente de la tierra" (que es precisamente lo que significa la palabra mapuche).

En el contexto de numerosas y masivas marchas callejeras en apoyo al Machi Celestino Córdova<sup>234</sup>, autoridad espiritual y preso político mapuche que se mantenía en huelga de hambre exigiendo su derecho de regresar por 48 horas a su *rewe* [altar], GS decide viajar al sur para participar en el Wiñol Tripantu que la Red de Apoyo del machi consiguió organizar dentro de la cárcel de Temuco el 9 de julio 2018. Las autoridades ancestrales mapuche que visitaron al machi aquel día, se mantuvieron en el presidio exigiendo la presencia de autoridades de gobierno para establecer un diálogo de igual a igual, a la vez que afirmaban un conocimiento profundo de su propia cultura.

(...) un *lonko* decía <ustedes le preguntan a un chileno por qué usa la corbata... no tiene idea por qué usa la corbata, en cambio si a mí me preguntan por qué uso eso...> y empezaba a mostrar todas sus vestimentas y joyas <yo sé porque uso cada una de esas cosas> Eso es súper profundo... y eso también es una enseñanza para uno que está aprendiendo a ser mapuche, de preguntarse por cada cosa... las cosas buenas que sabemos vienen de saberes antiguos, nadie ha inventado esas cosas que se saben ahora, no son modernas, son antiguas (GS, Grupo Tun, 22 de agosto 2018).

Además de quedar resonando en GS (E23) como un llamado a seguir cuestionándose las identidades estado-nacionales, la experiencia de haber participado en la rogativa del Wiñol Tripantu (que concluyó con fuerte represión por parte de los gendarmes) movilizó a los estudiantes de la Universidad de Chile (que también viajaron hasta Temuco en apoyo del machi) a llevar a cabo una toma de su Casa Central en cuanto regresaron a Santiago. Por

---

<sup>234</sup> Por medio de la aplicación de la Ley Antiterrorista, en el año 2014 se le declara culpable por el delito de incendio con resultado de muerte del matrimonio Luchsinger-Mackay (2013). Sin embargo, la defensa del Machi ha insistido en que "... no fue condenado por ser autor material de los hechos, sino por ser, eventualmente, una persona que cooperó de alguna manera o que conoce quiénes estaban en ese momento [del incendio que acabó con la vida del matrimonio]", como lo informa el Equipo Digital de "Televisión Universidad de Concepción". Disponible en <<https://www.tvu.cl/prensa/2020/08/16/quien-es-celestino-cordova-las-claves-en-la-historia-del-machi-en-huelga-de-hambre.html>> [Accedido en 10 agosto 2021].

medio de Declaración Pública del 13 de julio 2018, los estudiantes de la Universidad de Chile (en toma) se posicionaban de la siguiente manera:

Hacemos un llamado a más estudiantes de la Universidad, así como a otras organizaciones y personas, mapuche y no mapuches concientes a apoyarnos en este lugar. Si el gobierno es capaz de dejar morir a un machi, un líder espiritual y político, no duden que, de aquí en adelante, son nuestras vidas las que estarán en juego<sup>235</sup>



**Marcha familiar exigiendo que el Machi Celestino vuelva 48 horas a su rewe, 22 de julio 2018**  
La pancarta dice "Machi Celestino a su rewe ifewla! [¡ahora!] No más terrorismo del Estado de Chile  
Fotos: Daniela Eyquem [archivo de tesis]



**Trutrukas y pifilkas en Marcha familiar Machi Celestino, 22 de julio 2018**  
**Manifestación por Machi Celestino en el frontis de la Radio Bío Bío, 23 de julio 2018**  
Fotos: Daniela Eyquem [archivo de tesis]

<sup>235</sup> Disponible en <<https://www.convergenciamedios.cl/2018/07/declaracion-toma-casa-central-de-la-universidad-de-chile-en-apoyo-al-machi-celestino-cordova/>> [Accedido en 10 agosto 2021].

La Red de Apoyo del Machi Celestino Córdova junto a la Confederación de Estudiantes de Chile (CONFECH), el Movimiento por el Agua y los Territorios (MAT), entre otras organizaciones, convocaron a una Marcha familiar que desde las 11:00 del domingo 22 de julio 2018 recorrió la Alameda, desde Plaza Italia (hoy Plaza Dignidad). En las fotografías se puede leer "Machi Celestino a su *rewe jfewla!* [¡ahora!] No más terrorismo del Estado de Chile" en una de las pancartas con las que el Grupo Tun apoyaba los derechos espirituales del machi; así como también se puede percibir el intenso desplazamiento musical que, con *pifilkas* y *trutrukas*, realizaron las organizaciones mapuche urbanas [Video 12\_ <https://youtu.be/tbuL6i8TmVI>]. Aunque la participación de las agrupaciones artísticas de música y danza indígena en movilizaciones sociales como la marcha del 12 de octubre se base en la auto-convocatoria, el hecho de que algunos de sus integrantes participen en organizaciones sociales e indígenas contribuye a que se relacionen de maneras orgánicas con los movimientos de pueblos originarios.

La identificación que los integrantes de agrupaciones artísticas establecen con los contenidos culturales (cosmovisiones) y las personas concretas que luchan desde los pueblos originarios, también los lleva a pronunciarse públicamente en relación a los montajes mediáticos que cada vez se hacen más comunes. Frente a la urgencia que supuso el inicio de la huelga seca del machi (lunes 23 de julio 2018), el Grupo Tun decide manifestarse en el frontis de la Radio Bío Bío para entregar volantes que decían "... no es un asesino y no es un mentiroso... fue condenado en base al testimonio de José Peralino Huinca, el cual fue obtenido bajo tortura y del que después se retractó... señores comunicadores, señores prensa, ¿hasta cuándo avalamos las políticas siniestras de exterminio del Pueblo Mapuche?". En dicha coyuntura de intensas manifestaciones y urgencias, Gendarmería de Chile acabó por autorizar que el día 28 de julio 2018, fuertemente custodiado por 260 efectivos de Gendarmería y Carabineros, el Machi Celestino visitara su *rewe* (aunque las autoridades de gobierno declararon que se trataba de un beneficio carcelario y no de un derecho resguardado por el convenio 169 de la OIT).

A modo de síntesis, se puede observar (y escuchar) que las agrupaciones artísticas estudiadas encuentran en las actividades culturales poblacionales y en los desplazamientos de protesta callejera, los espacios en donde su quehacer cultural se llena de sentido, colaborando con trabajos comunitarios poblacionales y manifestaciones políticas que se imbrican. Sin la intención de establecer una relación causal que explique la presencia de

música y danza indígena en los pasacalles populares, se advierte que dicha presencia sintoniza con los esfuerzos que las organizaciones culturales poblacionales realizan para fortalecer la valoración de aquella diversidad cultural que los procesos de reconstrucción de la memoria pobladora develan. Aunque la actual localización territorialmente periférica de las poblaciones de Santiago se manifieste, en su anverso, como consecuencia de la marginación socio-espacial de las históricas migraciones campo-ciudad del siglo XX;<sup>236</sup> las poblaciones marginadas, desde su reverso, pueden afirmarse como espacios urbanos donde se concentra la diversidad cultural. Es en las poblaciones donde se hace más densa la multiplicidad de otros espacios: lo regional, lo rural, lo migrante y lo indígena dentro de lo urbano.<sup>237</sup> De acuerdo a ACR, actividades como el Carnaval de la Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi de la población Los Copihues, parten - precisamente - de un reconocimiento de lo ecléctica que resulta la identidad poblacional debido a la co-existencia de variadas formas culturales. Por medio de la celebración del Inti Raymi también es posible visibilizar lo que estadísticamente resume la Encuesta Casen 2017: del 6,8% de los habitantes de Santiago que se reconoce indígena, hay un 2,3% aymara y un 0,8% quechua que está representando la cultura andina (Ministerio de Desarrollo Social, 2018).

Aquí se fundamenta la Noche de San Juan, en la sumatoria de las cosas más lindas de cada cultura... hay vecinos que son del norte [andinos]: los Pacha, y también hay hartos vecinos que son mapuche, y hay hartos vecinos que son judeo-cristianos, y ahora hay todo un despliegue de Latinoamérica en nuestras poblaciones y comunidades [migraciones más recientes de bolivianos, peruanos, venezolanos, colombianos y haitianos, entre otros].<sup>238</sup>

Cabe recordar que, en el marco de las actividades políticas a las que el movimiento de pueblos originarios convocaba para preparar la coyuntura de 1992 (conmemoración de los 500 años), se realizaron encuentros con comunidades mapuche del Consejo de Todas Las Tierras que viajaban del sur hacia Santiago para articularse con organizaciones populares urbanas (tal como el Comité 500 años que encabezaba el historiador Luis Vitale). Los encuentros realizados en la casa comunitaria del Grupo Tun abrieron un diálogo entre pueblos que derivaría en la propuesta de "Nueva Relación", derribando el mito de que todos los santiaguinos eran *winkas*. Aunque consciente de que el pueblo mapuche conoce más al pueblo chileno que viceversa, ACR evoca las reflexiones culturales que compartían con el CTT a principios de la década de 1990.

---

<sup>236</sup> Ver "Las migraciones y el problema de la vivienda" y "Migraciones forzadas de pueblos originarios y su «chilenización»" en el CUADRO 2.

<sup>237</sup> La multiplicidad de espacios implica una multiplicidad de temporalidades que Rivera (2018) asume como la heterogeneidad multitemporal de la sociedad.

<sup>238</sup> ACR (De Duda Procedencia - La Casita) en las "Jornadas de Reflexión Periférica" de La Casita (cuaderno de campo, 24/09/17).

(...) nosotros nos fuimos a encontrar con ellos todas las semanas, y ellos nos mostraron su cultura y nosotros les mostramos la nuestra, que es poblacional, que es cultura periférica. Entonces, les dijimos <nosotros también tenemos identidad, nosotros no somos *winkas*, tenemos identidad, somos poblacionales, somos pobladores o somos artistas, pero tenemos una identidad, no estamos en el vacío identitario>.<sup>239</sup>

En su búsqueda por dar continuidad a las experiencias de organización autonómica surgidas junto a las tomas de sitio y conformación de campamentos del movimiento de pobladores (1970), las organizaciones culturales poblacionales del sector suroriente (De Dudosa Procedencia, La Casita y CCLA) también se han encontrado con manifestaciones de lo que Rivera (2018) distinguiría como horizontes pretéritos que confluyen en la "superficie sintagmática del presente", más concretamente, la convergencia de saberes y prácticas populares e indígenas que emerge en su memoria y acción comunitaria. La memoria corta de los campamentos se imbrica con una memoria larga que abarca experiencias rurales y, en algunos casos, experiencias de pertenencia a pueblos originarios, antes de la migración de sus familias hacia la periferia de los centros urbanos. Pese a que las élites políticas de la transición han promovido la amnesia cultural, política y comunitaria para dejar en el pasado las luchas autonómicas por la vivienda y la resistencia contra la dictadura, GJ (E16) considera que en las poblaciones hay una memoria que no se quiere olvidar. Muchos pobladores tienen memoria de ser capaces de darse la vida digna, de organizarse, de construir el hábitat.<sup>240</sup> Es la memoria que te saca a la calle, la memoria que te activa. Es la memoria que reconstruye el tejido social porque devuelve la confianza en la capacidad creadora de sí mismo en relación con los demás. Es la memoria de la organización comunitaria que transforma la marginación en dignidad.

Tanto los pobladores como los comuneros mapuche podrían reconocerse en la exclusión, reconocerse en el despojo, reconocerse en la adversidad. Pienso en la tierra, en la vivienda (que también es un pedazo de tierra). Me acuerdo que la primera vez que fui al sur vi cementerios mapuche, y la primera reflexión que se me generó fue que en la ciudad uno no tiene ni donde caerse muerto, literalmente. Dentro de esas experiencias de exclusión y dignidad, la autonomía juega ese rol de darse a uno mismo - comunitariamente - lo que se requiere para el buen vivir del que hablan los pueblos originarios. Creo que ese buen vivir tiene que ver con la experiencia de la comunidad. En las ciudades, en las poblaciones, te une la necesidad, te une la marginación en el sentido de ser periferia, de mantenerte al margen del centro social, cultural, artístico. Eso también convoca a generar tu propia cultura, tu propio arte, tu propia expresión... eso es construir comunidad. Los pueblos originarios han mantenido

---

<sup>239</sup> ACR (De Dudosa Procedencia - La Casita) en las "Jornadas de Reflexión Periférica" de La Casita (cuaderno de campo, 24/09/17).

<sup>240</sup> Concretamente, GJ (E16) se refiere a la memoria de "... tener la capacidad de organizarte y darte la vida digna que uno se puede dar, levantar tu casa, levantar tu población, levantar el alumbrado".

ancestralmente la propiedad comunitaria de la tierra, han mantenido prácticas de equilibrio comunitario como el *nguillatun* [rogativa], el Wiñol Tripantu, el *machitun* [ceremonia curativa]... distintas actividades que se hacen en comunidad, que invitan a compartir en comunidad. Creo que en las poblaciones también hay una experiencia común de encontrarse y de dignificarse en comunidad (GJ, Grupo Tun-Coordinadora por Justicia Macarena Valdés, 19 de junio 2018).

De cierta manera, los pasacalles populares y la organización de los centros culturales autónomos rompen con la amnesia comunitaria, invitando a que los pobladores se encuentren en la calle, sin el miedo y el individualismo que la dictadura nos ha dejado como parte de sus peores legados.<sup>241</sup> Encontrarse en comunidad nos abre la posibilidad de reconocernos en otros como nosotros, devolviéndonos aspectos profundos que habíamos forzosamente olvidado, dignificando las experiencias y contenidos culturales que nos colindan, habitan y constituyen.

En Santiago hubo mucha gente que tenía un apellido mapuche pero le daba vergüenza, porque la discriminación es grande. Hubo una época en que nosotros nos vinculamos con muchos jóvenes mapuche que ahora están en el sur... que no tenían ni idea que eran mapuche, que de repente empezaron a darse cuenta que tenían un apellido que era mapuche y empezaron a valorarse. Pasa que la gente mapuche de la ciudad agarra más valor con la práctica del *purun* (RP, Grupo Tun, 18 de abril 2018).

(...) creo que sí hace sentido la danza y la música [indígena] porque los lleva de nuevo, tal vez, a algunos a su infancia, a no perder la cultura que en algún momento tuvieron. A otros los lleva a conocerla, a aprender a quererla y a respetarla... y a no sentir vergüenza (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).

Así es como el *purun*, junto a otras expresiones artísticas que participan en los pasacalles populares (tales como las músicas andinas que se analizan en "Cosmo[audiciones] de la ESCENA 3.3), se vinculan con las diversas reconstrucciones identitarias indígenas que toman lugar en la ciudad, produciendo resonancias significativas ahí donde se encuentra con las experiencias históricas de migración campo-ciudad de los pobladores.<sup>242</sup> En los pasacalles populares también se abre espacio para conocer más sobre los vínculos entre arte, espiritualidad y comunidad, así como para conocerse y aceptarse en cuanto *wariache*,

---

<sup>241</sup> GJ (E16) destaca que el mal legado de la dictadura "... se subvirtió con las protestas del 80 para sacar del poder a Pinochet, a la Junta y la derecha golpista. Sin embargo, con la democracia formal se olvida la lucha y te mandan para la casa... olvidándose de todo lo que se luchó... y de todos los muertos en las poblaciones. Hay mucha gente desaparecida en las poblaciones más emblemáticas en donde se han levantado con mucha fuerza estos pasacalles y organización de centros sociales autónomos".

<sup>242</sup> Como lo señalan los entrevistados del Taller Tupac Katari, las comunidades peruanas y bolivianas residentes en Santiago también activan procesos de reconstrucción identitaria por medio de pasacalles populares, especialmente con la celebración de fiestas patronales.

champurria<sup>243</sup> u otras formas *ch'ixi* (Rivera, 2018) de identificación cultural en movimiento.

(...) pedir permiso con la danza, con la música, con el *purun*, es bien importante. Desde que empezamos este pasacalle, al menos nosotros como Centro Cultural Las Araucarias, siempre hemos pedido permiso para avanzar en la población Las Araucarias y en Los Copihues... y se ha hecho de esa forma, con música y baile mapuche... y después, claro, lo andino (MH, Banda Escuelita-CCLA, 23 de marzo 2018).



**48° Aniversario Las Araucarias, 13 de enero 2018**

La ceremonia que da inicio al pasacalle se fusiona con la obra de teatro mapuche del Grupo Tun Las pancartas "Respeto a las y los machis" y "Hablan de paz y balean a nuestros niñ@s" hacen referencia a los casos de la Machi Francisca Linconao, Machi Celestino Córdova y Brandon Hernández Huentecol  
Fotos: Jaime Alaluf y Carmen Duque [archivo de tesis]

<sup>243</sup> Champurria es un término mapuche que, aunque se refiere al resultado de la mezcla de licores, es comúnmente extrapolado al ámbito de las identidades culturales para referirse a la condición mestiza.

### **ESCENA 3.3\_ESTÉTICAS**

**Narrador:** basándose en la ESCENA 1.1 del ACTO TEÓRICO, las músicas y danzas indígenas pueden ser conceptualizadas como formas específicas de conocimiento y cognición. Desde una perspectiva fenomenológica, se trata de experiencias perceptivas de contenido no-conceptual que, en cuanto experiencia estética, pueden generar aperturas hacia otros sentidos comunitarios, festivo-ceremoniales, tempo-espaciales y del cuidado del cuerpo. Aunque las expresiones artísticas estudiadas se asocian preponderantemente al sentido visual (danzas) y auditivo (músicas), las combinaciones sensoriales a la base de toda forma de conocimiento tienden a involucrar nuestros cinco sentidos, impidiendo reducir su naturaleza perceptiva a un sólo registro cognitivo. Es por este motivo que a lo largo de la ESCENA 3.3 se incorporan nociones tales como "cosmocognición" y "cosmoaudición".

#### **3.3.1\_Cosmo[cogniciones]**

Los integrantes de agrupaciones artísticas tienden a elaborar discursos críticos sobre el modelo neoliberal impuesto en Chile, focalizándose en la destrucción de las formas comunitarias que viene operando desde la dictadura. Al enfrentarse a la necesidad de fortalecer las diversas colectividades dañadas, surge una potente reflexión en torno a aquellos contenidos culturales fundamentales que les han permitido, pese a todo, su permanencia y transformación en cuanto comunidades populares e indígenas. Las 5 agrupaciones artísticas estudiadas se han aproximado a dichos contenidos en base a experiencias directas de enseñanza-aprendizaje, posibilitadas por maestras y maestros de las culturas de pueblos originarios (Quinturay Raipán, Pedro Humire, Carmen Saye, Omar Ponce y Jaime Quintanilla en el caso del Grupo Tun), así como por estadias en comunidades indígenas (por parte de algunos integrantes de cada agrupación).

(...) aunque yo ya conocía harto de la vida mapuche [debido a su estadia en comunidades mapuche como estudiante de Antropología], la cultura nadie te la enseña. Quinturay Raipán se dio ese trabajo de enseñarnos. Es como una forma bien tradicional de estudiar y aprender: aprender con los mayores. Esa es una diferencia que uno puede encontrar en relación a pensar la cultura antropológicamente o pensar la cultura con el Grupo Tun, porque hay una experiencia de vida. Pedro Humire es la cultura aymara en persona, uno tiene todo por aprender a su lado. Implica la vivencia de la cultura, no implica la cultura como un concepto (como algo que se pueda desarrollar intelectualmente),

sino pensar con los pies al bailar, como decía el Jaime [Quintanilla]. Eso lo aprendí con la Quinturay: pensar la cultura es vivirla (CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018).

La mayoría de los entrevistados considera este proceso de aproximación a las culturas de pueblos originarios como un camino necesariamente individual y comunitario (al mismo tiempo), para despojarse de las automatizaciones del propio formateo cultural.

### 3.3.1.1 \_Desproveerse de condicionamientos

De acuerdo a los integrantes del Grupo Tun, vivenciar una cultura diferente implica desproveerse de aquellos condicionamientos (imbricados en nuestra multitemporalidad "judeo-cristiano-greco-romano-norteamericana") que obstaculizan la percepción de los contenidos culturales que conforman las "cosmovisiones de pueblos originarios".<sup>244</sup> Como ya se había mencionado en "Intra[comunitario]" de la ESCENA 3.2, tensionar los propios condicionamientos es un trabajo que suele llevarse a cabo "no sin grandes sufrimientos... ahí empezamos a hablar de la teoría del ego, porque uno podría estar aferrado a cierto condicionamiento y va a sentir gran desazón al ponerse en contradicción con éste".<sup>245</sup> Se describe como un camino de descolonización que va esclareciéndose en la medida en que se sostiene un esfuerzo por llevar los contenidos culturales de pueblos originarios a la vivencia cotidiana. La experiencia autorreflexiva de CA, referida en el "cuaderno de campo" después de su última entrevista (E28), pone de manifiesto el sustrato empírico de dicho proceso de transformación:

**21/12/2018**

Después de haber convivido en comunidades mapuche (Sur de Chile), licanantay (Norte Grande de Chile) y kallawaya (Bolivia); CA regresa al Grupo Tun para dedicarse a tiempo completo al chi kung y a la reflexión sobre el desarraigo fuerte y hasta doloroso que - en cuanto antropóloga - había sentido al vivir la experiencia comunitaria sin ser de la comunidad. Hoy en día, CA (E28) concluye que su sentido de comunidad se orientaba

---

<sup>244</sup> Al analizar la dimensión estética del fenómeno estudiado, se ha optado por incorporar la noción de "cosmocognición" para dar cuenta de los límites que impone el uso del concepto "cosmovisión". Dado que la producción de conocimiento puede involucrar - potencialmente - la acción de los cinco sentidos perceptivos, resulta común cuestionar la hegemonía del sentido de la visión en la cultura occidental.

<sup>245</sup> CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018.

a la reflexión comunitaria "... sin el egocentrismo de la Antropología que tiene como la autoridad frente a esos temas". Fue en los talleres de cultura mapuche de la maestra Quinturay Raipán donde se fue haciendo consciente de su propio ego antropológico, percibiendo lo siguiente:

"Pensaba la cultura mapuche como una champurría que piensa desde la Antropología. Entonces, en hartas cosas estaba en desacuerdo con la Quinturay... estaba en contra. Tenía mis propios pensamientos y pensaba que ella estaba equivocada. De repente algo pasó que me di cuenta que el ego antropológico era inmenso... de creer que yo podía saber o entender más que la Quinturay"

CA recuerda que al conseguir callar internamente, aprendió mucho de la cultura mapuche. Al pensar la cultura en comunidad, CA (E28) profundizó en su aprendizaje con los mayores y con sus propios pies (bailando *purun* mapuche).

"Quinturay reflexionaba harto acerca de la cultura, ella la desproveía del aspecto político - que esa era una contradicción para mí - pero pensaba harto y todo su objetivo era que nosotros pudiéramos vivenciarla... aprender a vivirla, a hacerla parte de la vida personal, con esas categorías culturales como el *trafkintu* [trueque], como el *trawun* [encuentro]. Porque la cultura de los pueblos originarios es anticapitalista de naturaleza, o sea, las relaciones son solidarias, hay respeto por los mayores y muchas otras cosas"

Desde los saberes y prácticas de pueblos originarios de todo el mundo (incluyendo el *chi kung* de los chinos), el Grupo Tun construye comunitariamente su camino de descolonización a partir de una comprensión de la energía (*chi*) que les ha permitido cultivar artísticamente su energía interna en armonía con las energías siempre cambiantes del cielo y de la tierra que habitamos. Integrando ciertos contenidos culturales chinos y mapuche, CA (E28) afirma - críticamente - que la práctica de músicas y danzas de pueblos originarios consigue revertir la mala costumbre burguesa de acumulación de energía (*chi*) en la cabeza, para bajarla a los pies.<sup>246</sup>

(...) mucha energía mental por exceso de pensamiento intelectual bloquea la circulación de la energía e impide que se distribuya y fluya expeditamente por todo el cuerpo. Si no hubiera ese divorcio falso - que también es un constructo de la cultura occidental moderna burguesa - entre cuerpo/mente/espíritu, no se

---

<sup>246</sup> CA (E28) entiende la burguesía en cuanto aspecto cultural del capitalismo y afirma que muchas de nuestras malas costumbres son producidas y consideradas correctas desde dicha matriz cultural.

considerarían cosas diferentes y separadas. Entonces, la intelectualidad te lleva un poco por ese camino de estar muy en el pensamiento, muy en el estudio y separarte de ti mismo en términos físicos. Para los chinos, el espíritu está encarnado en los órganos, cada órgano tiene su espíritu y la reunión de esos 5 espíritus es el espíritu de uno. Entonces, no hay ninguna separación... si estas mal del hígado, si está mal tu alma hepática *hun*, se empiezan a dañar todos los otros espíritus porque está todo en conexión. Somos una sola unidad de cosas y el bloquear la energía en un lugar es una mala costumbre de identificarse tanto con el intelecto y tan poco con el cuerpo... con todo lo demás. El bailar te ayuda en ese sentido, porque uno puede estar en la totalidad de sí mismo, dejando que la energía fluya por la cabeza, por el cuerpo, por los órganos, por las extremidades, por todas partes... y equilibrarte en toda tu triple existencia que es física, mental y espiritual; porque uno existe en todas esas dimensiones (CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018).

### 3.3.1.2\_Cuidado comunitario de la vida

Las músicas y danzas indígenas que los integrantes del Grupo Tun han aprendido junto a aquellos mayores caracterizados como "la cultura en persona", presentan semejantes sentidos ceremoniales que apuntan al cuidado de la vida, es decir, se unifican en aquel contenido cultural que las sociedades moderno-occidentalizadas tienden a extraviar. A partir del estudio y la práctica de las culturas de pueblos originarios andinos, mapuche, chinos y de la India; GC (E12) se ha dado cuenta que todos ellos comparten una forma de relacionarse con lo existente y lo no-existente, que no es resultado de una determinación arbitraria que se le ocurra antojadizamente a cada pueblo, sino que emerge naturalmente de todo lo existente y lo no-existente.

Los pueblos originarios tienen muchos elementos en común. Hay grandes semejanzas; hay dibujos, imágenes, escalas y cantos parecidos; valoración del ordenamiento calendárico y de la observación del paso del tiempo; valoración de la naturaleza, de las plantas y animales, de los seres humanos (en su interioridad y materialidad); atención sobre qué comemos, qué no comemos y cómo nos movemos. Todos los pueblos originarios tienen distintas formas de movimiento que les permiten cultivar la salud, les permiten armonizar con las estaciones. Para mí, algo muy importante del trabajo del Grupo Tun tiene que ver con recuperar ese conocimiento que está en los pueblos originarios y que está en cada uno también, no es solamente un conocimiento intelectual, es algo que uno conoce al practicar la danza y la música, al seguir las orientaciones de vida que están expresadas en las personas, en la ceremonia, en los *peñi* [hermanos en mapudungun] y las *lamngen* [hermanas en mapudungun] con los que uno conversa, en las enseñanzas de las maestras y maestros. Siguiendo una práctica en base a eso; el cuerpo, la mente y el espíritu de uno mismo va, de a poquito, abriéndose camino a conocer las cosas como son de forma más real. Y todo eso no lo quiere entender el pensamiento occidental que monopoliza el poder de decisión sobre qué es más real, desde su supuesta imparcialidad científica (GC, Grupo Tun, 20 de abril 2018).

Enfrentadas a la destrucción economicista de lo comunitario, las individualidades reunidas en torno a las agrupaciones artísticas estudiadas han ido reflexionando comunitariamente sobre la manera en que los enfoques elitistas y productivistas de mercado permean las instituciones educativas del ámbito de la cultura y las artes (especialmente en los niveles de educación superior). A partir de sus experiencias con danzas originarias, muchos entrevistados han desnaturalizado la sofisticación del arte y el maltrato del cuerpo al que conduce el profesionalismo de las Escuelas de Danza (con su exigencia de rendimiento productivo).

El concepto de arte es bien elitista y burgués... [mientras estudiaba en la Escuela de Danza de la UAHC] no lo sentía muy real. En el mundo del arte, los códigos con los que se trabaja pasan por una sofisticación que a mí no me encajaba. Cuando uno entra a estos grupos de danza de pueblos originarios ya no se trata de algo externo [técnica sofisticada] que me traspasan para poder crear. Se trata de algo interno porque tiene relación con la raíz, con la cosmovisión (JV, Ayllu, 28 de marzo 2018).

De hecho, mis profesores pasaban con los pies vendados. Para mí era normal tener que bailar con una venda elástica en la pierna, después me di cuenta que no es normal que uno ande lesionado y tenga que responder como un trabajo cualquiera. Las técnicas que se ocupan no te llevan a ver la danza de una manera más saludable que te permita bailar toda tu vida (RP, Grupo Tun, 18 de abril 2018).

En ciertos casos, este tipo de cuestionamientos va acompañado de un proceso de desinstitucionalización (abandono de la educación formal), porque la danza que se busca no se encuentra en las instituciones educativas, sino en los espacios de contacto con contenidos culturales originarios, cuidado del cuerpo y mayor margen de libertad expresiva, que intentan generar las agrupaciones artísticas de música y danza indígena, especialmente cuando se aproximan a sus sentidos festivos y ceremoniales.

<¿quieres bailar huayno? anda a una ceremonia> <¿quieres bailar *purun*? anda a un *nguillatun* [rogativa]> <¿quieres hacer una obra que tenga relación con la cultura? vamos a hacer anata, vamos a los carnavales> No puedes pensar la danza separada de su contexto. Entonces, si uno mantiene esa conexión y la comprende porque la viviste también, la experimentaste en algún sentido, ese mismo sentido lo puedes llevar a un pasacalle, aunque el contexto sea otro, porque están tan enraizados los sentidos que es posible llevar esa sensación a la calle... y mostrarle a la gente que lo podemos hacer juntos... tú también puedes tocar, puedes bailar, uniendo estos cabos de sentidos comunitarios (JV, Ayllu, 28 de marzo 2018).

Quinturay [Raipán] decía que el Grupo Tun era un grupo de danzas ceremoniales, lo que nosotros aprendimos a hacer es ceremonial. Y era bonito porque desde que nos vestíamos para una presentación, ya nos encontrábamos en

un estado de concentración, de atención, de respeto... ya estábamos en la ceremonia (ML, Grupo Tun, 29 de marzo 2018).

RP (E11) destaca que, aunque toda forma de baile sea intrínsecamente saludable, las danzas de pueblos originarios mantienen una referencia cultural que resulta cada vez más escasa en las danzas moderno-occidentales, porque "... uno baila, pero ya no sube un cerro, ya no baja a un lugar, ya no corta leña. Que tu bailes da una cierta libertad y es agradable, pero no significa que tú estés cambiando tu estructura física o tus malas costumbres". Al participar en los pasacalles populares poblacionales, el Grupo Tun intenta que cada observador se integre y sea parte del *purun* comunitario [Video 11\_ <https://youtu.be/HyaL9LJxiOY>], para que "... sienta lo que es moverse quitándole peso a los talones, llevando el peso hacia adelante como lo enseña el pueblo mapuche, como lo hemos aprendido, que es algo muy saludable".<sup>247</sup> Pararse con los pies en paralelo llevando el peso adelante, no sólo es benéfico para la columna vertebral y los riñones, sino que también ejercita un estado de apertura mental y una capacidad de atención comunitaria.

(...) el mapuche baila y hay una conciencia de la columna, sus pasos ceremoniales buscan mantener la vertical de la columna. No sólo está en su sentir físico individual, sino que también está generando una energía comunitaria, y para eso mira, escucha, respira. Los mapuche dicen que entre todos hacen retumbar la tierra, entre todos hacen que la tierra despierte y se comunican con la tierra. Las danzas modernas son mucho más individuales (RP, Grupo Tun, 18 de abril 2018).

GS (E23) afirma que, aunque ella no posea apellido ni formación familiar mapuche, ha llegado a sentirse mapuche porque comparte aquella perspectiva comunitaria de vida, entendiendo que el fundamento de los saberes originarios - en general - es cuidar la vida. De acuerdo a JV (E06), las danzas originarias se conciben como ofrenda "... a la tierra, al cielo, para uno mismo, para limpiarse", diferenciándose unas de otras porque "... son comunidades diferentes, climas diferentes. Las danzas andinas se bailan un poco más holgado y más abierto, mientras el *purun* es más enfocado hacia uno". Aunque todo *purun* genere calor, RP (E11) indica que las comunidades mapuche presentan diferentes modos de bailar que armonizan con la especificidad de sus áreas climáticas.

(...) los mapuche de la montaña [pehuenche] tienen cosas diferentes que se relacionan - seguramente - con el frío, con subir los cerros; en comparación con los que viven en la costa [*lafkenche*], donde la presión es más baja, hay valle, pequeños cerros. Hay diferencias en los modos de bailar. Aunque todos liberan

---

<sup>247</sup> ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018.

los talones, hay diferencias en los modos de poner los pies, las figuras. Lo de llevar el peso hacia adelante genera calor, porque todos los mapuches están hacia el sur donde hay frío, en algunos lugares hay nieve y en los demás lugares llueve todo el tiempo... tal vez para los que están en la costa y más hacia el norte sea un poco más templado (RP, Grupo Tun, 18 de abril 2018).

Tomando en cuenta lo que sucede con las danzas a nivel energético, CA (E01) advierte que todas ellas comparten un amplio sentido comunitario que incorpora nuestras interacciones vitales con energías del cielo y de la tierra, porque "... el objetivo de esas danzas es crear un chi para generar calor en el caso de los pueblos que viven en climas muy fríos; y un chi para regular el exceso de calor en los pueblos que viven en climas muy cálidos", armonizando las energías humanas con los ciclos solares, lunares y de las estaciones del año.

### 3.3.1.3\_Descolonización del tiempo

Las agrupaciones artísticas estudiadas comparten la noción de que una descolonización del tiempo implica dejar de vivir el tiempo patas para arriba, para retomar el comienzo del ciclo anual con el solsticio de invierno en el hemisferio sur que, entre el 21 y 24 de junio, celebran los pueblos originarios.

|   |   |   |
|---|---|---|
|          | <p><b>LA DANZA</b> que mueve las cosas , que hace que cambien y que revolucione...</p> <p>La práctica de la danza de los pueblos originarios de américa es comunitaria, implica organización, reflexión y armonización de las gentes de una comunidad. Está entrocada con el tiempo y con el espacio, conserva su nexo con los calendarios originarios, y con el acontecer político social de las comunidades. Es por esto que la recuperación de la danza y la música originaria en las ciudades ha implicado la reorganización de grupos de personas que han aprendido a valorar los conocimientos y las prácticas culturales de los pueblos originarios, en primer lugar reconocer la tierra , Pachamama, Nuque Mapu, tan sagrada como una abuela como una madre, la que nos da la vida , el alimento, la medicina, y también nos recibe y cobija cuando llega la muerte. La tierra es el fundamento de nuestro existir a quien hay que saludar, ofrendar y festejar. Cada fiesta que hemos ido recuperando , que hemos ido reconstruyendo ,como por ejemplo el wiñoy tripantu, o la cruz de mayo, la fiesta de todos los santos etc han sido gran aporte a la descolonización del tiempo, ya que el tiempo de estas tierras y de este cielo donde existimos tiene sus propios ciclos distinto del calendario de los invasores europeos. La danza en el mundo occidental como concepto de espectáculo puede ser bella pero no necesariamente está conectada con la vida de toda de la comunidad.</p> |  |
|          |    |   |
| <p>Texto de ML publicado en Revista Pájaros (autoedición Grupo Tun), 26 de febrero 2016</p> |   |   |

En su texto (2016), ML (E02 y E08) reflexiona sobre el sentido de la recuperación y reconstrucción de aquellas fiestas y ceremonias en las que actualmente participan agrupaciones de música y danza indígena de Santiago,<sup>248</sup> considerando que dichas actividades constituyen una contribución valiosa para el proceso de descolonización del tiempo, dado que las danzas (y las músicas) reconectan a las comunidades urbanas con los ciclos del cielo y de la tierra, tal como éstos se experimentan en el hemisferio sur.

Cuando llegaron los europeos empezamos a vivir el calendario al revés, empezamos a celebrar el año nuevo del hemisferio norte. Hay un montón de fiestas que eran importantes para nuestros pueblos, porque vivimos bajo este cielo y no bajo el cielo europeo, pero debieron cambiar sus nombres por nombres de santos como San Juan o San Francisco... y así fuimos perdiendo también nuestro sentido del tiempo. Considerar esto es importante para la descolonización y es una de las cosas en las que más se ha ido avanzando, porque mucha gente ya está celebrando el comienzo de ciclo en torno al solsticio de invierno del hemisferio sur (ML, Grupo Tun, 14 de marzo 2018).

En base a la práctica de sentarse en círculo y "seguir la rueda sin interrumpirse, para que cada uno hable y regule su tendencia a hablar mucho o poco"<sup>249</sup> aprendida a partir de la observación de prácticas culturales de comunidades mapuche y andinas, el Grupo Tun ha establecido una metodología de estudio comunitario de calendarios mesoamericanos que cultiva - invariablemente - un día a la semana. Además de valorar y compartir el aprendizaje de dicha metodología (seguir la rueda) con las organizaciones culturales poblacionales,<sup>250</sup> "... porque en las reuniones políticas, en general, siempre se estaba peleando, siempre se estaba interrumpiendo al otro, no se deja terminar al otro",<sup>251</sup> los integrantes del Grupo Tun afirman que el estudio del sentido del tiempo les ayuda a recuperar la salud, porque los calendarios son ordenamientos que ayudan a vivir en mayor armonía con las necesidades de los tiempos.

---

<sup>248</sup> ML (E02 y E08) se refiere a fiestas como el *Wiñoy Tripantu* (que la compañía De Dudosa Procedencia celebra junto a la Noche de San Juan y el *Inti Raymi*), la Cruz de Mayo (tanto en las versiones de religiosidad popular del Centro y Periférico Cultural La Casita, como en su versión más andina en cuanto Fiesta de la *chakana*) y todos los Santos (también denominada *Wiñay Pacha*) celebrada por agrupaciones como el Colectivo Quillahuaira, Comunidad Santiago Marka y Fraternidad Ayllu.

<sup>249</sup> RP (Grupo Tun), 18 de abril 2018.

<sup>250</sup> Cabe recordar que las organizaciones culturales poblacionales del sector suroriente también consultan los calendarios mayas y chinos para orientar sus actividades, ya que las energías del día son consideradas para definir aspectos escenográficos de las celebraciones, así como para guiar los cuidados y precauciones que dicho día requiere. MH (E05) indica que "antes de hacer nuestro aniversario [población Las Araucarias] vamos a conversar con el Grupo Tun. Vemos que energías se mueven por el día del calendario"; AC (E03) comenta que, cuando De Dudosa Procedencia prepara su carnaval [población Los Copihues], también "va donde el Grupo Tun a consultarles, leen los calendarios y toda la onda... y ven qué energía va andar dando vuelta".

<sup>251</sup> RP (Grupo Tun), 14 de marzo 2018.

Los seres humanos deberíamos vivir de acuerdo a esos ciclos vitales, acompañar al cielo y la tierra, nutrirnos de ellos durante toda la vida. Lo que te permite un calendario es ordenar esos ciclos vitales. Si vivimos de acuerdo a un calendario colonizado que empieza el 1 de enero y termina el 31 de diciembre, estamos mal porque en el hemisferio sur el año empieza el 20-21 de junio, no porque se les haya ocurrido a los mapuche o a los aymara, sino porque - realmente - en ese día la energía es poquita, es el momento en que el hemisferio sur está más oculto de los rayos del sol... y el sol es el padre, el sol es el que alimenta, el que fundamenta nuestra existencia (CA, Grupo Tun, 09 de marzo 2018).

El sentido de fiestas como Wiñol Tripantu (mapuche), Inti Raymi (quechua) y Machaq Mara (aymara) es - precisamente - marcar el inicio del ciclo de las estaciones (movimiento de traslación de la tierra), porque inmediatamente después del día con menos energía del año comienza nuevamente a subir la energía gradualmente, "... empiezan a salir las flores de invierno, la vida comienza a darse. En Santiago, súper lejos del campo, ves que los ciruelos florecen en pleno julio".<sup>252</sup> Relacionando los conocimientos calendáricos mapuche (presentes en las iconografías del *kultrun*) con su estudio de calendarios mayas (*cholq'ij* y *chol'ab'*) y chinos (*I Ching* y *zi wu liu zhu*), el Grupo Tun propuso una síntesis de ordenamientos calendáricos que compartió con las organizaciones políticas y culturales que participaron en la coyuntura de los 500 años. En los siguientes registros del "cuaderno de campo" se intenta una descripción del tipo de aproximación integrativa que han seguido profundizando con su estudio semanal en rueda.

**14/02/2018**

Como todas las semanas, nos volvemos a reunir a las 11:30 hrs. en el jardín de la casa comunitaria del Grupo Tun para aproximarnos a saberes originarios por medio del estudio del *I Ching* y los calendarios de pueblos originarios (mayas y chinos). Quienes asisten a las reuniones de calendario suelen ser mayoritariamente mujeres (en esta ocasión somos 7 mujeres y 2 hombres). Durante cerca de dos horas compartimos la palabra en rueda (respetando el turno de cada uno), mientras tomamos el té y el café que comparte la maestra RP. Abren la palabra aquellos integrantes del Grupo Tun que cuentan con mayor conocimiento sobre la aplicación de los saberes calendáricos al cuidado de la vida y la salud.

ML comienza con la revisión del *I Ching*. El día de hoy se corresponde con el hexagrama

---

<sup>252</sup> CA, Grupo Tun, 09 de marzo 2018.

41 (*Sun / La merma*), cuya imagen representa una mano rechazando una marmita (también se interpreta como una mano con un cuenco para hacer ofrenda). Algunos de sus significados son disminución, reducción, aminoración, decrecer, decrecimiento, moderación, pobreza, tributación, limitación, sequedad, decadencia, deficiencia, declinación, restricción, moderando los impulsos, arruinar, la pérdida. Tiene que ver con calmar las pasiones, con cómo equilibrar una situación en donde van entrando líneas yin y va quedando lo yang arriba (en desequilibrio).

CA da la cuenta del calendario maya *cholq'ij*, hoy es un día 13 *imox* [nawal locura]. RP dice que en el glifo del *imox* están presentes el cielo y la tierra, alimento espiritual (lluvia) y material (maíz). *Imox* es lo que no se nota tanto en nuestra psique (la locura, la tontera, la estupidez), es la fuerza de gravedad que junta, es la esencia de la conciencia y de la mente... es la fuerza mental, es el lado izquierdo del cerebro, lo inusual, lo excéntrico. Buscando una asociación entre locura, conciencia y alimento; RP considera que, siendo la alimentación el origen de nuestra conciencia, puede darse una vinculación entre problemas digestivos (especialmente en vísceras) y desequilibrios mentales.

**11/07/2018**

La maestra RP pregunta quiénes van a tomar café y quiénes van a tomar té. De acuerdo al ordenamiento calendárico del *I Ching*, el día de hoy se corresponde con el hexagrama 46 (*Sheng / La Subida*). ML comienza con algunos de los múltiples significados del hexagrama 46 y aprovecha de leer una descripción del método antienvjecimiento "*Yang Sheng Zhi Dao*", serie de disciplinas que tienen por objetivo la prevención de enfermedades para prolongar la vida (dentro de las que se incluyen ejercicios de chi kung). Dicho método de "alimentar la vida" se fundamenta en la búsqueda de una relación armoniosa entre ser humano y naturaleza, adaptando la actividad humana a los cambios de la naturaleza. ML recuerda que en el tratado de medicina china *Ling Shu* también se enfatiza la necesidad de adaptarse a los cambios de las cuatro estaciones, al frío y al calor, regular la alegría y el enojo, regular el trabajo y el descanso, regular la fuerza y la suavidad, para que la energía patógena no produzca enfermedad y podamos vivir una larga vida. ML considera que algunas medidas preventivas del Ministerio de Salud chileno (como las relacionadas con el cáncer de mamas) no se orientan a alimentar la vida, sino a abaratar costos (porque su tratamiento resulta menos costoso en etapas iniciales).

15/08/2018

Según el calendario maya *cholq'ij*, hoy es un día 13 *aq'ab'al* [nawal amanecer]. ML señala una coincidencia con el calendario chino [adaptado al hemisferio sur], porque hoy es el amanecer del año, estamos comenzando un nuevo año, un nuevo ciclo, una nueva luna. Tal como los chinos iniciarán el año "chancho de tierra" en su primavera de febrero, en el hemisferio sur corresponde iniciar el año "chancho de tierra" en nuestra primavera de agosto. La adaptación del calendario chino al hemisferio sur requiere de esta inversión de las estaciones [necesaria porque el calendario chino es lunisolar], que implica una inversión del orden de los meses lunares. En agosto comienza nuestro primer mes lunar, con el comienzo de la gran circulación de energía [solar]: mes tigre (pulmón) de fuego (rojo), según el *zi wu liu zhu*.

El ciclo anual comienza con el hexagrama 11 del *I Ching* (*T'ai / La paz*), compuesto por el trigramma superior tierra y el trigramma inferior cielo. Al señalar que la tierra está en el cielo y el cielo está en la tierra, dicho hexagrama enfatiza la existencia del cielo en todo ser vivo (incluidas las plantas). ML dice que el cielo entra por la nariz... el cielo es como nuestros pulmones, es nuestra cabeza también. Como la tierra está arriba, las energías del cielo y de la tierra se juntan (dado que la energía del cielo asciende, mientras la energía de la tierra descende), hay armonía, hay unión, hay conexión... y eso produce "La paz", significado del hexagrama 11.

Durante el período 2020-2021 (habiendo concluido el "trabajo de campo"), ha sido posible dar continuidad a la reflexión en torno a las "metodologías interculturales" del Grupo Tun, por medio de la escritura libre de pequeños textos que compartimos en las reuniones de estudio calendárico a las que he seguido asistiendo. En el texto libre <**primer purun del primer tercio del pie**> (ver **Anexo 6**) reúno algunas ideas compartidas por integrantes del Grupo Tun para reflexionar sobre las formas de conocimiento y cognición que emergen al poner en relación los polisémicos contenidos culturales mayas, chinos, andinos y mapuche.

Aunque la concepción de comunidad que se va forjando con las aproximaciones sucesivas a cosmocogniciones de pueblos originarios presenta variaciones en cada agrupación artística y organización cultural, emerge una intersubjetividad que fortalece las redes de apoyo mutuo entre los distintos grupos culturales que participan en pasacalles populares.

GS (E23) cree que tanto las agrupaciones artísticas como las organizaciones culturales poblacionales "... están buscando el buen vivir y están desarrollando una vida comunitaria, una relación de comunidad, que es algo que el capitalismo, el neoliberalismo y la vida moderna destruye".

A partir de la práctica respetuosa de músicas y danzas indígenas, los integrantes de las agrupaciones artísticas estudiadas se reconocen parte de comunidades urbanas que construyen cultura desde la identificación con pueblos originarios, apoyando sus luchas y aproximándose de manera práctica y cotidiana a sus cosmocogniciones, es decir, a sus formas de conocer con todos los sentidos. Desde la presente tesis, las cosmovisiones se entienden como uno de los aspectos de las cosmocogniciones, sin ocultar la posibilidad del conocer desde otros sentidos tales como la audición (que se analiza en el siguiente momento de la ESCENA 3.3).

### 3.3.2\_Cosmo[audiciones]

La experiencia sensible auditiva también conduce a las agrupaciones artísticas de música y danza andina hacia una valoración del trasfondo comunitario de las cosmocogniciones de los pueblos originarios, tanto como de su estrecha vinculación con los ciclos naturales.

La cultura de los pueblos originarios te va mostrando posibilidades, uno se va encontrando con éticas que te permiten pensar otras posibilidades de existir, más centradas en un vínculo con el otro que en las necesidades individuales de los sujetos, más centradas en el vínculo con la comunidad y la naturaleza. Creo que hay un proceso común de búsqueda y que, en el caso de los pasacalles y de estas agrupaciones [artísticas de Santiago], la música es el puente que te hace llegar, para después profundizar en otros aspectos (MV, Tupac Katari-La Casita, 14 de agosto 2018).

La simple ejecución de músicas andinas (cultivada por el Grupo Tun, Comunidad Santiago Marka y Taller Tupac Katari) conlleva entrar en sintonía con un calendario agro-festivo que, dividiendo el año en dos temporadas, reserva diferentes instrumentaciones y repertorios para el tiempo húmedo (tarkas y moceños) y el tiempo seco (sikus).<sup>253</sup> Al ajustarse a este ciclo natural, los integrantes del Taller Tupac Katari han aprendido otras formas de hacer música y otros motivos para hacerla, sustentándose en una noción de ofrenda que los conduce a reformular sus concepciones de arte y estética "... desde la transpiración, desde el soplo, desde la respiración".<sup>254</sup>

Ninguna academia me enseñó que la música era una ofrenda para intervenir con otras fuerzas, con otras deidades, con otros seres... para intervenir el espacio, para renovar ciclos, en qué momento vas a acompañar con instrumentos de tiempo seco, con cuáles de tiempo húmedo. Con qué repertorio también (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

El Taller Tupac Katari se caracteriza por participar cíclicamente en fiestas patronales organizadas por migrantes andinos residentes en Santiago. Dado que dichos contextos ponen sobre la ejecución una exigencia de mayor proximidad a sus fuentes sonoras, se debe preparar un repertorio y un sonido que sintonice con los códigos culturales de cada comunidad de origen.

---

<sup>253</sup> Castelblanco (2016: 224-227) realiza una breve revisión bibliográfica sobre la orquestación del ciclo anual andino.

<sup>254</sup> MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018.

(...) cuando tocamos sikuri para los puneños tocamos una afinación; cuando es para los paceños es otra afinación. De hecho, los instrumentos que tocamos para los puneños son instrumentos de Puno que están en Mib menor; y cuando tocamos para los paceños son instrumentos traídos de Hualata en Mi menor. Claro, los instrumentos son muy similares: son tablas siku los dos, pero al tocarlos sientes que uno es un poquito más grave, tiene otra forma, son más lentos los huaynos de los puneños; los huaynos paceños son un poquito más rápidos, un poquito más agudos (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

En el proceso de construcción del sonido hay criterios estéticos (tales como los que definen la elección de la afinación de cada tropa de siku, de parches de cuero o acrílico para la caja, del tamaño del platillo, entre otros) que responden a la íntima vinculación entre racionalidad estético-expresiva y principio de comunidad (Santos, 1998: 88). La estética del sonido a la cual se aproximan los sikuris urbanos, no puede separarse de aspectos identitarios y comunitarios, porque lo importante es que "... a la gente para la cual vas a tocar le va a hacer más sentido cómo suena".<sup>255</sup>

A continuación se profundiza en las connotaciones estéticas de algunos entrevistados, para dar continuidad al análisis de aquello que Dewey (2008) refiere como "experiencia estética" (enfaticando la relación íntima entre significaciones estéticas y condiciones humanas que las originan). Procurando una triangulación con el ACTO TEÓRICO y el INTERMEZZO METODOLÓGICO, se ponen en relación algunos conceptos que contribuyen a comprender las maneras en que las connotaciones estéticas surgidas de cada experiencia humana, participan en aquella construcción de sentidos y significados que nos constituye como sujetos colectivos (Retamozo, 2009; Santos, 2003; Zemelman y León, 1997).

### 3.3.2.1\_Cuidado comunitario del sonido

La importancia del factor comunitario en las músicas andinas no sólo se evidencia en la ya mencionada construcción dual de melodías propias de la música sikuri [Video 13 <https://youtu.be/-y2cVi4BcXU>],<sup>256</sup> sino también en las formas de organización y relación social que emergen desde el sentido de la ofrenda musical.<sup>257</sup> MAI (E19) reconoce

---

<sup>255</sup> MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018.

<sup>256</sup> La necesidad de coordinar la ejecución de sopladores de *ira* (siku de 6 tubos) y *arka* (siku de 7 tubos) es referida en "Taller Tupac Katari" de la ESCENA 3.2

<sup>257</sup> Desde su experiencia como músico, MAI (E19: 20) afirma que el sentido comunitario de la ofrenda puede

la necesidad de ir asumiendo roles de responsabilidad que, aunque tienden a establecer un cierto verticalismo, van rotando entre los distintos integrantes.

Tú te haces cargo y yo te hago caso, o sea, tú llevas la campana, te hago caso porque yo se que tú te vas a preocupar de que nosotros no pasemos ni frío, ni hambre, ni nos duela. Tal vez vas a estar en ese rol por tu experiencia, pero en otro momento le va a tocar a otro ese rol... se va pasando. Esto ocurre al coordinar actividades, citar a ensayo o reunión, revisar repertorio, sacar el repertorio, preparar los instrumentos. Y en todos esos actos también empieza a operar una ritualidad y una espiritualidad, o sea, al menos en las agrupaciones donde yo participo los instrumentos no se pueden tocar si no se *challan* antes, o sea, si no se pide el permiso respectivo, si no se abre el lugar bajo una lógica que es la de los instrumentos y de esa música (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

Por su parte, CH (E20) destaca los espacios de deliberación que estas formas de organización habilitan, permitiendo que todos los integrantes de Comunidad Santiago Marka se manifiesten y sientan parte de un mismo "cuerpo en movimiento".

(...) tienen espacios de libertad para que ellos puedan decir lo que piensan en la toma de decisiones de la banda, por ejemplo, si están de acuerdo con ir a una actividad. Se decide en familia, en el círculo de la banda. Entonces, le otorgan importancia a cada actividad en la que participan y ayuda a mantener lazos sentimentales con la banda. Incluso se han formado lindas familias con hijos, se han casado... bueno, no se han casado pero se han encontrado, han encontrado relaciones amorosas (CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018).

Desde su experiencia como director de los ensayos de siku y tarkas del Grupo Tun, CM (E24) percibe la música sikuri como una práctica colectiva que se orienta hacia una integración entre cuerpo, mente y energía. En el ámbito de las músicas andinas, la construcción del sonido supone distintos niveles de integración para unir lo que la cultura occidental separa en ámbitos relacionales diferenciados: relaciones que mantenemos con nosotros mismos, con los demás, con los instrumentos musicales, con la temporalidad, con las distintas frecuencias que componen cada sonido, entre otras. CM connota la práctica musical del siku como descolonizadora, ya que puede sacarnos del "punto analítico",<sup>258</sup> del estar absorto en uno mismo, de la mecanización que genera la dependencia de objetos externos (como partituras, metrónomos y afinadores electrónicos) y hasta de una concepción instrumental del tiempo.

---

expresarse en forma de sacrificio corporal en la música andina, soplando los instrumentos de viento hasta "... romperte el labio, pero por puro cariño por lo que estás haciendo, por puro gusto de saber lo que va a pasar con lo que tú estas haciendo".

<sup>258</sup> Se refiere a aquella obsesión racionalista que CA (E28) identificaba como la mala costumbre de acumular energía en la cabeza, en "Desproveerse de los condicionamientos" de la ESCENA 3.3

El "íntimo diálogo musical" (Valencia Chacón, 1989: 36) entre cada par de intérpretes de siku es un fenómeno relacional que GB (E22) conceptualiza como "dinámica social *arka-ira*",<sup>259</sup> contemplando que el proceso de enseñanza-aprendizaje comunitario suspende la mala costumbre de estar absorto en uno mismo. La música sikuri "... te obliga a tener una pareja... la mínima unidad es una pareja, no es el individuo como pasa en otras músicas donde la interpretación individual sólo se junta con las demás interpretaciones individuales porque están dentro de la misma armonía".<sup>260</sup>

Por su parte, CM (E24) reconoce que "... en el arte precolombino hay una cosa colectiva, una fuerza que se logra por la sumatoria de las partes". Tratándose de una práctica musical que exige la coordinación de pares de intérpretes, al hacer música sikuri se desarrolla un tipo especial de concentración porque hay que estar "consciente del compañero permanentemente".<sup>261</sup> Se trata de una forma de concentración que es connotada como dinámica, oceánica, expansiva y radiante.

A veces entendemos la concentración como una cosa de caballos, imagen que puede ser necesaria porque el caballo es muy sensible y se asusta, entonces, si no usa las anteojeras seguramente que se puede encabritar. Pero, una vez que uno pudiera trascender la imagen del caballo, podría ir a otro lugar... sacar las anteojeras... y podría tener una abertura de campo oceánica, más expansiva, pero que no niegue lo interno... una concentración radiante (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

Para GS (E23), esta forma de concentración desarrollada a través de las músicas originarias (que también hacen parte de los pasacalles populares urbanos), es requerida por el aspecto comunitario de toda ceremonia y ofrenda, porque para conseguir "... la unidad de las personas, agruparse y hacer algo en un lugar" se necesita "una concentración especial que uno no hace todos los días... concentrarse en que mejore la situación política de tu comunidad o del país, o que llueva este año, o concentrarse en que una persona enferma de cáncer se mejore". Quienes participan en la ofrenda musical implican su energía vital para creer (cultivar la fe) y concentrarse colectivamente en algo. Coincidentemente con el sentido conceptual de "experiencia estética" (en cuanto recuperación de la relación íntima entre significaciones estéticas y condiciones humanas

---

<sup>259</sup> GB (E22) utiliza esta denominación para referir que "... el método es <vamos aprendiendo sobre los que ya saben y vamos tocando lo mismo y vamos todos aprendiendo> Esa es una dinámica social muy interesante".

<sup>260</sup> GB, Grupo Tun, 20 de agosto 2018.

<sup>261</sup> CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018.

que las originaron), lo que los entrevistados identifican como belleza en la música sikuri suele corresponderse con una connotación de aquellos aspectos de la expresión musical que reflejan dicha energía vital que el conjunto de intérpretes ofrenda en su relación con el instrumento musical, con los demás y consigo mismo.

(...) tocar bonito el siku es una cosa bien compleja porque podría implicar cierta rusticidad, pero es una rusticidad que vuelve de una especie de nexos con el material [se refiere a las cañas del siku] y con uno mismo. No así una manera descuidada de tocar, que eso implicaría como un estado inicial. Una manera descuidada es como cuando tú llegas y tocas así porque no puedes tocar de otra manera, porque no ha pasado nada. Porque si te vuelves muy exquisito [sofisticado], puedes hacer vibrato y cosas que pueden ser muy feas también (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

Además de depender del nexo con la materialidad de los instrumentos musicales, esta noción de belleza es modulada por un vínculo sostenido con los gestos musicales de los demás intérpretes. En la siguiente cita, la percepción de dichos gestos en cuanto "desarrollos orgánicos" hace recordar la concepción de que la *aesthesis* surge de una percepción refinada de toda manifestación de mantención de la vida (Mandoki, 2015).

(...) por ejemplo cuando veo que tú estás presente y puedes soplar de cierta manera. Eso no está en la partitura, pero constituye una especie de desarrollo orgánico que está sucediendo... eso es una señal de concentración, una señal de amor, una señal de integración... y eso es lo significativo (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

Desde el campo reflexivo abierto por el concepto de "experiencia estética" (y reapropiado-transformado por las epistemologías del Sur), este tipo de actos de percepción (de observar y ser observado) se reconocen como "experiencia profunda de los sentidos" (Santos, 2018c), constituyendo una parte indisoluble del proceso de creación artística. Cabe destacar el hecho de que la identificación de belleza en la música sikuri se asocia de manera tan íntima a la constatación de señales de concentración y vitalidad. De acuerdo a Dussel (2018), las cosas reales son percibidas como bellas cuando la subjetividad humana (en posición de apertura o referida a la objetividad) le atribuye propiedades reales que hacen posible la realización de la vida. De esta manera, la belleza surge de una facultad cognitiva que desea la unidad emotivo-intelectual como voluntad-de-vida (Dussel, 2008: 3), lo cual se manifiesta empíricamente en las músicas (y danzas) indígenas estudiadas, ya que aparecen como bellas (entre los entrevistados) cuando se percibe su capacidad para aglutinar energías y emociones. Se trata de una capacidad que algunos integrantes del

Grupo Tun evocan por medio del recuerdo de formas artísticas de lucha contra la dictadura, con las cuales participaban en las jornadas nacionales de protesta durante la década de 1980.

"El Jaime [Quintanilla] repartió cañitas por todos lados. A todas las protestas llevábamos cañitas, cuando recién salimos a la calle. Ahora suenan las cañas por todos lados. Pero Jaime le daba harto valor a UNA cañita, no sólo al instrumento llamado siku. Empezamos a repartir cañas porque el respirar y soplar la caña te da energía, pero también limpia los pulmones, limpiar para poder seguir, para estar preparado y resistir las bombas lacrimógenas (pero ahora las bombas son peores, no sé qué les meten). Bueno, lo musical de empezar a escucharse también nos unía aún más. Una vez sonaron 500 cañas en una protesta... estaban 500 personas tocando cañas en el Parque O'Higgins, una vez que cortamos muchas cañas, muchas, muchas. Y repartimos y así se fue agarrando fuerza (ML, Grupo Tun, 29 de marzo 2018).

En el Grupo Tun han denominado "pifilkatun" a esta práctica músico-coreográfica improvisatoria que surge de la reunión de varias cañitas en el *purun* colectivo [Video 14\_ [https://youtu.be/E3nd\\_8edQYA](https://youtu.be/E3nd_8edQYA)], ya que su uso cumple la misma función de las *pifilkas* mapuche de madera.<sup>262</sup>

### 3.3.2.2\_Sonidos que te sacan del "punto analítico"

Dado que las músicas occidentales tienden a eliminar ciertos fenómenos acústicos que para los pueblos originarios resultan indispensables, PS (E04) considera que para comenzar a hacer músicas originarias (con instrumentos aerófonos tales como sikus, tarkas, moceños y quenás, entre otros) se requiere cambiar la manera en que se entiende el sonido y la construcción sonora.

En la música de los pueblos originarios, el concepto de afinación también existe, pero también existe otra concepción del sonido, de lo que suena, del tono... no estoy escuchando un sólo tono, cuando yo escucho un solo tono como que le falta algo... suena más de una cosa. Esa búsqueda de que el sonido no esté sólo, se logra a través de varios instrumentos que, a lo mejor, no están totalmente afinados y donde se producen ciertos fenómenos físicos que hacen que el sonido vibre (PS, Tupac Katari, 21 de marzo 2018).

---

<sup>262</sup> Cabe señalar que, a diferencia de las *pifilkas* construidas con cámara doble, las cañitas consisten simplemente en un tubo cerrado de madera. En su estudio organológico de la música mapuche, Pérez de Arce (2007:193) adopta el término "pivillkawe" para designar este tipo de flautas de tubo simple y sin agujeros (aunque construidas en piedra) que los cronistas coloniales describieron como "pito para chiflar".

Se trata de un sonido vibrante que, distanciándose de la pureza que se obtiene al aislar lo más posible el sonido fundamental de sus armónicos,<sup>263</sup> surge de una mayor excitación de los armónicos que acaba por resultar disonante para la estética occidental. Dicha excitación de los armónicos puede producirse, individualmente, por exceso de emisión de aire en el caso de aerófonos como la tarka [Video 15\_ <https://youtu.be/VuiZbjzctF4>] y, colectivamente, por leves variaciones de afinación entre instrumentos con los cuales se toca simultáneamente las mismas notas. De acuerdo a PS (E04), para poder revalorizar dicha densidad tímbrica es necesario "... concebir el sonido como un racimo, no concebirlo como algo sólo". Cabe señalar que el concepto andino *tara* hace referencia a este tipo de sonido doble, denso/mezclado, ancho/grueso, energizado/vibrante, discontinuo, ronco y - de acuerdo a una concepción originaria del sonido - afinado (Stobart, 2010: 29).

Cuando escuchas una quena [flauta andina] de Pedro Humire, escuchas una quena nativa, una quena construida por él, una quena desafinada, escuchas una ejecución poco ortodoxa para el estándar moderno, pero para nosotros esa no es una forma imperfecta de tocar, sino una pieza original andina porque está rompiendo los estándares modernos... lo desafinado, lo imperfecto, lo irreconocible es, efectivamente, lo nativo, lo original (CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018).

El "control cultural"<sup>264</sup> (Bonfil, 1981 y 1995) puede manifestarse - creativamente - en la posibilidad de que cada cultura consiga darse el derecho de conocer los sonidos a su manera, lo cual puede incluir la transformación de elementos culturales "ajenos" en "propios" (como sucede con la incorporación del PVC en la construcción de lakitas). Porque las cosmovisiones de los pueblos originarios también son cosmoaudiciones, es decir, son formas diferentes de cognición del sonido. De acuerdo a CH (E20), se trata de una "forma completa y abstracta de percibir(...) mucho más equilibrada con el todo, con las plantas, con el mundo, con animales, con sus sonidos, con sus seres. Tienen otra forma que la modernidad no te muestra".

---

<sup>263</sup> Cada vez que un cuerpo físico genera una onda sonora periódica, vibra simultáneamente "... a una frecuencia correspondiente a un tono percibido (fundamental) y a una serie de frecuencias que son múltiplos enteros de la anterior (los armónicos), creándose una progresión matemática de 1, 1/2, 1/3, 1/4, etc. conocida como *serie armónica*" (Pérez de Arce, 1993: 473-474).

<sup>264</sup> En la ESCENA 1.2 se señala que la noción de "control cultural" (Bonfil, 1981) apunta a la capacidad de decisión que los pueblos colonizados tienen sobre el uso y la producción de los elementos culturales que manipulan, derivando cuatro procesos culturales posibles (resistencia, apropiación, enajenación e imposición). Dependiendo de su capacidad de decisión (siempre imbricada en relaciones sociales de dominación/subordinación), los pueblos colonizados (en cuanto culturas subalternas) pueden usar y producir elementos culturales originados al interior de sus propios grupos (cultura autónoma), así como transformar elementos culturales "ajenos" en "propios" por medio de su incorporación creativa (cultura apropiada).

Tomando en cuenta lo sonoro como correlato de ciertos aspectos vitales de una cultura, las descripciones y connotaciones del característico sonido vibrante podrían revelar el grado de profundidad del conocimiento de la cultura andina al que se aproximan vivencialmente los sikuris urbanos. Contrapuesto al sonido puro del solista que tiende a relevar la cultura occidental, el sonido vibrante se "inserta" en una comunidad de armónicos, conviviendo en una "ecología de sonidos" donde todas las frecuencias posibles se hacen presentes por medio de la excitación de los armónicos. Esta concepción del sonido vibrante también podría asociarse a la "subjetividad barroca" (Santos, 2003), dado que es un aspecto de las músicas originarias andinas que conduce hacia excesos que - en el límite de la estridencia - agotan el orden y los cánones del sonido a los que estamos acostumbrados, permitiendo la incorporación de distinciones para texturas sonoras muy diferentes.

Además del hecho de que la interpretación "rústica" excite la serie de armónicos de cada sonido fundamental en los tubos cerrados, el instrumento-siku presenta una misteriosa segunda hilera de tubos abiertos que - por medio de armónicos extremadamente sutiles - apoyan indirectamente la producción de su característico sonido vibrante [Video 16 <https://youtu.be/agW3shakcbw>].

La segunda hilera de tubos abiertos (llamados resonadores) representa a los antepasados, animales o entidades que estuvieron antes que nosotros, lo cual puede ser interpretado como una objetivación (en la materialidad del instrumento musical y en su sonido) de una "subjetividad andina originaria" desde la cual se percibe que la unidad de lo real contiene lo manifiesto y lo oculto, lo visible y lo invisible, lo determinado y lo indeterminado.



***Ira* (siku de 6 tubos cerrados y 6 resonadores)  
Taller Tupac Katari (2018)**

Foto: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]

(...) es lo que hace que el sonido no sea un sonido que tú solamente apoyas de una manera directa... y eso también es interesante, que la música muestra y oculta, lo que podía hacer la poesía... lo que no quiere hacer el lenguaje, porque el lenguaje muestra y parece que fuera muy drástica su visión, como la silla eléctrica o como el cenital, lo cual también puede ser un componente... o sea, si cruzas con luz roja te van a atropellar (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

Dado que la búsqueda de sonido vibrante resulta común a varios pueblos originarios, CM (E24) plantea la existencia de una "estética de la flauta antigua", la cual también podría ser conceptualizada en cuanto otra *aesthesis* posible del sonido (Mignolo, 2010; Dussel, 2018; Mandoki, 2007 y 2015). Con la intención de explicar la manera en que el sonido vibrante te saca de la obsesión analítico-racionalista occidental, CM compara la interpretación del siku (en cuanto práctica motora) con un tipo de *pranayama* (ejercicios rítmico-respiratorios de la India) llamado *kapalabhati* (que quiere decir "limpiar el cráneo" o "limpiar la cabeza"). Procurando no caer en paralelismos absurdos, dicha asociación le sirve para dar cuenta de lo que denomina "una metafísica de la música más profunda", refiriéndose a la manera en que se implica la energía en esta integración que involucra respiración jadeante, cañas y sonido vibrante rico en armónicos. De acuerdo a su experiencia sensible, la motricidad involucrada en la producción del sonido junto a la materialidad del instrumento y el sonido obtenido, se unifican en una "atmósfera emocional" donde se experimenta "... una especie de liberación, una expansión... es como una droga - por así decirlo - una sustancia que te fuerza a cambiar tu mente".<sup>265</sup>

El poder que la música presenta para aglutinar emociones de distinto tipo, parece desbordar el control racional y dar posibilidad de expansión a una parte de la conciencia que CM (E24) connota como catártica y dionisiaca. Esta experiencia de salida de la mente analítica por medio de la producción-percepción de desborde tímbrico-emotivo del sonido, recuerda las afirmaciones de Dewey (2008: 34) sobre la capacidad que presenta lo sensible para someter y digerir todo lo meramente intelectual<sup>266</sup>, junto a la posibilidad de emancipación cognitiva del hemisferio derecho del cerebro (Rivera, 2015: 311). La expansión de la conciencia experimentada por algunos sikuri entrevistados podría ser analizada en cuanto manifestación de una forma específica y diferenciada de "... interacción prolongada y acumulativa con el ambiente" (Dewey, 2008: 32), en otras

---

<sup>265</sup> CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018.

<sup>266</sup> Dewey (2008: 35) consideraba que lo que explica nuestra adhesión a teologías y cosmogonías es su "llamamiento directo a la sensibilidad y a la imaginación sensual" por medio "... de procesiones solemnes, de incienso, de telas bordadas, de música, de radiantes luces de colores, de cuentos que maravillan e inducen a la admiración hipnótica".

palabras, este tipo de connotaciones estarían dando cuenta de una cultura originaria que no desvaloriza lo sensible como contrapuesto a lo intelectual.<sup>267</sup>

El desborde tímbrico-emotivo podría ser sólo un aspecto de una expansión de la conciencia que, en el contexto de los pasacalles populares, acaba por reconducir a "... prestar atención a una persona que está con silla de ruedas en la puerta de la casa cuando vamos tocando... y entonces abrir los ojos directamente a lo que está pasando".<sup>268</sup> En este tipo de reflexiones sobre la importancia de "prestar atención" y "abrir los ojos" a lo que va sucediendo, se conjugan impresiones sobre cultura andina y china (del taoísmo y del *I Ching* que estudian los integrantes del Grupo Tun). La influencia superpuesta de contenidos culturales de pueblos originarios amerindios y chinos también se percibe en algunas impresiones de CA (E01) sobre la capacidad de traer a la conciencia la realidad.

Si nosotros vamos [a los pasacalles populares] y hacemos música mapuche, hacemos música andina, traemos un tiempo antiguo, porque yo te aseguro que la gente que nos ve puede traer a la conciencia un tiempo antiguo, pero que es como actualizar un tiempo. Un tiempo muy remoto que sigue existiendo, que sigue dándose. Por una parte te digo un tiempo antiguo y por otra parte te digo que es el mismo tiempo que vivimos ahora, porque nada ha cambiado o todas las cosas han cambiado para poder seguir siendo las mismas (CA, Grupo Tun, 09 de marzo 2018).

### 3.3.2.3\_Sonidos que te sacan de la mecanización

Los procesos de enseñanza-aprendizaje de las agrupaciones que ejecutan músicas originarias andinas (Grupo Tun, Comunidad Santiago Marka y Taller Tupac Katari) se basan - principalmente - en la imitación motora y sonora que, durante los ensayos, toma como referencia corporal a los integrantes más familiarizados con el repertorio. Resulta interesante que la transmisión de este conocimiento musical se fundamente en capacidades perceptivo-motoras del cuerpo, sin requerir de mediaciones como las del lenguaje verbal. Aunque no se utiliza notación musical occidental, en ocasiones se recurre a traducciones gráficas que, aplicando una numeración arábiga a los tubos (de los sikus) y a las digitaciones (de las tarkas), indican las secuencias sonoras que se deben seguir.

---

<sup>267</sup> De acuerdo a Dewey (2008: 32), si la adaptación a través de la expansión es "... el resultado de una interacción del organismo con su entorno", la cultura puede ser entendida como una forma prolongada y acumulativa de interacción con dicho entorno.

<sup>268</sup> CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018.

Algunas veces ocupamos notaciones que, generalmente, no se basan en la notación musical occidental, sino que tiene que ver con numeritos... ya sea el número de los tubos del siku o el número de los orificios de una tarka... y se manda el archivo de audio más el archivo que se ha escrito con numeritos. Lo otro es aprender de la forma más natural posible que es la cosa de mirame y vamos tocando... proceso que, pienso, es uno de los más efectivos, por algo se ha hecho así durante miles y miles de años (PS, Tupac Katari, 21 de marzo 2018).

|  |  |
|--|--|
|  | <p><b>Khantus "Tormenta". Notación basada en numeración arábica de los tubos del siku.</b></p> <p>Sobre la línea divisoria (de cada una de las tres secciones indicadas con letras A, B y C) se encuentran indicados los tubos para quienes ejecutan <i>arka</i> (siku de 7 tubos); mientras, bajo la línea divisoria se encuentran indicados los tubos para quienes ejecutan <i>ira</i> (siku de 6 tubos). Los números más altos se corresponden con los tubos más largos y, por lo tanto, con los sonidos más graves de cada siku. Nótese que sólo hay números 7 sobre la línea divisoria.</p> |
|  |  |

A partir de la audición y transcripción de músicas originarias andinas (del Norte de Chile, Bolivia y Perú),<sup>269</sup> los propios integrantes de las agrupaciones estudiadas van creando este tipo de partituras que sirven en ciertos momentos de los ensayos musicales. Sin embargo, las agrupaciones artísticas de Santiago regulan el uso de estos "objetos mnemotécnicos", evitando dependencias y excesos, ya que son conscientes de que la música no está en dichas traducciones gráficas (inevitablemente analíticas y segmentadoras). Desde la experiencia del Grupo Tun, no hay que apoyarse excesivamente en dichos objetos externos para no afectar la continuidad ni la espontaneidad de la música, porque la música skuri "... no es como está escrita en la partitura, porque no es así como el concepto de acierto y error. A lo mejor puede haber errores hermosos... o no solamente hermosos, sino

<sup>269</sup> Además de aprender junto a maestras y maestros andinos ("la cultura en persona") en distintas instancias (ensayos, talleres, encuentros, estadías en comunidades), se recurre a todos los soportes posibles (casetes, discos, archivos de audio digital y videos) para acceder a registros sonoros de distintas comunidades aymaras y quechuas (socoromeñas, paceñas, kallawayas, puneñas, entre otras).

significantes".<sup>270</sup> Atendiendo al modo específico de soplar las cañas por medio de una "observación y escucha profunda" (Santos, 2018), se hacen perceptibles las señales vitales no capturadas ni prescritas por la partitura. De esta manera, se advierte que es - precisamente - fuera de la partitura donde se encuentran los "desarrollos orgánicos" de todos los intérpretes-sikuris, en la continuidad del acontecer.

Al analizar aspectos orales de las culturas andinas, se hace necesario recordar que, tal como alerta Severi (2010: 40-43), la aplicación de distinciones rígidas entre tradición escrita y tradición oral ha dificultado el reconocimiento de la complejidad propia de ciertas culturas no-occidentales, ya que conduce a definir las negativamente como culturas "carentes de escritura". La reduccionista oposición entre "escrito y oral" no considera la existencia de una variedad de "... límites diferentes entre cosas diferentes", heterogeneidad que ha sido ampliamente demostrada porque:

Muchas situaciones "orales" no se sostenían sólo sobre la palabra sino, ciertamente, también sobre determinado uso de las imágenes. "Escrito", por lo tanto, en la realidad, no se opone a "oral" como a su contrario, sino a una multitud de situaciones mixtas: "oral", "iconográfico", "gestual", etc. (Severi, 2010: 40).

Para recordar socialmente estructuras sonoras extensas,<sup>271</sup> los pueblos originarios de todo el mundo presentan "situaciones mixtas" (fruto de combinaciones dispares de oralidad, iconografía y gestualidad) que constituyen soluciones mnemotécnicas alternativas - y no comparables - a la escritura occidental. CM (E24) ejemplifica con el caso de la poesía hindú<sup>272</sup> el hecho de que la capacidad mnemotécnica pueda cultivarse sobre un "componente musical rítmico", ya que:

(...) lo rítmico te va agregando una cosa que te permite enlazar las partes hasta completar un todo muy basto... y eso es maravilloso porque el abuso de la tecnología con los teléfonos celulares ha implicado reposar mucho en objetos externos, lo cual constituye un problema que el taoísmo ya había planteado: mientras más uno reposaba en objetos, se mecanizaba más. Lo interesante es poder integrar. Los objetos podían servirnos y está bien... como máquinas (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

---

<sup>270</sup> CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018.

<sup>271</sup> Severi (2010) se refiere a las soluciones mnemotécnicas alternativas en cuanto bases técnicas de la construcción del recuerdo social.

<sup>272</sup> CM (E24) se refiere al caso de hindúes que, para cuidar y mantener su propia historia, llegan a recitar de memoria entre 1000 y 5000 versos.

Por otra parte, la importancia de las imágenes del mundo andino se evidencia en el uso del lenguaje metafórico que frecuentemente se emplea en los ensayos musicales para orientar las disposiciones corporales de los integrantes del Grupo Tun (afines al desarrollo de una técnica particular de soplido de las cañas).

(...) soplar como si tú fueras un cazador de pájaros con cerbatanas que estuvieran envenenadas... tocar la *phukuna* [cerbatana], que es el nombre del siku en quechua. Por un lado, tienes que darle al pajarito porque esa es la comida para la familia... y tampoco tu intención es hacer sufrir al pajarito, sino que tiene que ser lo más certero posible... medio a medio. Ese dominio es como el lugar vacío en que... que sé yo, ahora no hay dónde cazar ni qué cazar, en realidad es una imagen nomás... ¡cazar las propias ideas con el soplido del aire! (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

La aproximación a las músicas originarias que se realiza desde la ciudad contribuye a una cierta comprensión sobre la exposición a la "influencia mecanizada, muy rígida en el sistema, muy artificial". En este sentido, CM (E24) considera que es importante volver a la naturalidad de "las cosas más cálidas, más humanas, más cercanas". Su análisis sobre los procesos de mecanización y recuperación de la naturalidad también se nutre de explícitas referencias taoístas que, sin gran dificultad, entran en sintonía epistémica con las cosmovisiones indígenas.

### **3.3.2.4\_Sonidos originarios que te sacan del antropocentrismo**

Aunque llegar a establecer sintonías entre contenidos culturales de pueblos originarios de todo el mundo sea - obviamente - una tarea que excede las posibilidades de la presente tesis, cabe rescatar una reflexión que el musicólogo y esteta chileno Gastón Soublette presenta en su traducción del *Tao Te King*. Soublette (1990: 5) plantea que las culturas originarias amerindias y de la China antigua comparten una concepción del mundo como gobernado por "... un poder invisible, cuya acción es perceptible en el sentido del acontecer y, en consecuencia, no hay ningún ordenamiento del mundo proveniente de la inventiva humana que pueda substituir al orden divino preexistente".

La importancia que las culturas originarias le otorgan a los ordenamientos del mundo que no dependen de la intervención humana, constituye una clave para la comprensión del trasfondo desarrollista de los más actuales conflictos entre estados-nacionales y pueblos

originarios de todo el mundo.<sup>273</sup> De hecho, la disidencia taoísta de la China antigua se opuso la ideología civilizadora de los Tchu porque esta última atribuía demasiada importancia a las instituciones humanas.

Los sabios de la dinastía Tchu demuestran creer, como Confucio lo corrobora, que el sentido del mundo se manifiesta plenamente en las instituciones creadas por la cultura de esa dinastía, en tanto que el Taoísmo vio en todo eso una grave alteración del orden. El derrumbe espectacular de la dinastía y el caos en que quedó sumido el Imperio a causa de esa decadencia, estaría sugiriendo que las críticas y aprensiones de Lao Tse no carecían de fundamento (Soubllette, 1990: 6).

Considerando las maneras en que el sustrato cultural de los pueblos mapuche y andinos continúa manifestándose a través de fiestas y ceremonias como el Inti Raymi y el *nguillatun*, GB (E22) valora la existencia de gente que, parándose en este mismo planeta tierra, consigue cultivar formas tan diferentes de ver la realidad.

(...) es muy importante para nosotros, sobretodo para los urbanos, que existan los pueblos originarios porque son una prueba viva de que se puede tener una sociedad distinta: sistema económico diferente, sistema judicial distinto, sistema político diferente, sistemas de creencias (GB, Grupo Tun, 20 de agosto 2018).

GB (E22) insiste en que la existencia social de los pueblos originarios se ha caracterizado por estar en armonía con los ciclos de la naturaleza, por eso "... cada vez que se daña a la naturaleza se están dañando a sí mismos. Por eso es que el desarrollismo se contrapone a los pueblos originarios". La pérdida de aspectos sagrados a la que ha conducido el devenir de las sociedades industriales, suele ser señalada por los entrevistados como uno de los factores que impide establecer vínculos no instrumentales con los demás y con otros seres vivos (en dimensiones terrenales y míticas).

Al reflexionar sobre los significados que se construyen en torno a la íntima relación entre música *suri sikuri* y danzas andinas como el huayno, CM (E24) menciona la dimensión mítica que se puede abrir a través de la observación e imitación de movimientos de animales como el *suri*:<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Tal como se menciona en el CUADRO 2 y en "Identi[edi]ficaciones" de la ESCENA 3.2, el desarrollismo acaba por justificar el neoextractivismo de empresas forestales e hidroeléctricas en Chile.

<sup>274</sup> El *suri* (en aimara), *ñandú* (en guaraní) o *choike* (en mapudungun), es una especie de ave que pertenece al mismo orden que el avestruz.

(...) *huayño* significa joven, entonces el huayno es como una energía vital sostenida que implica una cosa que es lo más simple de dar un pasito y otro pasito, que es como caminar, pero con un poquito más de ritmo quizás, a veces, y que te lleva a lugares míticos donde el huayno puede estar relacionando con ciertas aves que no vuelan como el *ñandú*, como el *suri*... incluso existe una danza del *suri sikuri*, entonces ahí hay otros nexos también... aunque podemos aprender tanto de una piedra, de un pájaro... el antropocentrismo es una cosa bien fuerte igual, somos el centro del universo para nosotros mismos y eso podía ser un aspecto, pero a lo mejor también te puede llevar a un lugar estacionario donde no puedes avanzar (CM, Grupo Tun, 23 de agosto 2018).

A través de sus "experiencias estéticas", los pueblos originarios dan cuenta de relaciones alternativas entre seres vivos, tiempo y espacio. El *suri sikuri* y el huayno andino (tanto como el *choike purun* mapuche) habilitan la posibilidad de establecer otros nexos y relaciones con seres y dimensiones que nos sacan del antropocentrismo, lo cual podría ser interpretado como otro aspecto del camino de integración que se proponen seguir las agrupaciones de música y danza indígena estudiadas.

## CUADRO 4\_ CONCLUSIONES

### ESCENA 4.1\_SOBRE OBJETIVOS Y SUBJETIVIDADES

Por medio de la subdivisión en tres ESCENAS del CUADRO 3, se intenta responder al objetivo general del INTERMEZZO METODOLÓGICO, facilitado el análisis de las dimensiones individuales, comunitarias y estéticas de los discursos y prácticas de las agrupaciones de música y danza indígena estudiadas. De esta manera, se ha indagado en el ámbito de la subjetividad social de los entrevistados, para identificar y comprender las manifestaciones empíricas de procesos de descolonización que se asocian a su participación en pasacalles populares.

Como se señala en el ACTO TEÓRICO, los debates en torno a la necesidad de deconstrucción de la dicotomía estructura-acción en las ciencias sociales,<sup>275</sup> apuntan hacia la subjetividad como categoría clave para comprender la conformación de nuevos sujetos y movimientos sociales. En cuanto instancia de mediación, la subjetividad restaura el dinamismo y concomitancia de estructuras y acciones. Los procesos de producción de sentido y significado que se desarrollan en el ámbito de las subjetividades no responden de forma unívoca a determinaciones socio-históricas, dado que también abren la posibilidad de desestabilizar dichas determinaciones. Con sus nociones de acción conformista y acción rebelde, Santos (2003: 34-35) aborda esta ambivalencia de las subjetividades para afirmar que, junto con la acción, son productos y productoras de procesos sociales; por su parte, León (1997: 62) reconoce que es la articulación subjetiva de realidades (encarnada en lo que denomina práctica) lo que conforma sujetos sociales producto y productores de sí mismos y de nuevos contextos.

En el campo de las luchas emancipadoras populares e indígenas en Chile, el trabajo político-cultural de reconstrucción de la memoria social en cuanto forma de "apropiación subjetiva del tiempo histórico" (León, 1997: 62) ha cumplido un rol protagónico - aunque subterráneo - desde aquel momento de anonadamiento del movimiento social de los

---

<sup>275</sup> El ámbito de debate de la teoría social en el que se inserta la presente tesis queda definido en "Subjetividades en deconstrucción: desde la dicotomía estructura-acción hacia la producción de sentido" y "Subjetividades constituyentes: polisemia y multitemporalidad de la realidad socio-histórica" de la ESCENA 1.3

primeros años de la transición pactada (década de 1990 en adelante). Si la realidad histórica es entendida en cuanto articulación entre historicidad y subjetividad, su dinamismo parece emerger de aquella subjetividad que Zemelman (1997: 27) concibe como capacidad de construcción desde lo potencial. En el ejercicio de su capacidad de construcción de la historia, los sujetos sociales pueden transformar sus sujeciones y condicionamientos por medio de una variación de sentidos (León, 1997: 46) que les permita modificar la significación de sus propias vidas; lo cual implica una transformación de los valores en una diferente "... construcción de universos semánticos de pertenencia en los que se resuelve la cuestión del sentido en prácticas habituales de vida" (Zemelman, 1997: 28). Dentro de este marco teórico, se concluye que la construcción de una interpretación propia de su historicidad, ha posibilitado que distintos sujetos marginalizados se reencuentren en torno a la revaloración de sus saberes y prácticas comunitarias, para dar continuidad a ciertos aspectos de los proyectos colectivos de vida que han emergido de su articulación en cuanto "movimiento de pobladores" y "movimiento de pueblos originarios".

Además de desarticular violentamente la organización popular, el golpe de Estado impuso un sistema neoliberal que ha intensificado la destrucción de comunidades populares e indígenas, por medio de su negación, desvalorización y criminalización (aplicación de la Ley Antiterrorista). Aunque la presente tesis se ha focalizado con mayor profundidad en el trabajo de reconstrucción de la memoria social del movimiento de pobladores, en la ESCENA 2.3 se presenta una contextualización del movimiento de pueblos originarios que señala la relevancia que ha tenido para el movimiento mapuche aquella recuperación de la estructura tradicional histórica de las comunidades mapuche (iniciada por el Consejo de Todas Las Tierras en la década de 1990). La reinterpretación eminentemente política que hiciera el CTT de sus tradiciones y cultura, apuntalada posteriormente por los enfoques historiográficos de la Comunidad de Historia Mapuche (y la emergencia de nuevas organizaciones políticas y culturales mapuche), fue aunando voluntades y acercando distintos actores que, a lo largo del siglo XXI, se han articulado en torno a la afirmación de su existencia como pueblo y nación.<sup>276</sup> Debido a su vínculo con una sostenida exclusión

---

<sup>276</sup> El bajo impacto democratizador de la transición fue rápidamente percibido por organizaciones mapuche como el CTT, ya que las organizaciones indígenas fueron excluidas de las fases decisivas de toma de decisiones en el proceso de elaboración de la propia institucionalidad indígena. El Estado chileno de posdictadura no ha avanzado hacia un reconocimiento constitucional de los pueblos originarios, lo cual puede

social de tipo abisal (Santos, 2010), la memoria social de los pueblos originarios tempranamente hizo circular palabras como autonomía, autodeterminación y recuperación, las cuales responden a una forma de hacer política por fuera de la institucionalidad del Estado.<sup>277</sup> De acuerdo a ML (E02), la propuesta de Nueva Relación del CTT constituye un hito de apertura y acercamiento entre organizaciones mapuche y organizaciones populares urbanas, a partir del cual se ha ido fortaleciendo la noción intersubjetiva de que lo político no está separado de lo cultural.<sup>278</sup> Las agrupaciones artísticas y las organizaciones culturales poblacionales estudiadas, dan testimonio de la manera en que continúan profundizándose sintonías con aspectos reivindicativos del movimiento mapuche (y de otros pueblos originarios), dentro de los cuales se incluye la recuperación de la espiritualidad entendida como búsqueda del sentido natural del respeto y el agradecimiento, como parte de un proceso de humanización, de reintegración como gente de la tierra.

Al focalizarse en las convergencias interculturales que se manifiestan artísticamente en movilizaciones sociales y conmemoraciones populares urbanas, la lectura sociológica del fenómeno estudiado puede relevar dimensiones estético-expresivas del proceso de objetivación que experimentan - hoy en día - aquellas subjetividades marginalizadas que, desde los trabajos de Historia Social sobre la revuelta de pobladores en años de dictadura, fuesen descritas como "subjetividades rupturistas" (Garcés y de la Maza, 1985: 32).<sup>279</sup> Desde el análisis de sus manifestaciones empíricas, se concluye que la participación artística en pasacalles populares, al objetivar aquellas subjetividades históricamente colonizadas y reprimidas dictatorially, proporciona un nuevo contexto para sostener la

---

ser interpretado como una forma de negar los derechos políticos que conllevaría la aceptación institucional cabal de la diversidad cultural.

<sup>277</sup> Las comunidades mapuche han experimentado las consecuencias más nefastas de una lógica tecnocrática que, respondiendo a la cultura de la globalización neoliberal, blinda las intervenciones del Estado en favor de los intereses de grupos empresariales. Hacia finales de la década de 1990, el caso de la construcción de la hidroeléctrica Ralco hizo aún más evidente que el orden jurídico "democrático" (incluida la ley indígena) representaba los intereses de inversionistas nacionales y extranjeros vinculados a empresas hidroeléctricas, mineras y forestales (neextractivismo).

<sup>278</sup> Esta noción se hace presente en las entrevistas de varios integrantes del Grupo Tun. Por ejemplo, CA (E28) cuenta que, durante su trabajo de campo en comunidades mapuche, comprendió que "... la gente no solo se organiza políticamente sino que culturalmente, o sea, la cultura es fundamento de su sistema político... eso es algo que no existe acá [en la ciudad]". Con su noción de "control cultural", Bonfil (1981) restituye teóricamente esta trama político-cultural, por medio del cruce de la variable política "capacidad de decisión" con la variable "elementos culturales".

<sup>279</sup> Al recuperar el concepto "subjetividades rupturistas", se hace referencia a que las tendencias históricas y movimientos sociales reprimidos dictatorially, pueden autorregenerarse. En cuanto sustrato de sentido histórico, las subjetividades han posibilitado la regeneración subterránea de actores y movimientos sociales (Salazar, 2006: 281).

conformación de comunidades político-culturales que luchan por reconstituirse en cuanto sujetos y movimientos sociales, articulando actores urbanos diversos y periféricos: agrupaciones artísticas, organizaciones culturales poblacionales, pobladores, *wariache*, champurrias, migrantes, entre otros.

## ESCENA 4.2\_SOBRE IDENTIFICACIONES COMUNITARIAS

Pese a los embates de la dictadura y del neoliberalismo, la memoria social de los pobladores asociada a las experiencias de organización político-comunitaria (especialmente de aquellos tiempos del "movimiento de pobladores" en que se conformaron los campamentos) ha experimentado un porfiado y creciente resurgimiento en posdictadura.<sup>280</sup> Las organizaciones culturales poblacionales que impulsan actividades de conmemoración han encontrado en los pasacalles populares una forma de generar dinámicas de relación social donde confluyen y se entrelazan distintas experiencias de reconstrucción comunitaria.<sup>281</sup> Apuntaladas por las "mateadas históricas" (en cuanto encuentros de transmisión oral de las experiencias de aquellos pobladores que participaron en la fundación de los campamentos Unidad Popular y Nueva Habana), las actividades culturales estudiadas del sector suroriente de Santiago (carnaval y aniversarios de las poblaciones Los Copihues, Las Araucarias y Nuevo Amanecer) buscan fortalecer los lazos comunitarios en torno a la valoración de saberes propios y el reconocimiento político-cultural de la diversidad que se concentra en los sectores populares. Las palabras que AA (E09) dirigía desde el escenario del 44º Aniversario de la población Las Araucarias (2014), manifiestan la función que puede llegar a cumplir la memoria en contextos de marginación:

La comunidad está agradecida de que se acerquen a nosotros y nos ayuden a continuar con esta lucha para mantener nuestro aniversario y recuperar nuestra historia, nuestra memoria... que si no tenemos memoria, en esta sociedad no somos nada. Ha seguir fomentando el espacio de la comunidad, de la festividad, de juntarnos todos los vecinos para continuar con nuestro aniversario.<sup>282</sup>

A partir de los testimonios y reflexiones reunidos en "Inter[comunitario]" de la ESCENA 3.2, se concluye que la realización de los carnavales y aniversarios poblacionales necesita de un tipo de articulación de las organizaciones culturales con sus vecinos y con las

---

<sup>280</sup> La reconstrucción de la memoria social contribuye a recuperar la dimensión creadora de comunidades que luchan por su agencia en cuanto "producto-productores de sociedad" y "condensadores-constructores de historia" (Retamozo, 2006: 210), desde la comprensión del dinamismo de su propia historicidad.

<sup>281</sup> Aunque centradas en la reconstrucción comunitaria que impulsa la valoración de su historia de organización popular para ejercer el derecho a la vivienda, las conmemoraciones poblacionales también fortalecen los procesos urbanos de reidentificación indígena (que experimentan algunos vecinos pobladores) al poner en acto las experiencias estéticas originarias en torno a cuya práctica se conforman, a su vez, las agrupaciones artísticas estudiadas.

<sup>282</sup> Discurso del entrevistado AA (E09), 11 de enero 2014. Transcripción de registro de audio [archivo de tesis].

agrupaciones artísticas, que constituye una actualización de las formas autonómicas de organización que dieron origen a los campamentos. En otras palabras, el trabajo de coordinación y creación de redes comunitarias (no-mercantiles) realizado por organizaciones culturales (tales como De Dudosa Procedencia, el Centro y Periférico Cultural La Casita y el CCLA), requiere poner en ejercicio los contenidos autonómicos y autogestionarios que las conmemoraciones buscan reivindicar.

La reemergencia y cultivo soterrado de lo que desde la Nueva Historia Social se denomina "cultura socio-popular autogestionaria" (Salazar, 2012), ha permitido que los pobladores organizados experimenten un distanciamiento parcial de las determinaciones del modelo cultural neoliberal y su incidencia en las valoraciones colectivas. En definitiva, con la reconstrucción de la memoria social y la rearticulación de organizaciones sociales, se provoca una subversión relativa del orden ético-moral economicista porque se desestabilizan las determinaciones socio-históricas que actualmente dominan las subjetividades y formas urbanas de identificación (moldeadas por la individualista lógica mercantil neoliberal), potenciando la capacidad de que los pobladores creen y recreen los propios sentidos de sus existencias.

En "Identi[edi]ficaciones" de la ESCENA 3.2 se plantea que la "cultura socio-popular autogestionaria", aunque se haya manifestado de manera más visible en las masivas movilizaciones sociales chilenas del siglo XXI («revolución pingüina» del 2006, movimiento estudiantil-ciudadano del 2011 y "estallido social" del 2019), se fue ejerciendo de manera sostenida y subterránea alrededor de los procesos de reidentificación cultural e histórica con los que se responde (desde comunidades populares e indígenas) a los impactos culturales del neoliberalismo. Los movimientos culturales urbanos que apuntan al fortalecimiento de las identidades locales hacen parte del fondo magmático del movimiento social, aportando con sus formas comunitarias de organización y recuperación de los espacios públicos. En el contexto de las manifestaciones en Plaza Dignidad (que se mantuvieron a partir del "estallido social" del 2019), MV (E21) sugería convergencias de movimientos culturales y políticos por medio de la siguiente reflexión:

(...) los pacos [policías] estaban apostados tratando de que no llegáramos el día viernes 27 de diciembre 2019 (justo cuando murió el compañero Mauricio Fredes) y la forma en que el pueblo se abalanzó a tomar la Plaza y sacar a los pacos a punta de piedras, me pareció una metáfora de cómo hace mucho tiempo se había ganado la calle... y quiénes habían ganado rotundamente la calle hace

mucho tiempo y le enseñaron a la gente a ocupar la calle habían sido los pasacalles, los carnavales. Cuando veía esa horda organizada de gente abalanzarse contra los pacos y sacarlos de la Plaza Dignidad, sentí que era la energía del pasacalle que sacaba a los pacos para apropiarnos del espacio público... sentí que era la metáfora de todos estos carnavales que se han ido levantando a lo largo de las poblaciones.<sup>283</sup>

Adicionalmente, la presencia de músicas y danzas de pueblos originarios fortalece performáticamente los sentidos comunitarios que se construyen en torno a los pasacalles populares. Los integrantes de las agrupaciones artísticas estudiadas toman un camino que les va proponiendo, entre otras cosas, un cuestionamiento de ciertos aspectos de la vida moderna. Desde la práctica de la música sikuri, PS (E04) indica que se potencian los siguientes cuestionamientos:

(...) primero que nada, el individualismo, de cómo funcionas, o sea, otros dependen de ti y ahí estás frito. Tienes que decidir si quieres aceptar eso, que otros dependan de ti y que tú dependas de los otros también. Es un aspecto que está bastante alejado de las propuestas del sistema imperante. También se cuestionan costumbres y el concepto de música, los distintos tipos de idioma y la funcionalidad de las músicas (PS, Tupac Katari, 21 de marzo 2018).

La participación solidaria de las agrupaciones artísticas estudiadas constituye en sí misma una forma de desestabilización de las determinaciones neoliberales, aportando desde una voluntad no-economicista a la constitución y mantención de esta red comunitaria de organizaciones en torno al trabajo de reconstrucción de identidades locales (partiendo de la recuperación de la propia historia de las poblaciones).

Felizmente hay espacios abiertos en la sensación de historia, en cambiar el enfoque histórico. Por allá apunta la cuestión artística y la cuestión de la danza, porque en el cuerpo también tenemos memoria.<sup>284</sup>

Las epistemologías del Sur postulan que no hay soluciones modernas para los problemas que la modernidad crea en un contexto de crisis denominado "transición paradigmática" (Santos, 2003: 14). Enfrentadas a los problemas modernos más apremiantes, las comunidades racial y socio-económicamente marginalizadas se ven sistemáticamente forzadas a buscar soluciones para mantener y proyectar su existencia colectiva y los sentidos de sus experiencias, desde los márgenes y periferias de la modernidad.

---

<sup>283</sup> Mensaje telefónico del entrevistado MV (E21), 30 de diciembre 2019. Transcripción de registro de audio [archivo de tesis].

<sup>284</sup> Entrevista a Jaime Quintanilla realizada por DM y Sebastián Zúñiga, 07 de octubre 2012. Transcripción de registro de audio [archivo de tesis].

### ESCENA 4.3\_SOBRE EXPERIENCIA ESTÉTICA

Al poner el foco en las prácticas artístico-culturales indígenas que participan en pasacalles populares en cuanto "conocimiento-emancipación" (Santos, 2003), el análisis del fenómeno social estudiado ha sido orientando - fundamentalmente - por una búsqueda de sintonías entre las propias reflexiones (surgidas de las agrupaciones artísticas y grupos culturales poblacionales estudiados) y las producciones teóricas asociadas a las epistemologías del Sur. Partiendo de la noción de que "racionalidad estético-expresiva" y "principio de comunidad" se encuentran íntimamente ligados, Santos (2003: 86) plantea que es desde ambas representaciones marginalizadas (y menos colonizadas por el paradigma moderno occidental) que se debería impulsar un desequilibrio dinámico que sobreponga la emancipación a la regulación. Esta teorización encuentra uno de sus correlatos empíricos en la función comunitaria que cumplen las manifestaciones artístico-culturales en un Chile de posdictadura que no reconoce constitucionalmente su propia diversidad cultural ni - aún menos - la larga historia institucional de negación, exclusión y marginación de pueblos originarios. En este contexto socio-histórico adverso, los pasacalles populares abren la posibilidad de desocultar conocimientos y cogniciones originarias por medio del ejercicio de sus músicas y danzas, contribuyendo a la objetivación de subjetividades que son excluidas abisalmente (desde el estado-nación), haciéndolas masivamente inteligibles en el espacio público urbano (desde el arte).

(...) una de las cosas más importante en la danza y la música andina es asumir como cotidianidad lo diverso y diversas que somos. Cuando bailo tinku, el hecho de pararme con esos colores, con la *wiphala* [bandera de los pueblos originarios andinos] y con plumas, hace que inmediatamente rompa el discurso homogeneizador santiaguino. Por eso encuentro que la propia estética de pararte en la ciudad, irrumpe y es absolutamente crítica. En Santiago, bailar danzas andinas es dar cuenta de la diversidad, de que no es solamente el espacio de la cueca oligárquica de Colchagua lo que hay como espacio de danza (FF, Quillahuaira-MAT, 01 de agosto 2018).

Sintonizando con el impulso de reconstrucción radical de la filosofía pragmatista que se emprende desde las epistemologías del Sur, en la presente tesis se ha procurado una reapropiación-transformación del concepto "experiencia estética" (Dewey, 2008) para orientar el análisis de la producción-percepción artística en procesos de construcción de sentido, donde convergen subjetividades marginalizadas. En torno a los pasacalles populares se produce un "nuevo contexto" (León, 1997: 62) que, aunque extraordinario y temporalmente acotado, contribuye a la reconstrucción, encuentro y circulación de

subjetividades colonizadas/insurgentes (de pueblos originarios) y reprimidas/rupturistas (de pobladores). Las músicas y danzas de pueblos originarios que también "toman su sitio" (Garcés, 2002) en las periferias del espacio público urbano, constituyen manifestaciones estético-expresivas que contribuyen a objetivar aspectos negados de la subjetividad social.<sup>285</sup>

Claro, porque al visibilizar toda una expresión estética, estás reivindicando y estás dándole valor. Ha sido un proceso bien duro. Me acuerdo muy bien que cuando era niño y estaba en el colegio, cada vez que pasaban la lista y había un niño que tenía un apellido mapuche, todos nos reíamos... y eso ha sido un ninguneo sistemático. Ese ninguneo social - especialmente en las clases bajas (porque mapuche prácticamente no hay en la clase alta) - es un fenómeno muy tóxico de negación de la propia humanidad. Hay una cuestión que tiene que ver con la dignidad de las mismas personas... es como siempre tirarse para abajo. Tú conversas con la gente de clase media para abajo (que es la gente con la que más se relaciona uno) y te das cuenta que todos tenemos algún pariente o antepasado mapuche. Salvo las colonias, creo que la inmensa mayoría de los chilenos tenemos algún antepasado mapuche... más cercano o más lejano. Frente a este fenómeno colonialista de ninguneo, la visibilización de expresiones estéticas genera un sentimiento de orgullo. De hecho, en mis prácticas como profesor de música me he encontrado en Peñalolén con niños mapuche que se presentan como mapuche, pero ese fenómeno hace 20 años atrás habría sido imposible. Al visibilizarlo, se hace real (GB, Grupo Tun, 20 de agosto 2018).

Si por medio de los procesos de socialización estado-nacionales se internaliza una subjetividad normativa que inferioriza al colonizado (Fanon, 2009; Wynter, 2009) negando su cuerpo y capacidad de crear sentidos propios, cabe preguntarse ¿cómo podemos llegar a percibirnos y pensarnos fuera de las dicotomías que han formateado nuestra cognición? ¿qué aporta específicamente la experiencia estética en los procesos de descolonización de subjetividades y relaciones sociales?

Asumir la experiencia estética como forma no-logocéntrica de conocimiento y cognición, habilita la reflexión sobre el lugar que ocupa el cuerpo (y sus cinco sentidos) en la producción y percepción de prácticas artísticas. La experiencia estética involucra centralmente aquel tipo de experiencias perceptivas que, tal como se señala en "Epistemologías del Sur y enfoque enactivo: la diversidad inagotable de conocimientos y cogniciones" de la ESCENA 1.1, relevan los aspectos corporales de nuestra cognición. En los pasacalles populares se requiere de la colaboración de todo el cuerpo para desplazarse

---

<sup>285</sup> A pesar de la marginación que experimenta en sociedades metropolitanas, la "racionalidad estético-expresiva" puede contribuir a evidenciar esa división abisal en la que se sostiene la desvalorización de conocimientos y cogniciones de pueblos originarios radicalmente excluidos, propiciando la subversión de dicha realidad.

en el espacio público, mientras se soplan instrumentos aerófonos, se percuten tambores (*kultrunes*, bombos y cajas) y se danza, entregando una energía que parece renovarse en la actividad artística misma.<sup>286</sup> Se tocan las *tarkas* con los pies y se impulsa el sonido con el estómago. De hecho, los entrevistados músicos y danzantes valoran los aprendizajes corporales específicos que dichas prácticas artísticas conllevan.

Aprendes a ocupar el cuerpo, aprendes que tu sonido es parte del total. Desarrollas técnicas instrumentales y corporales, porque ya conoces lo que viene, porque tu memoria te dice lo que viene. Viene el momento en que vas a tocar duro y vas a sudar, entonces, no vengas tan abrigado, ven preparado, ven con agua, ven con lo que necesites, ojo con tu par, cómo viene. Ese tipo de complicaciones empiezan a ocurrir, a aparecer... ese tipo de particularidades que no están en el otro lado, a veces no están tan claras... sobretodo, los músicos que tienen formación profesional o académica no pasan por estos cedazos, no están institucionalizados estos cedazos, entonces, buscan esto fuera de las instituciones porque ahí es donde está (MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018).

Cabe recordar que, en "Cosmo[audiciones]" de la ESCENA 3.3, los sikuris urbanos declaran reconocerse parte de un mismo "cuerpo en movimiento",<sup>287</sup> enfatizando aquellos aspectos comunitarios de su práctica musical que los lleva a integrarse con los demás intérpretes (en la construcción melódica dual del siku), con la materialidad de los instrumentos y consigo mismos (en una forma de concentración radiante). Se trata de experiencias estéticas particulares en las cuales se hace aún más evidente la importancia del cuerpo, intensificada por el vínculo tan estrecho que se mantiene entre música y danza (como sucede entre la música *suri sikuri* y el huayno). Los entrevistados del Grupo Tun notan que "... las culturas originarias muchas veces no diferencian la danza, de la música y del teatro; como sí se hace en Occidente con la sobrespecialización de las disciplinas artísticas. Más bien es un conjunto de cosas que están permanentemente juntas".<sup>288</sup> Este tipo de reflexiones surge de experiencias estéticas aprendidas en los talleres de música mapuche con la maestra Quinturay Raipán, como cuando pedía a quienes tocaban *pifilkas* y *trutrukas* que interpretasen "... el *tempo* [concepto musical que se refiere a la velocidad de ejecución] y la intensidad de los movimientos de los bailarines, porque eso

---

<sup>286</sup> A partir de su práctica con instrumentos aerófonos andinos (*siku* y *tarka*) y mapuche (*pifilka*), GB (E22) aprendió que la exigencia física de dichos instrumentos inicialmente te lleva a "... un punto en que estás muy mal [prácticamente se desvanecía tocando], pero cuando trasciendes eso llegas a otro estado psicofísico en el cual entraste como a la onda de interpretación de ese instrumento que te vincula".

<sup>287</sup> CH, Santiago Marka, 10 de agosto 2018.

<sup>288</sup> GB, Grupo Tun, 20 de agosto 2018.

es más real, eso es más orgánico",<sup>289</sup> generando una apertura hacia formas de percepción sinestésica.<sup>290</sup>

¿Qué tiene que ver la danza con el hablar? ¿qué tiene que ver la danza con la música? El bailarín podría darle la misma importancia a la danza y a la música... y pensar que desde la música voy a descubrir algo que me es desconocido desde la danza.<sup>291</sup>

Ampliando aún más esta especie de "ecología de saberes" artístico-culturales (que busca una integración de las disciplinas que el paradigma moderno occidental separa y jerarquiza), los entrevistados del Grupo Tun destacan los vínculos que las prácticas artísticas indígenas guardan con el cuidado de la vida (especialmente de la salud), entendiendo las danzas originarias como formas de chi kung. Esta apertura de los contornos de la danza (que aparentemente la desdibuja en cuanto contenido), se puede interpretar como una reapropiación-transformación del concepto de arte que surge de la propia experiencia estética. En este sentido, la producción y percepción de las artes indígenas puede abrir un camino hacia el reconocimiento e incorporación de otras formas de cognición.

El camino que nosotros seguimos podría llamarse el camino de cuidar la vida. No puede haber horizontalidad en el compartir si no hay verticalidad en uno mismo, si uno tiene una columna chueca. Es importante ordenar el propio cuerpo y dejar que eso naturalmente vaya abriendo la puerta de los ojos para poder relacionarse con las personas, para poder sentir amor por las personas, desde la propia verticalidad de enderezar la espalda. Cultivar la vitalidad, estirarse, levantar los brazos para despertar un poco y seguir con lo que uno está haciendo. En la práctica del chi kung, del movimiento, del *purun* y del yoga que hacemos, hay unidad entre el movimiento de la energía y el arte. Todo arte que tiene arte, tiene un cultivo de la energía... una comprensión del chi. A mí me ha abierto las puertas de la apreciación, de la creación, para pensar que uno siempre podría estar manifestándose artísticamente, por lo tanto, la palabra arte también podría pasar a un segundo plano. Podría, incluso, sólo llamarse que la energía esté en movimiento y eso sería sinónimo de arte... el arte de conversar, el arte de cómo sentarse. Por esa razón veo que es importante el trabajo de las clases de chi kung, para tener un discernimiento apreciativo, sensitivo, de ver cómo nos ubicamos en

---

<sup>289</sup> GB, Grupo Tun, 20 de agosto 2018.

<sup>290</sup> En cuanto forma de percepción que relaciona planos sensoriales diferentes, la sinestesia "... envolve a evocação de qualidades expressivas de um órgão dos sentidos diferente daquele estimulado. Ouvimos uma cor, ou cheiramos um toque" (Nunes Vargas, 2016: 42). Considerándolo uno de los temas más complejos en el ámbito de las interacciones sociales, Santos (2018c: 279) se refiere a la profundidad sensorial basada en el cruce múltiple de los sentidos (intersensorialidad) de la siguiente manera: "O mesmo objecto ou prática pode ser socialmente construído para ser visto e, apesar disso, a um nível mais profundo, pode destinar-se também a ser ouvido, tocado, cheirado ou saboreado. Nesses casos, para se entender mais profundamente esse objecto ou prática, é necessária a confluência de vários sentidos".

<sup>291</sup> Entrevista a Jaime Quintanilla realizada por DM y Sebastián Zúñiga, 07 de octubre 2012. Transcripción de registro de audio [archivo de tesis].

el espacio y en cada momento, los cambios de ritmo, la intensidad, el manejo de la energía, para irlo integrando... que también es algo compartido, un sentido común (GC, Grupo Tun, 20 de abril 2018).

Al anclarse en la vitalidad del cuerpo y su corporeidad, la experiencia estética se presenta como una forma de cognición en torno a experiencias perceptivas que pueden escapar de la lógica del epistemicidio moderno-colonial, conduciendo hacia un reconocimiento práctico de aquello que Santos (2010: 48) conceptualiza como la diversidad inagotable del mundo. Parafraseando a Santos, se podría promover el no-desperdicio de experiencias sociales de percepción que, para su verbalización en el caso estudiado, han requerido un bello despliegue de connotaciones por parte de los entrevistados (incluyendo formas metafóricas o poéticas de reflexión), basadas en lenguajes verbales (y no-verbales) de las culturas y calendarios de pueblos originarios del mundo (no sólo mapuche y andinos, sino también mayas, de la India, chinos taoístas y confucianos).

En su teorización sobre la "experiencia profunda de los sentidos", Santos (2018c: 303) plantea que las exclusiones abisales constriñen de manera tan intensa las experiencias sensitivas de los cuerpos subalternos, que no parece practicable una justicia cognitiva sin una liberación de sus sentidos (lo cual comienza con una desnaturalización de las limitaciones graves e injustas que se les impone a dichos cuerpos). Esto implica explicitar las líneas abisales que, en el caso específico de las poblaciones de Santiago, suelen manifestarse como formas de dominación temporal (ordenamiento calendárico trabajo-céntrico e imposición de jornadas laborales excesivas que requieren de largas horas de locomoción), dominación espacial (hacinamiento en hogares familiares) y dominación corporal (racialización y rigidez generada por las condiciones de exclusión social, precariedad económica y trabajo excesivo). Sin embargo, los pasacalles populares movilizan conocimientos de carácter performativo (y carnavalesco) que consiguen "... romper el tiempo cotidiano con un tiempo festivo... y poder poner un día en el cual la calle no es sólo una calle donde pasan autos nomás, sino que va a haber una fiesta".<sup>292</sup> Se trata del tipo de conocimientos corporales que "... reforça a renegociação, ou mesmo a subversão, da realidade, o que é necessário para que a luta continue" (Santos, 2018c: 166).

Creo que los carnavales también cumplen un rol fundamental para descolonizar el cuerpo, o sea, poder salir a la calle y moverse, algo tan simple como eso... poder caminar en una calle, en una vereda, sin autos... y poder bailar... eso ya

---

<sup>292</sup> MAI, Tupac Katari, 03 de agosto 2018.

genera un cambio en tu forma de ver las cosas y puede despertar infinitas repercusiones en la vida de los niños que están creciendo ahí, en la vida de los jóvenes que tienen que luchar con la droga, la marginalidad, la segregación social y económica. Eso puede generar - y genera - cambios profundos en las vidas de todos quienes puedan doblarle la mano un poco a este sistema (NG, Grupo Tun, 02 de abril 2018).

En los sectores populares la marginalización es un saber fenoménico, es decir, una experiencia vivida en el propio cuerpo. La desigualdad se materializa en los cuerpos de formas que los discursos tornan invisible. Se trata de cuerpos subalternos en los que, partiendo de una temprana y forzada identificación con un referencial blanco, se impone un "esquema histórico-racial" que neutraliza la posibilidad de que los sujetos - homogeneizados identitariamente - se inventen a sí mismos, con representaciones múltiples y propias. Dado que "las historias que nos han contado" (Fanon, 2009: 137) contribuyen al proceso de colonización tanto de subjetividades como de relaciones sociales, resulta dilemática para el sujeto colonizado una localización fuera de aquel "estado mental" que se relaciona con la experiencia de conceptualizarse a sí mismo a partir de una oposición dialéctica frente a los grupos colonizadores. La captura de la subjetividad del colonizado "inferiorizado" (como término de una dicotomía) o "cosificado" (como término antitético de una dialéctica), lo conduce racionalmente a la negación de sí mismo. Al reflexionar sobre la complejidad de sus vínculos con las identidades de pueblos originarios desde un contexto urbano racista como Santiago, los entrevistados elaboran discursos que manifiestan empíricamente lo que Rivera (2018 y 2015) teoriza sobre la permanente lucha entre lo indio y lo europeo que tiene lugar en la subjetividad colonizada (y en proceso de descolonización).

(...) la tarea parte por uno mismo, por estar informado, por mantener una reflexión permanente con la comunidad, con los compañeros, opinar, hablar en rueda, respetar la rueda, o sea, uno no va a hablar con la claridad mapuche así de la nada, por eso son importantes los contenidos culturales que entregó la Quinturay [Raipán], que entregó el Jaime [Quintanilla]: como de vivenciar la cultura... porque uno para realmente tener claridad... no llega a tener una claridad mental-intelectual sobre las cosas, uno llega a tener una claridad cultural sobre las cosas, por pensar con *rakiduum* [pensamiento en mapudungun], ojalá pensáramos en mapudungun(...) ha sido una tarea porque estamos siempre en el borde del camino entre que la gente llega a un lugar y nos ve como mapuche, pero también hay los que se nos acercan y nos dicen <¿y ustedes son mapuche? ¿o es un teatro? ¿qué es lo que es esto?> Entre paréntesis, hay que tener cuidado con definir ser o no ser mapuche porque mi papá es mapuche o mi mamá es mapuche... me da lo mismo, o sea, yo me encuentro con mi dimensión mitológica mapuche y yo no tengo ninguna duda de mi origen... y no sé si mi origen es aymara, es mapuche, es atacameño... no me importa cual sea mi origen, pero sé que mi origen está aquí, que somos gente de la tierra... somos indígenas, somos originarios de aquí, eso es lo único que me importa a mí... y no me

aproblo en vestirme, ni en hablar, ni en bailar, ni en hacer música (CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018).

Tal como se señala en "Identidades e identificaciones culturales: desde los esencialismos hacia los posicionamientos *ch'ixis*" de la ESCENA 1.2, asumir las identidades *ch'ixis* como un "... modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio" (Rivera, 2015: 310) conlleva abandonar la pretensión de su resolución-disolución en una dialéctica de la síntesis (que ha sustentado ideas de mestizaje, sincretismo, hibridez y multiculturalismo neoliberal). Parecería que en el proceso de asumir esa condición existencial contradictoria e indeterminada como una "fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción" (Rivera, 2015: 310-311), la tentativa de salir de aquella axiomática impuesta por la dialéctica hegeliana constituye un gesto epistemológico necesario para comenzar a revertir el "colonialismo interno".<sup>293</sup>

Retomando la reflexión de CA (E28), en la presente tesis se concluye que los gestos epistemológicos descolonizadores pueden enraizarse en la claridad cultural de gestos corporales comunitarios involucrados en la experiencia estética. Al vestirse, hablar, bailar y hacer música como gente de la tierra, las agrupaciones artísticas participan en la construcción de espacios de creación para otras conceptualizaciones de sí mismos y de sus comunidades urbanas alargadas (de pobladores, *wariache*, champurrias, migrantes, residentes). Si la dominación moderno/colonial de subjetividades y relaciones sociales también ha subalternizado las percepciones corporales (asociadas a las funciones cognitivas del hemisferio derecho del cerebro), la justicia cognitiva requiere la liberación de nuestra capacidad creadora en cuanto cuerpos biológicos y fenomenológicos (Varela *et al.*, 1992; Varela, 2005). Posibilitando un distanciamiento momentáneo de las representaciones conceptuales mediadas por "estados mentales" colonizados, en la experiencia estética se vivifica lo que Pelinski (2005) refiere como la primacía óntica y epistémica de las experiencias corporales de percepción, a partir de las cuales se fundan los procesos cognitivos y sus derivaciones conceptuales (primacía que no suele ser reconocida fuera del ámbito de la racionalidad estético-expresiva).

---

<sup>293</sup> En su reformulación del concepto de "colonialismo interno" de Pablo González Casanova, Rivera (2015 y 2018) concibe los gestos epistemológicos de reversión del proceso colonial dentro del mismo ámbito de subjetividades e interioridad cognitiva en el cual Fanon (2009) explora sus propias marcas de subjetivación con perspectiva fenomenológica.

Antes de estabilizarse formalmente a través del lenguaje conceptual o la objetivación científica, las experiencias sinestésicas que emergen de nuestra historia de interacciones con el entorno (Dewey, 2008; Varela *et al.*, 1992; Varela, 2005), fundan conocimientos corporales que ".. tem um carácter não linguístico, não proposicional, capaz de expandir a proximidade e a familiaridade e até de fortalecer a confiança muito para além das possibilidades do intercâmbio linguístico" (Santos, 2018c: 166). En los desplazamientos músico-coreográficos del pasacalle popular, el conocimiento y las formas de cognición de los cuerpos reunidos en el *purun*, el huayno y el tinku, pueden devorar lo meramente intelectual (como se postula con el epígrafe de Dewey), desde la fuerza de lo sensible y la familiaridad de lo contradictorio, indeterminado e imprevisible de nuestros contornos identitarios.

Es una libertad que nosotros mismos nos adjudicamos en la vida cotidiana de ser mapuche o de ser originario o de ser lo que somos... de estar en un camino de descolonización... y esa es una libertad que se proyecta en la danza, que se proyecta en la música, en la palabra, en la vestimenta. Y la gente que nos ve, se identifica de alguna manera y se encuentra en una situación parecida, se permite encontrarse en esa situación, en ese momento... no solamente en la belleza del arte de bailar, porque las danzas son lindas y las músicas son lindas... en el *purun* mismo, cuando compartimos con la gente, la gente se mete en el círculo y tartamudea con la *pifilka*, tartamudea con los pies... y le pasan cosas a la gente, que no sé si le ponen nombre o no, pero le pasan cosas... les pasa identidad, les pasa eso que se identifican. Se dan esa libertad, en ese momento (CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018).

Cerca de cinco años antes de volverse una de sus integrantes, NG (E10) recuerda haber visto al Grupo Tun en un actividad del Centro Cultural Ainil (casa okupa del barrio Concha y Toro de Santiago centro) organizada por un sindicato mapuche. NG expresa las fuertes emociones que percibió cuando, desde su condición de espectadora, fue invitada a vivir la experiencia de unirse en el *purun* comunitario.

(...) los vi en el Centro Cultural Ainil haciendo cultura mapuche y quedé muy impactada con la profundidad que tenía el grupo en relación a la cultura, con la expresividad, con lo que lograban hacer en la gente que estaba ahí, el hecho de invitar a bailar. Se notaba que no era una cuestión de proyección folclórica ni una cuestión imitativa, sino que había una relación real con la cultura, siendo la mayoría mestizos. Se notaba que había un nivel de profundidad que me pareció muy real (NG, Grupo Tun, 02 de abril 2018).

La experiencia estética es una forma de cognición en conexión sensible con el entorno que, en el caso específico de músicas y danzas de pueblos originarios, se percibe como una "...

conexión profunda con el lenguaje de la tierra, de la naturaleza, de la cultura, que no tiene otras pretensiones más que expresarse en sí misma".<sup>294</sup> Desde dentro de la experiencia estética también se crea comunidad y la posibilidad de "... auto reconocerse en lo mapuche porque somos de acá y hacer el camino de descolonización aprendiendo la cultura"<sup>295</sup>, manifestándose la circularidad que existe entre "racionalidad estético-expresiva" y "principio de comunidad", es decir, la contemplación (y producción) estética requiere de la comunidad y, al mismo tiempo, participa en la configuración de "sentido subjetivo"<sup>296</sup> comunitario. La experiencia estética sitúa a los cuerpos subalternos en lugares donde se desdibuja "... una línea que está entre el sueño y el ensueño... y es fantástica porque podría ser el mejor lugar desde donde uno pudiera hablar"<sup>297</sup> con todos los sentidos.

---

<sup>294</sup> NG, Grupo Tun, 02 de abril 2018.

<sup>295</sup> CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018.

<sup>296</sup> A través de la categoría "sentido subjetivo", González Rey (2008) plantea que nuestra relación con la realidad está mediada por una producción simbólico-emotiva de sentido, en la cual se unifican procesos simbólicos (que incluyen la elaboración de discursos), emociones, imaginación y fantasía.

<sup>297</sup> CA, Grupo Tun, 09 de diciembre 2018.

## BIBLIOGRAFÍA

Águas, C. (2012). *Quilombo em festa : pós-colonialismos e os caminhos da emancipação social* [Tesis de Doctorado, Universidad de Coimbra].

Alfaro, L., y Sura, C. (2007). *Teatro Comunitario como Proceso de Transformación Social* [Tesis de Licenciatura, Universidad Tecnológica Metropolitana].

Álvarez, C., y Bustos, M. P. (2009). *Organización Comunitaria Poblacional. Memoria e identidad en la Población Nuevo Amanecer 1985-2005* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130103>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Andrade, G. (2018). *Carnaval de Socoroma: composición inspirada en el Carnaval de Socoroma, para cuatro tarkas y orquesta andina* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/149522>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Arancibia, J. (2015). *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* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138674>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Aravena, A. (2002). Los mapuche-warriache. Procesos migratorios e identidad mapuche urbana en el siglo XX. En G. Boccara (Ed.), *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (Siglos XVI-XX)* (pp. 359-385). Quito: Ediciones Abya-Yala e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

Aravena, A., y Cerda, C. (2018). Indígenas urbanos en Chile: imaginarios sociales de la identidad mapuche en la frontera del Biobío. En J. E. Horbath y M. A. Gracia (Eds.), *La cuestión indígena* (pp. 355-374). Buenos Aires: CLACSO.

Arenas, L., Castillo, R., y Faerna, A. (Eds.) (2018). *John Dewey: una estética de este mundo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Arnheim, R. (1994). The Way of the Crafts. *Design Issues*, 10(1), 29-35.

Arnheim, R. (1996). Beauty as Suitability. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(3), 251-253.

- Astudillo, S. (2016). *¡La Pincoya resiste! Organización social popular en la población La Pincoya durante los años del desencanto político (1990-2005)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145201>> [Accedido en 10 agosto 2021].
- Bacigalupo, A. M. (2007). *Shamans of the Foye Tree. Gender, Power, and Healing among Chilean Mapuche*. Austin: University of Texas Press.
- Barrios, C. (2004). *Ch'umilal Wuj = El libro del destino: astrología maya*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Bello, E., Ochsenius, C., y Olivari, J. L. (1993). *Un cuerpo vivo. Programa de formación de animadores comunitarios*. Santiago: Editorial CPEIP.
- Bengoa, J. (1996). *Historia del Pueblo Mapuche: siglo XIX y XX*. Santiago: Ediciones Sur.
- Bengoa, J. (2015). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P., y Luckmann T. (2003). *A construção social da realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento*. (F. de Souza Fernandes, Trad.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Bernard, H. R. (1988). *Research Methods in Cultural Anthropology*. Lanham: AltaMira Press.
- Bonfil, G. (1981). Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 27(103), 183-191. Disponible en <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/72329>> [Accedido en 10 agosto 2021].
- Bonfil, G. (1995). Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización. En L. Odeme (Ed.), *Obras escogidas de Guillermo Bonfil Batalla. Tomo 2* (pp. 467-480). Ciudad de México: INAH/INI.
- Borsani, M. E. (2014). Reconstrucciones metodológicas y/o metodologías *a posteriori*. *Astrolabio*, (13), 146-168. Disponible en <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/9028>> [Accedido en 10 agosto 2021].
- Castelblanco, D. (2016). *Sikuriando melodías de tiempos lejanos: los sikuris cosmopolitas y la vigencia de "lo andino" en Bogotá, Santiago y Buenos Aires* [Tesis de Doctorado, Georgetown University]. Disponible en <<https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/1042949>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Castells, M. (1987). *Capital multinacional, Estados nacionales y comunidades locales*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Castillo, G. (1998). Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista musical chilena*, 52(190), 15-35. Disponible en <<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901998019000004>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Césaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonialismo*. (N. de Sousa, Trad.). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Cofré, B. (2007). *Historia de los pobladores del campamento Nueva La Habana durante la Unidad Popular (1970 – 1973)* [Tesis de Licenciatura, Universidad Arcis]. Disponible en <[http://www.archivochile.com/tesis/01\\_ths/01ths0004.pdf](http://www.archivochile.com/tesis/01_ths/01ths0004.pdf)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Cohen, A. (1985). *The symbolic construction of community*. Londres y Nueva York: Routledge.

De Ramón, A. (1990). La población informal. Poblamiento de la periferia de Santiago de Chile. 1920-1970. *Revista EURE*, 16(50), 5-17. Disponible en <<http://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/1049>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. (J. Claramonte, Trad.). Barcelona: Paidós Estética 45.

Díaz, A. (2011). 12 de octubre: danzando por los pueblos indígenas. En Compañía de Investigación y Danzas Andinas Taypi Aru (Ed.), *Santiago Jacha Marka: Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano* (pp. 57-68). Santiago: Editorial Quimantú.

Dreon, R. (2018). La distinción de lo estético en clave pragmatista. Dewey, Gadamer y la antropología de la cultura. En L. Arenas, R. Castillo y A. Faerna (Eds.), *John Dewey: una estética de este mundo* (pp. 213-236). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Duque, J., y Pastrana, E. (2009). La movilización reivindicativa urbana de los sectores populares en Chile: 1964-1972. En F. Rodríguez y P. Rodríguez (Eds.), *Santiago, una ciudad neoliberal* (pp. 53-64). Quito: OLACCHI.

Dussel, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Revista PRAXIS*, (77), 1-37. Disponible en <<https://doi.org/10.15359/77.1>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: ediciones/metales pesados.

Escobar, T. (2009). *La identidad en los tiempos globales*. Ponencia para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica, 2 de julio.

Escobar, T. (2015). *Cultura: Nuevas Subjetividades, Neoliberalismo y Proyecto Emancipador* [Archivo de Video]. Participación en Mesa Redonda del Foro Internacional "Emancipación e Igualdad", 14 de marzo. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Disponible en <<https://youtu.be/MtxIfnZnqXw>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Fals Borda, O. (1986). *Conocimiento y Poder Popular, Lecciones con campesinos de Nicaragua, México y Colombia*. Bogotá: Siglo XXI.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. (A. Useros, Trad.). Madrid: Ediciones Akal.

Farías, E., y Moreno, J. J. (2015). Estado subsidiario: límites y proyecciones de la democracia territorial en Chile. *Revista Temas Sociológicos*, (19), 105-132.

Fernández, F. (2018a). Memorias en resistencia: festividades y ritualidades andinas en Santiago de Chile. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 18(1), 269-291. Disponible en <<https://atheneadigital.net/article/view/v18-n1-fernandez>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Fernández, F. (2018b). *Cartografía sagrada en el Valle Central. Cerros y huacas de Santiago*. Santiago: Ocho Libros SPA.

Fernández, F., y Fernández, R. (2015). El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile. *Psicoperspectivas*, 14(2). 62-71. Disponible en <<https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/547/41>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Fernández, F., y López, F. (2011). Thuqhuri marka: un pueblo danzante. Las danzas andinas en Santiago de Chile. En Compañía de Investigación y Danzas Andinas Taypi Aru (Ed.), *Santiago Jacha Marka: Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano* (pp. 11-20). Santiago: Editorial Quimantú.

Fernández, F., y Mardones, P. (2013). *Aymaramarka jarankiri arankiri (pueblo aymara de lejos y de cerca)*. Buenos Aires: Alpaca Producciones.

Fernández, F., y Mardones, P. (2016). Cinco siglos resistiendo: la marcha del 12 de octubre en Buenos Aires y Santiago de Chile como memoria colectiva cronotrópica y de reivindicación amerindia en Abya Yala. *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, 16 (2), 143-171. Disponible en <<https://www.sisomosamericanos.cl/index.php/sisomosamericanos/article/view/724/560>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Fuentes, M. (2007). *Gabriel Salazar y la "Nueva Historia". Elementos para una polémica desde el marxismo clásico. Exposición y debate*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110500>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Garcés, M., y Maza, G. de la (1985). *La explosión de las mayorías. Protesta Nacional 1983-1984*. Santiago: ECO.

Garcés, M. (2002). *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*. Santiago: LOM Ediciones.

Garcés, M. (2004). Las tomas en la formación de Santiago. En M. Délano y R. Vera (Eds.), *El mundo de las poblaciones, Nosotros los chilenos N° 5* (pp. 4-31). Santiago: LOM Ediciones.

Garcés, M. (2005). Construyendo "las poblaciones": El movimiento de pobladores durante la Unidad Popular. En J. Pinto (Ed.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* (pp. 57-79). Santiago: LOM Ediciones.

Garcés, M. (2020). *Estallido social y una Nueva Constitución para Chile*. Santiago: LOM Ediciones.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. (A. L. Bixio, Trad.). Barcelona: Editorial Gedisa.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres y Nueva York: Verso.

Goody, J. (2008). *La domesticación del pensamiento salvaje*. (M. V. García, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.

Gimeno, J. C., y Castaño, A. (2014). *Antropología y descolonialidad. Desafíos etnográficos y descolonización de las metodologías*. XIII Congreso Nacional de Antropología de la FAAEE.

González Rey, F. (2006). As representações sociais como produção subjetiva: seu impacto na hipertensão e no câncer. *Psicologia: Teoria e Prática*, 8(2), 69-85. Disponible en <[http://www.fernandogonzalezrey.com/images/PDFs/producao\\_biblio/fernando/artigos/Saude\\_e\\_Subjetividad/As\\_representacoes\\_sociais\\_como\\_producao.pdf](http://www.fernandogonzalezrey.com/images/PDFs/producao_biblio/fernando/artigos/Saude_e_Subjetividad/As_representacoes_sociais_como_producao.pdf)> [Accedido en 10 agosto 2021].

González Rey, F. (2008). Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. *Diversitas*, 4(2), 225-243. Disponible en <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-99982008000200002&lng=pt&tlng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-99982008000200002&lng=pt&tlng=es)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Guzmán, R., Renna, H., Sandoval, A., y Silva, C. (2009). *Movimiento de Pobladores en Lucha, A tomarse Peñalolén para conquistar la ciudad*. Santiago: Ediciones SUR.

Hall, S. (2010). Identidad cultural y diáspora. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. (J. Casas, M. Guhl y C. Jaramillo, Trad.). Popayán: Envión Editores.

Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P (2010). *Metodología de la Investigación*. México D.F: McGraw Hill.

Ibarra, M. A. (2016). *Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile : trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano-metropolitano* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/142551>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Iglesias, M. (2011). *Rompiendo el cerco. El movimiento de pobladores contra la dictadura*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.

Instituto Nacional de Estadísticas. (2018). *Síntesis resultados Censo 2017*. Disponible en <<https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Klein, N. (2008). *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nueva York: Metropolitan Books.

León, E. (1997). El magma constitutivo de la historicidad. En E. León y H. Zemelman (Eds.), *Subjetividad: umbrales del pensamiento social* (pp. 36-74). Barcelona: Anthropos-CRIM-Coordinación de Humanidades.

Levil, R. (2006). Sociedad mapuche contemporánea. En *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro* (pp. 219-252). Santiago: LOM Ediciones.

Lizama, A. (2015). *Las paradojas del yoga. El caso de Chile* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona].

Luque, G. (2018). El pulso del proceso estético: una ilustración multicultural de la noción deweyana de ritmo. En L. Arenas, R. Castillo y A. Faerna (Eds.), *John Dewey: una estética de este mundo* (pp. 367-384). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics. Prosaics, the play of culture and social identities*. Hampshire: Ashgate.

Mandoki, K. (2015). *The Indispensable Excess of the Aesthetic: Evolution of Sensibility in Nature*. Lanham: Lexington Books.

Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J., y Levil, R. (2006). *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: LOM Ediciones.

Martínez, R. (2002). Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalqa. En W. Sánchez (Ed.), *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad* (pp. 413-434). Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

Martínez, R. (2014). Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina: ejemplos bolivianos. *Anthropologica*, 32(33), 87-110. Disponible en <[http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122014000200005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122014000200005&lng=es&nrm=iso)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Martínez Ulloa, J. (2002). La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos. *Revista musical chilena*, 56(198), 21-44. Disponible en <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019800002>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Mayol, A., y Azócar, C. (2011). Politización del malestar, movilización social y transformación ideológica: el caso "Chile 2011". *Polis*, (30), 1-22. Disponible en <<http://journals.openedition.org/polis/2218>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Mendoza, Z. (2010). La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoylluriti. *Anthropologica*, 28(28), 15-38. Disponible en <[http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122010000100002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122010000100002&lng=es&nrm=iso)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Mignolo, W. (2010). Aesthesis Decolonial. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 11-25. Disponible en <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Mills, Ch. W. (2009). *La imaginación sociológica*. (F. M. Torner, Trad.). México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Ministerio de Desarrollo Social. (2018). *Encuesta Casen 2017*. Disponible en <[http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/casen/2017/Casen\\_2017\\_Pueblos\\_Indigenas.pdf](http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/casen/2017/Casen_2017_Pueblos_Indigenas.pdf)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Monsalve, V. (2013). *Movimiento okupa: Praxis, redes sociales y formas de acción colectiva* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130699>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Nunes, J. A. (2008). O resgate da epistemologia. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (80), 45-70.

Nunes, J. A., y Siqueira-Silva, R. (2015). Quando a terapia se torna arte: Teoria Ator-Rede e cocriação musical. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 15(4), 1238-1257. Disponible en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4518/451844506007>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Nunes, J. A., y Siqueira-Silva, R. (2016). Dos "abismos do inconsciente" às razões da diferença: criação estética e descolonização da desrazão na Reforma Psiquiátrica Brasileira. *Sociologias*, 18(43), 208-237. Disponible en <<https://dx.doi.org/10.1590/15174522-018004308>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Nunes Vargas, F. (2016). *Musicalidades. O sensível e o som*. Curitiba: Appris.

Ojeda, D. (2019). La irrupción de lxs cuerpos danzantes como forma de resistencia política. *A.Dnz*, 3(3), 82-87. Disponible en <<https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/52744/55319>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Pairicán, F. (2012). Sembrando ideología: el Aukiñ Wallmapu Ngulam en la transición de Aylwin (1990-1994). *SudHistoria*, (4), 12-42. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4057640>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, (9). Disponible en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Pérez, M. L. (2013). Guillermo Bonfil Batalla: Aportaciones al pensamiento social contemporáneo. *Cuicuilco*, 20(57), 115-136. Disponible en <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-16592013000200006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592013000200006&lng=es&tlng=es)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Pérez de Arce, J. (1993). Siku. *Revista Andina*, (22), 473-486. Disponible en <<http://revista.cbc.org.pe/index.php/revista-andina/article/view/470>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Pérez de Arce, J. (2007). *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Pinto, D. (2012). *Estado y pobladores en la configuración del territorio: del Campamento Nueva Habana a Población Nuevo Amanecer* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/100484>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Plath, O. (1962). *Folklore chileno*. Santiago: Ediciones PlaTur.

Polanyi, K. (2012). *A grande transformação*. (M. Pereira, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Rabinow, P. (2012). Fieldwork and Friendship in Morocco. En A. C. Robben y J. A. Sluka (Eds.), *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader* (pp. 447-454). Oxford: Blackwell Publishing.

Renna, H. (2008). ¿Desde dónde repensar la ciudad neoliberal?. En *Investigación y Políticas*, Programa CLACSO-CROP de Estudios sobre Pobreza, Serie documentos breves, n. 1. Buenos Aires: CLACSO.

Renna, H. (2012). Resistencias urbanas en la ciudad neoliberal. En M. M. Di Virgilio, P. Boniolo y M. P. Otero (Eds.), *Transformaciones en las políticas de lucha contra la pobreza* (pp. 209-243). Buenos Aires: CLACSO.

Retamozo, M. (2006). Esbozos para una Epistemología de los Sujetos y Movimientos Sociales. *Cinta de Moebio*, (26), 207-218. Disponible en <<http://www.moebio.uchile.cl/26/retamozo.html>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Retamozo, M. (2009). Orden social, subjetividad y acción colectiva. Notas para el estudio de los movimientos sociales. *Athenea Digital*, (16), 95-123. Disponible en <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/560>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Retamozo, M. (2019). Jorge Luis Borges, epistemólogo. Una lectura en el espejo (y los laberintos) de las ciencias sociales. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (68), 11-36. Disponible en <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9458/pr.9458.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9458/pr.9458.pdf)> [Accedido en 10 agosto 2021].

Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rojas, I. (2018). *Memorias compartidas. Historia de la Unidad Vecinal N° 23 de La Florida*. Santiago: Programa Juntos Más Seguros/Subsecretaría de Prevención del Delito.

Rojas, I. (2019). Campamento Unidad Popular (1970-1973): movimiento de pobladores y poder popular en la zona sur-oriente de Santiago. *Izquierdas*, (45), 79-107. Disponible en <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000100079>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Rupflin, W. (1999). *El Tzolkin es más que un calendario*. Ciudad de Guatemala: Fundación Centro de Documentación e Investigación Maya.

Saito, Y. (2015). Aesthetics of the Everyday. En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI). Disponible en <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday/>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Salazar, G., y Pinto, J. (1999). *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM Ediciones.

Salazar, G., y Pinto, J. (2002). *Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud*. Santiago: LOM Ediciones.

Salazar, G. (2006). *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas". La violencia en Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórica popular)*. Santiago: LOM Ediciones [primera edición: Ediciones SUR, 1990].

Salazar, G. (2011). *En el nombre del Poder Popular Constituyente (Chile, Siglo XXI)*. Santiago: LOM Ediciones.

Salazar, G. (2012). *Movimientos Sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago: Uqbar.

Santos, B. (1998). De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad. (C. Bernal y M. García, Trad.). Bogotá: Ediciones Uniandes.

Santos, B. (2003). Crítica de la razón indolente: contra el desperdicio de la experiencia. (J. Herrera, F. A. de Carvalho, M. J. Sabariego, J. A. Senent de Frutos y A. M. Médici, Trad.). Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.

Santos, B., Meneses, M. P., y Nunes, J. A. (2004). Introdução: para ampliar o cânone de ciência: a diversidade epistemológica do mundo. En B. Santos (Ed.), *Semear outras soluções. Os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, B. (2006a). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. (R. Huerta, Trad.). Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.

Santos, B. (2006b). *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, B. (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (78), 3-43.

Santos, B. (2008). A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (80), 11-43.

Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. (J. G. Gandarilla, Trad.). México: CLACSO-Siglo XXI.

Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. (J. L. Exeni, J. G. Gandarilla, C. Morales y C. Lema, Trad.). Montevideo: Ediciones Trilce.

Santos, B. (2018a). *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas (vol. 1)*. M. P. Meneses, J. A. Nunes, C. Lema, A. Aguiló y N. Gomes (Eds.). Buenos Aires: CLACSO.

Santos, B. (2018b). *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas (vol. 2)*. M. P. Meneses, J. A. Nunes, C. Lema, A. Aguiló y N. Gomes (Eds.). Buenos Aires: CLACSO.

Santos, B. (2018c). *O fim do império cognitivo. A afirmação das epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.

Santos, L. (2015). Consumo, hierarquias sociais e colonialidade econômica: na contramão de uma banalização da consciência. *Revista Espaço Ética: Educação, Gestão e Consumo*, 2(06), 12-33.

Severi, C. (2010). *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. (Y. Daffunchio, Trad.). Buenos Aires: Editorial Sb.

Sigl, E., y Mendoza, D. (2012). *No se baila así nomás. Tomo I: poder, política, género, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*. La Paz: autoedición.

Soneira, A. (2006). La «Teoría fundamentada en los datos» (Grounded Theory) de Glaser y Strauss. En I. Vasilachis (Ed.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 153-174). Barcelona: Editorial Gedisa.

Soublette, G. (1990). *Tao Te King. Libro del Tao y de su virtud (Lao Tse)*. Versión castellana y comentarios de Gastón Soublette. Santiago: Editorial Cuatro Vientos.

Steger, M., y Roy, R. (2010). *Neoliberalism. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

Stobart, H. (2010). Tara y Q'íwa: Mundos de Sonidos y Significados. En A. Gerard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Vol 1 (pp. 25-40). La Paz: Plural editores.

Sugranyes, A., y Mathivet, Ch. (Eds.) (2010). *Ciudades para tod@s: Por el derecho a la ciudad, propuestas y experiencias*. Santiago: Habitat International Coalition (HIC).

Sznajder, M. (2003). Ethnodevelopment and Democratic Consolidation in Chile: The Mapuche Question. En E. D. Langer y E. Muñoz (Eds.), *Contemporary Indigenous Movements in Latin America* (pp. 17-34). Wilmington, DE: Scholarly Resources.

Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. (J. Piatigorski, Trad.). Barcelona: Ediciones Paidós.

Valencia Chacón, A. (1989). *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. Lima: ARTEX Editores.

Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E. (1992). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

Varela, F. (2005). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa.

Vásquez, M. (2010). *El Campamento Nueva Habana: Un espacio y experiencia de poder popular (1970-1973)*, inédito.

Vela Peón, F. (2001). Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa. En M. L. Tarrés (Ed.), *Observar, escuchar y comprender* (pp. 63-93). Ciudad de México: Porrúa, FLACSO, COLMEX.

Velthem, L. (2010). Artes indígenas. Notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares* 7(1), 19-29. Disponible en <<https://doi.org/10.12957/tecap.2010.12052>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Velthem, L. (2014). Serpentes de Arumã. Fabricação e estética entre os Wayana. *PROA – Revista de antropologia e arte* 5(1), 1-12. Disponible en <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2338/1741>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Villalón, R. (2016). *Carnavales* [Fotolibro]. Santiago: Ediciones Challa.

Vitale, L. (2009). Hacia una Nueva Relación con los mapuches [Blog Chile Indígena]. Disponible en <<https://indigenaschile.wordpress.com/2009/09/19/hacia-una-nueva-relacion-con-los-mapuches/>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Wynter, S. (2009). En torno al principio sociogénico: Fanon, la identidad y el rompecabezas de la experiencia consciente y cómo es ser negro. (I. Álvarez, Trad.). En *Piel negra, máscaras blancas* (pp. 327-370). Madrid: Ediciones Akal.

Yang, J. M. (1997). *The root of Chinese qigong: secrets for health, longevity & enlightenment*. Jamaica Plain, MA: YMAA Publication Center.

Zemelman, H., y León, E. (Eds.) (1997). *Subjetividad: umbrales del pensamiento social*. Barcelona: Anthropos-CRIM-Coordinación de Humanidades.

Zemelman, H. (1997). Sujetos y subjetividad en la construcción metodológica. En E. León y H. Zemelman (Eds.), *Subjetividad: umbrales del pensamiento social* (pp. 21-35). Barcelona: Anthropos-CRIM-Coordinación de Humanidades.

Zemelman, H. (2004). Sujeito e sentido: considerações sobre a vinculação do sujeito ao conhecimento que constrói. En B. Santos (Ed.), *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado* (pp. 457-468). São Paulo: Cortez.

Zemelman, H. (2012). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis*, (27), 1-11. Disponible en <<http://polis.revues.org/943>> [Accedido en 10 agosto 2021].

Zibechi, R. (2007). *Autonomías y emancipaciones: América Latina en movimiento*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Programa Democracia y Transformación Global.

## ANEXOS

### Anexo 1. Videos

|   |
|---|
| <p><b>Video 1</b> <a href="https://youtu.be/kMguhxbWD9A">https://youtu.be/kMguhxbWD9A</a></p> <p>Fragmento de "Entrada de Carnaval" (2018), Socoroma (Norte Grande de Chile). Video: Patricia Albornoz (Patiperra Audiovisual). <b>3:00</b></p>   |
| <p><b>Video 2</b> <a href="https://youtu.be/0FWlxIXvLw0">https://youtu.be/0FWlxIXvLw0</a></p> <p>20° Carnaval Noche de San Juan-Wiñol Tripantu-Inti Raymi, población Los Copihues, 23 de junio 2018. Video: Alejandro Salazar [archivo de tesis]. <b>1:18</b></p>   |
| <p><b>Video 3</b> <a href="https://youtu.be/oLbhmsXTb-A">https://youtu.be/oLbhmsXTb-A</a></p> <p>Fragmento de "MuluMapu tierra húmeda", documental dirigido por Irene Shuster y José Luis Vergara. Mezcla de audio propia (montaje de entrevista E02 y música del Grupo Tun registrada por el documental en 1992). <b>0:50</b></p>                                  |
| <p><b>Video 4</b> <a href="https://youtu.be/xm2z7K7Vd68">https://youtu.be/xm2z7K7Vd68</a></p> <p>Danza de las wadas en teatro-mapuche sobre femicidio empresarial de Macarena Valdés (Grupo Tun). 48° Aniversario de la población El Cortijo 3 (Conchalí, sector norte de Santiago), 01 de septiembre 2018. Video: Marcelo Vega [archivo de tesis]. <b>2:30</b></p> |
| <p><b>Video 5</b> <a href="https://youtu.be/sqEZv0k1EYE">https://youtu.be/sqEZv0k1EYE</a></p> <p>Fragmento de "Tinkunazo. Danzando vamos luchando", documental dirigido por Felipe Flores. <b>2:00</b></p>  |
| <p><b>Video 6</b> <a href="https://youtu.be/CklfqVYpvCI">https://youtu.be/CklfqVYpvCI</a></p> <p>Fragmento de "Tinkunazo. Danzando vamos luchando", documental dirigido por Felipe Flores. Tinkunazo 13 de septiembre 2009 (Quillahuaire, Alwe Kusi, Tinkus Legua y Santiago Marka). <b>1:50</b></p>  |
| <p><b>Video 7</b> <a href="https://youtu.be/6PO21-IJ354">https://youtu.be/6PO21-IJ354</a></p> <p>Pasacalle con tarkas, bombo, caja y platillos (Santiago Marka), 44° Aniversario de la población Las Araucarias, 11 de enero 2014. Video: Alejandro Salazar [archivo de tesis]. <b>0:50</b></p>   |
| <p><b>Video 8</b> <a href="https://youtu.be/1E2xb882dhU">https://youtu.be/1E2xb882dhU</a></p> <p>Taller Tupac Katari tocando tabla siku. Encuentro de Músicas Comunitarias Andinas en la UAHC, 12 de marzo 2018. Video: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]. <b>0:50</b></p>  |
| <p><b>Video 9</b> <a href="https://youtu.be/7pulVykqjEs">https://youtu.be/7pulVykqjEs</a></p> <p>Escena del teatro mapuche sobre femicidio empresarial de Macarena Valdés (Grupo Tun), población Lo Hermida, 14 de julio 2018. Video: Daniela Eyquem [archivo de tesis]. <b>0:50</b></p>  |

|   |
|---|
| <p><b>Video 10</b> <a href="https://youtu.be/5WyWGQb4xXw">https://youtu.be/5WyWGQb4xXw</a></p> <p>Exposición de Marcelino Collío (suegro de Macarena Valdés) en Foro Callejero, población La Victoria, 03 de junio 2018. Video: Sebastián Zúñiga [archivo de tesis]. <b>6:30</b></p>  |
| <p><b>Video 11</b> <a href="https://youtu.be/HyaL9LJxiOY">https://youtu.be/HyaL9LJxiOY</a></p> <p><i>Purun</i> colectivo al finalizar teatro mapuche (Grupo Tun) en Foro Callejero, población La Victoria, 03 de junio 2018. Video: Daniela Eyquem [archivo de tesis]. <b>2:40</b></p>  |
| <p><b>Video 12</b> <a href="https://youtu.be/tbuL6i8TmVI">https://youtu.be/tbuL6i8TmVI</a></p> <p><i>Pifilkas</i> y <i>trutrukas</i> de organizaciones mapuche urbanas, Marcha por Machi Celestino en hulega de hambre, 22 de julio 2018. Video: Daniela Eyquem [archivo de tesis]. <b>0:23</b></p>   |
| <p><b>Video 13</b> <a href="https://youtu.be/-y2cVi4BcXU">https://youtu.be/-y2cVi4BcXU</a></p> <p>Lakitas Misky Maywi practicando la construcción dual de melodías, 44º Aniversario de la población Las Araucarias, 11 de enero 2014. Video: Alejandro Salazar [archivo de tesis]. <b>0:30</b></p>  |
| <p><b>Video 14</b> <a href="https://youtu.be/E3nd_8edQYA">https://youtu.be/E3nd_8edQYA</a></p> <p>Pifilkatun (cañitas, <i>pifilkas</i> y <i>purun</i> colectivo) en Foro Callejero, población La Victoria, 03 de junio 2018. Video: Daniela Eyquem [archivo de tesis]. <b>1:20</b></p>  |
| <p><b>Video 15</b> <a href="https://youtu.be/VuiZbjzctF4">https://youtu.be/VuiZbjzctF4</a></p> <p>Gráfico de intensidad de frecuencias (espectrograma) que compara el sonido ronco de una tarka (excitación de armónicos) con el sonido puro de una flauta traversa (armónicos débiles y preponderancia de la frecuencia fundamental). Chrome Music Lab: Spectrogram &lt;<a href="https://musiclab.chromeexperiments.com/spectrogram/">https://musiclab.chromeexperiments.com/spectrogram/</a>&gt;. <b>1:20</b></p> |
| <p><b>Video 16</b> <a href="https://youtu.be/agW3shakcbw">https://youtu.be/agW3shakcbw</a></p> <p>Khantus (también kantus, estilo de sikuris de comunidades kallawallas del Departamento de la Paz, Bolivia) "A que has venido Forastero", grabado por el Taller Tupac Katari. Tema N°12 del disco "Introducción a la música Aymara y Quechua (2012-2015)". <b>2:40</b></p>   |

## Anexo 2. Entrevistas semiestructuradas (fechas)

| ENTRE-VISTA | FECHA                 | ENTRE-VISTADOS | AGRUPACIONES ARTÍSTICAS                   | ORGANIZACIONES                   |
|-------------|-----------------------|----------------|---|----------------------------------|
| E01         | 09 de marzo 2018      | CA             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E02         | 14 de marzo 2018      | ML y RP        | Grupo Tun                                 | -                                |
| E03         | 19 de marzo 2018      | AC y CZ        | Bandita Callejera                         | La Casita                        |
| E04         | 21 de marzo 2018      | PS             | Tupac Katari                              | -                                |
| E05         | 23 de marzo 2018      | MH y DB        | Banda Escuelita                           | CCLA                             |
| E06         | 28 de marzo 2018      | JV             | Ayllu                                     | -                                |
| E07         | 28 de marzo 2018      | ACR y JCM      | De Dudosa Procedencia                     | La Casita                        |
| E08         | 29 de marzo 2018      | ML             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E09         | 30 de marzo 2018      | AA             | Banda Escuelita                           | CCLA                             |
| E10         | 02 de abril 2018      | NG             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E11         | 18 de abril 2018      | RP             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E12         | 20 de abril 2018      | GC             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E13         | 25 de abril 2018      | ACR y JCM      | De Dudosa Procedencia                     | La Casita                        |
| E14         | 18 de junio 2018      | DO             | Quillahuaيرا                              | -                                |
| E15         | 18 de junio 2018      | RC             | Ayllu                                     | -                                |
| E16         | 19 de junio 2018      | GJ             | Grupo Tun                                 | Coordinadora<br>Macarena Valdés  |
| E17         | 27 de julio 2018      | DM y FAC       | Bandita Callejera (DM)<br>Grupo Tun (FAC) | La Casita (DM)<br>Barracón (FAC) |
| E18         | 01 de agosto 2018     | FF             | Quillahuaيرا                              | -                                |
| E19         | 03 de agosto 2018     | MAI            | Tupac Katari                              | -                                |
| E20         | 10 de agosto 2018     | CH             | Santiago Marka                            | Jach'a Marka                     |
| E21         | 14 de agosto 2018     | MV             | Santiago Marka<br>Tupac Katari            | La Casita                        |
| E22         | 20 de agosto 2018     | GB             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E23         | 22 de agosto 2018     | GS             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E24         | 23 de agosto 2018     | CM             | Grupo Tun                                 | -                                |
| E25         | 29 de agosto 2018     | NG y FAC       | Grupo Tun                                 | Barracón (FAC)                   |
| E26         | 03 de septiembre 2018 | CW             | Ayllu                                     | Jach'a Marka                     |
| E27         | 04 de septiembre 2018 | DY             | Tupac Katari                              | -                                |
| E28         | 09 de diciembre 2018  | CA             | Grupo Tun                                 | -                                |

### Anexo 3. Guía de preguntas

#### DATOS PERSONALES

- Nombre completo y fecha de nacimiento
- Formación académica y oficio actual
- Agrupaciones culturales y políticas en las que trabaja

#### 1. TRAYECTORIAS

- ¿Cómo surge tu interés por aprender sobre la **cultura de pueblos originarios**?
- ¿Cuáles son las **agrupaciones de música y danza indígena** que has integrado?
- ¿Tu entrada a dichas **agrupaciones** se vincula con alguna **búsqueda personal**?
- Preguntas sobre **identidades/identificaciones** familiares, políticas y territoriales...
- ¿Cómo te integras por primera vez a una **agrupación de música y danza indígena**?
- ¿Se produce algún cambio en tu **vida** con la participación en **grupos culturales** vinculados a pueblos originarios?
- ¿Se produce algún cambio en tu **perspectiva política** con la participación en **grupos culturales** vinculados a pueblos originarios?

#### 2. PASACALLES POPULARES

- ¿En qué pasacalles participan actualmente?
- ¿Por qué motivos participan en los **pasacalles populares**?
- ¿Qué papel cumplen los pasacalles dentro de la **cultura popular** de Santiago?
- ¿Cómo son **convocados/invitados** a participar en pasacalles?
- ¿Qué **tipo de relación** se establece con los pobladores que organizan pasacalles en carnavales y aniversarios a los que asiste tu grupo cultural?
- ¿Qué **relaciones o intereses en común** hay con otras agrupaciones de música y danza indígena que participan en los distintos pasacalles populares de Santiago?
- ¿Qué efectos tiene la **práctica callejera del músicas y danzas indígenas** en las poblaciones y en las movilizaciones sociales?
- ¿Qué impresiones sobre el trabajo cultural realizado les han devuelto los asistentes a los pasacalles? [**utilidad comunitaria**]

### **3. COGNICIONES INDÍGENAS URBANAS**

- ¿Qué se genera con la socialización de visiones de mundo como la mapuche y la andina por medio de la música, la danza y la palabra en una ciudad como Santiago?
- Al aproximarse a las culturas indígenas ¿de qué aspectos de la vida moderna se ponen más **críticos**?
- ¿Hay una identidad de grupo? ¿Cómo te percibes a ti misma cuando interpretas estas músicas y danzas?
- ¿La actividad artística los involucra en luchas, denuncias y reivindicaciones de los pueblos originarios en la actualidad?
- ¿Cómo se aproximan a las luchas contemporáneas de pueblos originarios desde las **agrupaciones de danza y música indígena**?

**Anexo 4.** Clasificación de actividades asistidas  
(como observador participante):

| <b>ACTIVIDADES TIPO</b>         | <b>ACTIVIDADES CASO</b>   | <b>AGRUPACIONES ARTÍSTICAS</b>   | <b>ORGANIZACIONES CULTURALES</b>  | <b>FECHA</b> |
|---------------------------------|---|--|-----------------------------------|--------------|
| ANIVERSARIOS                    | 44° Aniversario población Las Araucarias (La Florida, suroriente)                                     | Grupo Tun, Santiago Marka  | CCLA                              | 11/01/14     |
|                                 | 47° Aniversario población Nuevo Amanecer (La Florida, suroriente)                                     | Grupo Tun, Tupac Katari, Samba China Chola   | La Casita, De Dudosa Procedencia  | 01/11/17     |
|                                 | 48° Aniversario población Las Araucarias (La Florida, suroriente)                                     | Grupo Tun, Quillahuaira, Banda Escuelita Las Araucarias, Samba China Chola             | CCLA                              | 13/01/18     |
|                                 | 48° Aniversario El Cortijo 3 (Conchalí, norte)  | Grupo Tun  |                                   | 01/09/18     |
| CARNAVALES - FIESTAS RELIGIOSAS | Cruz de Mayo, 2017 población Nuevo Amanecer (La Florida, suroriente)                                  | Grupo Tun, Santiago Marka  | La Casita, De Dudosa Procedencia  | 03/05/17     |
|                                 | Remate de Carnaval (Pedro Aguirre Cerda, sur)   | Grupo Tun, Quillahuaira  |                                   | 24/03/18     |
|                                 | Cruz de Mayo, 2018 población Nuevo Amanecer (La Florida, suroriente)                                  | Grupo Tun  | La Casita, De Dudosa Procedencia  | 03/05/18     |
|                                 | 7° Carnaval Chakana población Lo Hermida (Peñalolén, suroriente)                                      | Grupo Tun, Quillahuaira, Cholas Disidentes, Banda Escuelita Las Araucarias, Ayllu Puka | Encuentros Andinos                | 12/05/18     |
|                                 | 20° Carnaval Noche de San Juan - Wiñol Tripantu - Inti Raymi en Los Copihues (La Florida, suroriente) | Grupo Tun, Samba China Chola   | De Dudosa Procedencia             | 23/06/18     |
|                                 | Festividad de la Virgen de Copacabana (Santiago centro)   | Tupac Katari, Fraternidad Ayllu  |                                   | 04/08/18     |
| ANATAS EN LOS CERROS            | Anata Cerro Chena (San Bernardo, sur)   | Grupo Tun, Fraternidad Ayllu, Santiago Marka   | Fraternidad Ayllu, Santiago Marka | 17/03/18     |
|                                 | Qhapac Ñan Quebrada de Macul (Macul, suroriente)  | Grupo Tun  |                                   | 12/08/18     |
| WERKENES EN LAS CALLES          | V Marcha Plurinacional por las Aguas y los Territorios (Puente Alto, suroriente)                      | Grupo Tun  |                                   | 10/06/17     |
|                                 | 1° Conmemoración por femicidio empresarial de Macarena Valdés (Santiago centro)                       | Grupo Tun, Quillahuaira  |                                   | 23/08/17     |

|                                |  |           |  |          |
|--------------------------------|--|-----------|--|----------|
| WERKENES EN LAS CALLES (cont.) | VI Marcha Plurinacional por las Aguas y los Territorios (Santiago centro)                                | Grupo Tun |  | 28/04/18 |
|                                | Foro Callejero sobre caso Macarena Valdés población La Victoria (Pedro Aguirre Cerda, sur)               | Grupo Tun |  | 03/06/18 |
|                                | Marcha en defensa de la espiritualidad y el territorio por Machi Celestino (Santiago centro)             | Grupo Tun |  | 01/07/18 |
|                                | II Jornada Cultural Mapuche Solidaria por Brandon Hernández población Lo Hermida (Peñalolén, suroriente) | Grupo Tun | Agrupación Cultural Barracón, Newen Wakolda y Pu Lamngen | 14/07/18 |
|                                | Marcha Familiar por Machi Celestino (Santiago centro)  | Grupo Tun |  | 22/07/18 |

Anexo 5. Decreto Exento N°3733

I. MUNICIPALIDAD DE LA FLORIDA  
REGION METROPOLITANA

D

DECRETO EXENTO N° 3733  
LA FLORIDA, 15 SEP 2010

**VISTOS:**

El Ordinario N° 532, de fecha 23 de agosto de 2010, de la Secretaría Comunal de Planificación; la Resolución N° 663 de la Secretaría Ministerial Metropolitana de Vivienda y Urbanismo, de fecha 9 de abril de 2010; el ingreso expediente N° 3076, de 13 de abril de 2010 de la oficina de Partes y Archivo, Sugerencias y Reclamos; lo dispuesto en el Decreto N° 158 que nombra al Administrador Municipal Sr. Ricardo Zepeda Colletti, de fecha 12 de agosto de 2009; y el Decreto Exento N° 2103, de fecha 14 de agosto de 2009, que modifica el Decreto Exento N° 1903, de fecha 10 de diciembre de 2008, que delega atribuciones del Sr. Alcalde en el Administrador Municipal; y la Ley N° 19.980 que establece los procedimientos que rigen los Actos de la Administración del Estado; y las facultades conferidas por la Ley N° 18.695 Orgánica Constitucional de Municipalidades.

**DECRETO:**

Apruébase el convenio denominado "MODIFICACIÓN DE CONTRATO DE BARRIO, PROGRAMA RECUPERACIÓN DE BARRIOS, CONSEJO VECINAL DE DESARROLLO BARRIO NUEVO AMANECER, SECRETARÍA MINISTERIAL METROPOLITANA DE VIVIENDA Y URBANISMO E ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE LA FLORIDA", suscrito entre la SECRETARÍA MINISTERIAL METROPOLITANA DE VIVIENDA Y URBANISMO y la I. MUNICIPALIDAD DE LA FLORIDA, de fecha 20 de agosto de 2009.

Comuníquese, transcribese a las Direcciones de Control, Administración y Finanzas, Tesorería Municipal, Jurídica, Secretaría Comunal de Planificación, remítase copia íntegra de este texto en la Oficina de Partes y Archivo, Sugerencias y Reclamos y hecho archívese.



DINA CASTILLO GONZALEZ  
SECRETARIA MUNICIPAL

RZC/DCG/pcg  
INGRESO N° 1750/10



RICARDO ZEPEDA COLLETTI  
ADMINISTRADOR MUNICIPAL

*jeas*

## MODIFICACION DE CONTRATO DE BARRIO PROGRAMA RECUPERACIÓN DE BARRIOS

CONSEJO VECINAL DE DESARROLLO BARRIO NUEVO AMANECER  
SECRETARÍA MINISTERIAL METROPOLITANA DE VIVIENDA Y URBANISMO E  
ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE LA FLORIDA

En Santiago, a día 20 del mes de Agosto de 2009, entre el Consejo Vecinal de Desarrollo del Barrio Nuevo Amanecer, de las Comuna La Florida, en adelante CVD, representado según se acreditará por su Presidenta doña **IRMA ROSA MELLA HIDALGO**, Rut, **6.014.687 – k**, la Secretaría Ministerial Metropolitana de Vivienda y Urbanismo, en adelante la "SEREMI", representada según se acreditará por su Secretario Ministerial don **Carlos Estévez Valencia**; la Ilustre Municipalidad de La Florida, en adelante "la municipalidad", representada según se acreditará por su Alcalde don **Jorge Gajardo García**, se ha convenido la siguiente modificación:

**PRIMERO:** Actualmente se encuentra en desarrollo en el Barrio Nuevo Amanecer el Programa de Recuperación de Barrios, impulsado por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, en adelante, el "Programa", el cual tiene por objeto la regeneración de barrios ubicados en sectores urbanos consolidados, cuya rehabilitación o recuperación sea necesaria para mejorar la calidad de vida de sus habitantes y contribuir a su integración social y urbana, a través de intervenciones integrales, intersectoriales y participativas.

**SEGUNDO:** Con fecha 03 de Julio del 2007 fue suscrito entre las partes comparecientes un Contrato de Barrio, donde se definieron y acordaron las iniciativas a realizar, y se formalizó el compromiso con el desarrollo del Plan de iniciativas físicas por un monto total aprox. de \$ 300.000.000.- (trescientos millones de pesos)

**TERCERO:** Dentro de este contexto y habiéndose definido por la comunidad del Barrio Nuevo Amanecer las iniciativas a realizar, los comparecientes en la representación en que actúan, han acordado suscribir la presente modificación del Contrato de Barrio de fecha 20 de Agosto del 2009, por el cual formalizan su compromiso con el desarrollo del siguiente *Plan de Obras Físicas*, en reemplazo del anterior, en el presente se reemplazan las obras propuestas, cuya ejecución

estará sujeta a un análisis de factibilidad técnica, económica, legal y social, y de los cuales el Programa de Recuperación de barrios aportará los recursos comprometidos para este Barrio.

**Plan de Obras Físicas: Barrio Nuevo Amanecer**

La presente modificación de los proyectos planteados en el anterior contrato de barrio, surge de una evaluación de las intervenciones propuestas, las cuales han sido consideradas por el equipo a cargo de la presente fase de ejecución del programa, como propuestas aisladas y sin proyecciones reales de recuperación territorial a largo plazo. De esta manera se formula un Plan Maestro que supera las iniciativas originarias, optimizando los recursos disponibles, atrayendo recursos multisectoriales y asegurando una mejora en la calidad de cada obra.

| NOMBRE DE OBRA   | FUENTE DE FINANCIAMIENTO | AÑO EJECUCIÓN                    |
|--|--------------------------|----------------------------------|
| OBRA DE CONFIANZA<br>INSTALACIÓN DE SEÑALETICAS  | PQMB                     | 2009<br>(Ejecutada e Inaugurada) |
| PARQUE PUNITAQUI   | PQMB                     | 2008<br>(Ejecutada e Inaugurada) |
| PLAZA LOS PALOS  | PQMB                     | 2009 (Proceso de Licitación)     |
| INSTALACION DE TELECENTRO EN TERRENO SERVIU (Volcán Tolhuaca N° 5930)                              | PQMB                     | 2008<br>(Ejecutada parcialmente) |
| REMODELACION Y AMPLIACION DE ESPACIO CULTURAL COMUNITARIO TERRENO SERVIU (Volcán Tolhuaca N° 5930) | PQMB                     | 2010                             |
| CONSTRUCCION DE SEDE VECINAL N° 25-C   | PQMB                     | 2010                             |
| REMODELACION DE AREA VERDE COLINDANTE A LA CANCHA "MITIMITI"                                       | PQMB                     | 2010                             |

**CUARTO:** Habiéndose definido por la comunidad del Barrio Nuevo Amanecer, las iniciativas a realizar, los comparecientes en la representación en que actúan, han acordado suscribir la presente modificación al Contrato de Barrio de fecha 20 de Agosto de 2009, por el cual formalizan su compromiso con el desarrollo del siguiente *Plan de Iniciativas Sociales*, cuyas actividades se especificarán y programarán de forma conjunta con el CVD y Municipio.

### **Plan de Gestión Social Barrio Nuevo Amanecer**

A partir del diagnóstico realizado por la Universidad Católica Cardenal Silva Henríquez, y permanentes encuentros con vecinos y vecinas del barrio, las acciones sociales y de carácter comunitario a realizar vía programa y/o autogestión del mismo Consejo Vecinal de Desarrollo, en el transcurso que dure la fase del Programa Quiero Mi Barrio.

#### **Objetivo General:**

Fomentar la real participación comunitaria en todas sus dimensiones (culturales, educativas, laborales- productivas, organizacionales, recreativas) para articular una sociedad civil compenetrada con el contexto social que vive, de manera que se genere como resultado una comunidad proactiva, auto consciente de sus necesidades y del rol activo que pueden cumplir como tales.

#### **Plan de Gestión Social**

| <b>Ámbitos</b>  | <b>Líneas de Acción Para Su Futuras Implementaciones</b>   |
|---|--|
| <b>Participación Ciudadana</b>                            | "Fortalecer prácticas de asociatividad vecinal y protagonismos-liderazgos colectivos, mediante la promoción de espacios formativos y acciones ciudadanas al interior de la comunidad y en intercambio con otras experiencias comunitarias" |
| <b>Cultura e identidad</b>                                | "Revitalizar la identidad local del barrio, mediante la creación y coordinación de distintas actividades vinculadas a la cultura, el arte, la información y reconstrucción de la memoria histórica al interior de la comunidad"            |
| <b>Medio Ambiente, Prevención y Seguridad Territorial</b> | "Promover prácticas que fortalezcan la conciencia medioambiental y desarrollar capacidades que potencien el cuidado del medio ambiente y la prevención-seguridad territorial al interior de la comunidad"                                  |
| <b>Educación</b>  | "Promover espacios formativos para el desarrollo de prácticas socioeducativas que favorezcan la construcción colectiva de habilidades y capacidades con los vecinos de la comunidad"   |
| <b>Infantojuvenil y Deporte-recreación</b>                | "Fortalecer espacios y procesos de crecimiento personal y prevención en la vulneración de derechos en grupos infantojuveniles, mediante la creación de actividades de promoción socioeducativas, deportivas y lúdico-recreativas"          |
| <b>Salud</b>  | "Desarrollar actividades comunitarias preventivas de salud, que promuevan prácticas vecinales vinculadas al mejoramiento de la calidad de vida"  |

**QUINTO:** Corresponderá al CVD, Municipio y a la SEREMI velar por el fiel cumplimiento de la presente modificación al Contrato de Barrio y desarrollar las acciones que les correspondan, en el ámbito de sus respectivas competencias, adoptando todas las medidas pertinentes para el buen desarrollo del programa.

**SEXTO:** El presente Convenio se suscribe ad-referéndum, sujeto en su validez a la total tramitación del acto administrativo que lo apruebe, extendiéndose en tres ejemplares de idéntico tenor y fecha, quedando uno en poder de cada parte.

**SEPTIMO:** En todo lo no modificado por el presente instrumento, rige íntegramente lo acordado por las partes en el Contrato de Barrio de fecha 05 de Julio de 2007.

**OCTAVO:** La personería del Presidente del Consejo Vecinal de Desarrollo del Barrio Nuevo Amanecer, consta del Acta de Constitución de esta organización, de fecha 28 de Abril del 2008; la personería de don Carlos Estévez Valencia como Secretario Ministerial Metropolitano de Vivienda y Urbanismo, consta del D.S. N° 38 (V. y U.), de fecha 25 de enero del 2008, y la personería de don Jorge Gajardo García, como Alcalde de la I. Municipalidad de La Florida, consta de la sentencia de calificación y proclamación del Segundo Tribunal Electoral de la Región Metropolitana, de 14 de noviembre de 2008, que lo proclama como tal.

Irma Rosa Mella Hidalgo  
Presidenta CVD

Jorge Gajardo García  
Alcalde  
I. Municipalidad de La Florida



Carlos Estévez Valencia  
Secretario Ministerial Metropolitano  
De Vivienda y Urbanismo



**Anexo 6.** <primer *purun* del primer tercio del pie>



"Tz'i' es el signo de la ley, de la autoridad, tanto terrestre como cósmica... Las leyes bajo las cuales se rigió el mundo clásico maya, fueron dadas por los primeros padres, quienes nos dictaron las normas llamadas el Orden Natural, no son complicadas, son prácticas y basadas en la armonía que reina en la naturaleza"

**(Barrios, 2004: 248)**

En "Los siete maestros taoístas", la autoridad recibe el nombre de "naturaleza original del cielo anterior". En el Libro del Destino (Barrios, 2004) le dicen "orden natural que dictaron nuestros primeros padres", es decir, autoridad de formadores-creadores que también se nos presentan como nuestras maestras y maestros. Estas formas chinas y mayas de pensar la autoridad, parecen invitarnos a contemplar tanto lo natural (que nos rige desde el interior de nuestra vitalidad) como lo artificial (y artificioso) que resulta todo orden institucional estado-nacional... con sus juzgados, cuarteles, sedes municipales y congresos. Son formas de pensar (antiguas y originarias) que parecen invitarnos a comprender la autoridad desde su doble dimensionalidad, porque, según testimonios orales de sacerdotes mayas, "Tz'i' [también] es la autoridad, judicial, policía, gobernador, alcalde, el aparato estatal (no incluye autoridades del pueblo como las cofradías), perro que muerde, que jode, exprime, explota" (Rupflin, 1999: 136).

Así las cosas, el glifo maya *tz'i'* se nos aparece ambivalente en sus referencias y alusiones a la autoridad, haciendo patente esa dialéctica de lo fenoménico de la que hablaba CA cuando afirmaba que todo *kab'awil* [glifo] es Ukamakiwa, es Tao, es piedra de obsidiana. Porque *tz'i'* nos muestra-oculta que tanto lo natural como lo artificial (y artificioso) pueden ejercer su mando. La autoridad consuetudinaria de las tradiciones; la autoridad de las leyes escritas y sus funcionarios... la autoridad del tirano que nos impide actuar con la autonomía que nace del primer tercio del pie, de la soltura de los talones que nos da el *purun*. Pienso en la autoridad de Quinturay y en el anti-autoritarismo del Jaime... en la poesía de Pedro Humire, desafiando toda lógica. Pienso en Herminia Concha (luchadora popular de la población La Pincoya) legislando desde ese sentido intersubjetivo que ordena nuestras vidas en común... parando pacos [policías], sola, en medio de la calle.

Las culturas y sus autoridades... en algún momento de pasadas jornadas calendáricas llegó a resultarme desbordante la cantidad de maravillosos contenidos culturales que íbamos aprendiendo cada semana. Porque puede parecer difícil poner en relación dichos contenidos, si es que uno se plantea el control (y mando) del conocimiento así como si se tratase de un tipo de control bibliográfico (con sus formalismos, definiciones cerradas y manías clasificatorias). Desde dicho enfoque cognitivo-autoritario, los contenidos culturales (antiguos y originarios) resultarían inabarcables y aparentemente inconexos, porque la policía del pensamiento (que occidente ha llamado lógica) nos indicaría que no pueden confluír en un mismo sentido tal diversidad de contenidos mayas, chinos, andinos y mapuche... todos revueltos y en simultáneo ¡Aunque...! así como la espiritualidad es una forma de caminar-caminando muy distinta (y distante) de la rigidez de esos dogmas que sostienen las pesadas catedrales religiosas y laicas, me parece (ahora) que lo que realmente vamos aprendiendo son formas de conocer-conociendo... o séase, vamos aproximándonos a cosmocogniciones bien diferentes ¡Eso! cosmocogniciones que se ejercitan con nuestra voluntad de relacionar (sin control) la multiplicidad de sentidos que puede reunir un significante maya como *tz'i'* (desbordándose hasta y más allá de lo paradójico... destruyendo nuestra ilusión del tercer excluido como límite y ley... parando en seco a los pacos del pensamiento) para que entre en comunión con otros significantes como el amarillo, el elemento tierra y el primer punto del riñón que se estudia desde la acupuntura china.

¡Eso! cosmocogniciones que al ponerse en movimiento como experiencia estética (común a las cosmovisiones de los pueblos más antiguos) nos llevan a conocer de una manera bien diferente... conocer-conociendo por medio de asociaciones poéticas: científicas e intuitivas, empíricas e imaginativas, sagradas y profanas... sin separar la música y la danza, del conjunto de saberes y prácticas que designamos como conocimiento.



Durante el paso cenital, la luz solar no deja sombra en la tierra cuando esta última se va girando para encontrarla, como si el día caminara sin dejar huella a su paso. Entonces, ¿qué podría estar indicando la inactividad de los relojes solares en esos días sin sombra? por unos segundos dejan de funcionar sus segunderos, en ese momento sin momento, para estar en todos los tiempos y en ninguno, desde El Canelo mirando los cerros, como nuestros primeros mirando segundos, que no pasan estando presentes. CA también hablaba sobre la autoridad... decía que, al movernos, ejercemos nuestra voluntad desde el primer tercio del pie porque **<hay un yi [mente de sabiduría] que se manifiesta en los dedos del pie, pero todavía no es una acción. El primer punto del riñón es el órgano que regula-fortalece-activa la voluntad y la agilidad (la capacidad de reaccionar). Cuando el peso está en los talones, no hay manera de moverse... y si te mueves, te puedes desequilibrar y caer>** Decía que nos decían que meditásemos en el primer tercio del pie para que la idea mueva la energía, y la energía mueva el cuerpo, a través de la soltura de los talones y los pies **<Creo que el *purun* es una práctica insustituible en el fortalecimiento del sistema locomotor, de la estimulación de la acción, de la caminata, de recuperar la salud (si es que uno la ha perdido). Así es que agradezco el *purun*, agradezco la danza, agradezco a los antiguos que la crearon>** No olvidemos que nos ejercita eso que los primeros nos han enseñado a ejercitar a los segundos. No olvidemos nuestras danzas! *Ngoymakilyin taiñ purun...*

**[fin del texto libre]**

**Texto libre** presentado durante estudio de calendario del día 09 de diciembre 2020, el cual se corresponde con un día 2 *tz'i'* [nawal que significa autoridad] del calendario maya *cholq'ij*. Con este texto se señala que las prácticas y discursos del Grupo Tun acaban por orientar una manera comunitaria de poner en relación aquellos contenidos culturales que tienden a ser desperdiciados por la modernidad.