

VII Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Pedro de Atacama, 2010.

Danzar el Carnaval Andino en Arica: cuerpos y expresión festiva.

Andrea Chamorro Pérez.

Cita:

Andrea Chamorro Pérez (2010). *Danzar el Carnaval Andino en Arica: cuerpos y expresión festiva*. VII Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Pedro de Atacama.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vii.congreso.chileno.de.antropologia/50>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eYYc/3ty>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Danzar el Carnaval Andino en Arica: cuerpos y expresión festiva

Andrea Chamorro Pérez¹⁷⁹

A partir de un enfoque etnográfico centrado en las prácticas expresivas o *performances*, buscamos explorar el lugar del cuerpo como eje epistemológico y metodológico tanto de la producción de conocimiento, así como de los contenidos verbales y no verbales expresados en las danzas. En este caso, nos situamos en el desarrollo del Carnaval Andino “*Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol*” realizado en la ciudad de Arica gracias al trabajo de gestión, producción y creación de agrupaciones aymaras de bailes andinos -y en menor medida afrodescendientes¹⁸⁰-, quienes manifiestan sus repertorios culturales en lo que conciben una fiesta ciudadana. En esta perspectiva, atendemos a que “*toda forma de cultura expresiva, como tal, requiere de su puesta en escena, es decir, de su puesta en práctica*” (Cánepa 2001:12). En este sentido, siguiendo la discusión teórica en torno a la noción de *performance*, entendemos que como formas restauradas de la conducta (Schechner 2000), las *performances* proponen que “*la memoria colectiva se realiza entonces en el presente, es decir, en el momento en que un sujeto comunica a otro un hecho pasado. En otras palabras, se constituye y experimenta a través de su puesta en escena*” (Cánepa 2001:14). De modo que los bailes, música, fiesta, ritual, u otros, configuran eventos comunicativos y de generación cultural donde la realidad a la que la observadora puede acceder es la realidad vivida y experimentada por los/as actores.

En estos términos, una etnografía de la *performance* supone reconocer la intervención e interacción de al menos tres componentes constituyentes: *escenario*, *actores* y *audiencia*. En este caso, el *escenario* alude a la importancia metodológica e interpretativa de la contextualización de una cultura expresiva, por lo que “*el contexto de ejecución establece las condiciones del acto comunicativo, que los agentes interpretan para luego tomar decisiones. Estos, pues, son agentes que no ejecutan simplemente una puesta en escena, sino que tienen conciencia de que están involucrados en un acto comunicativo, hecho por el cual asumen responsabilidad, poniendo a juicio de la audiencia tanto la performance como a sí mismos, en tanto agentes de la representación*” (Cánepa 2001:17). Asimismo, para Gisela Cánepa, los sentidos que emergen de la *performance* son elaborados en el marco de la negociación de los *actores* y la *audiencia*, lo cual sugiere el carácter reflexivo y político de la puesta en escena. De modo que la danza y la música se configurarían como mecanismos expresivos auto-etnográficos, desde donde los grupos subordinados contestan a las imágenes que los grupos dominantes tratan de imponerles. En nuestro caso, bajo la

¹⁷⁹ Antropóloga. Becaria CONICYT, Programa de Doctorado en Antropología, Universidad Católica del Norte - Universidad de Tarapacá. Código Postal: Santiago 7911225, Email: andrea_achp@yahoo.com

¹⁸⁰ En el Carnaval 2010 participaron tres agrupaciones afrodescendientes frente a 49 agrupaciones andinas. Si bien nos concentramos en las características y significados político-culturales de las *performances* por lo que importa atender a las especificidades de los actores participantes, la siguiente ponencia pone especial énfasis en el derrotero y proceso llevado a cabo por las organizaciones aymaras en la ciudad de Arica.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

noción de *actores* aludimos a los agentes que intervienen directamente en el montaje y puesta en escena del Carnaval en Arica, nos referimos fundamentalmente a las agrupaciones de bailes, bailarinas/es y gobierno local. Siendo la *audiencia* el interlocutor sociopolítico de sus performances, que en este caso refiere tanto al público que asiste el desarrollo del Carnaval en las calles de la ciudad, así como a la resonancia que estas *performances* adquieren en los medios escritos y virtuales de comunicación locales.

El Carnaval Andino “*Inti Chamampi, Con La Fuerza del Sol*” que se realiza desde el año 2002 en la ciudad de Arica, es resultado del proceso de migración andina que en los últimos 50 años ha repoblado tanto la precordillera de la de ex Región de Tarapacá, así como los valles y ciudades del Norte Grande. En este caso, nos centramos en los efectos sociales y culturales de lo que fuera el emplazamiento de población aymara de origen boliviano en el Valle de Azapa. Pues su desplazamiento no sólo estuvo asociado a la creación de organizaciones deportivas y culturales, sino que también a la resignificación de sus prácticas corporales y simbólicas asociadas a sus orígenes altiplánicos. En el contexto de que estas prácticas habían permanecido ocluidas por los aymaras chilenos frente a las restricciones impuestas por las autoridades chilenas. Tenemos que la creación de las primeras Anatas o carnavales por parte de familias y músicos de *tarkas* bolivianos, abre las posibilidades de que las población andina y sus manifestaciones expresivas comiencen a visualizarse en la ciudad de Arica.

A finales de los años 80, frente a la posibilidad de participar de la Ginga ariqueña, de las primeras *tarkeadas* -que continuarán celebrando carnavales en el Valle- se desprenden organizaciones folklóricas que en miras a poner en valor la herencia andina a la vez que no perder los orígenes bolivianos, comienzan a participar de este espacio público y festivo. Se trata de agrupaciones de bailes andinos, que mantienen simbólicamente una relación con los pueblos de origen a través del nombre fundacional de sus organizaciones: Andino Sajama, San Pedro de Totorá, Curahuara de Carangas, entre otros; que refieren a provincias del Departamento Oruro en Bolivia. Pero que ya han iniciado procesos de desanclaje social con sus lugares de origen; movimiento que empieza con la decisión de dejar de asistir a los carnavales tradicionales de sus pueblos en Bolivia y la voluntad recrear los carnavales en Azapa, y que continúa con la vinculación socio-afectiva que las nuevas generaciones mantendrán respecto al territorio chileno.

De esta manera, transforman sus repertorios -música y danzas- en memorias corporales que los vinculan con una idea de colectividad andina representada por Bolivia; a la vez que se constituyen en estrategias que les permiten posicionarse y “mostrarse” en la ciudad¹⁸¹. Lo cual no sólo complejiza la relación entre identidad y lugar, con que las poblaciones aymaras chilenas se han vinculado con sus pueblos de origen, sino que permite recontextualizar el espacio público, respecto de la autoridad simbólica que distintos grupos y actores sociales habían detentado respecto a la celebración de héroes y símbolos patrios. En este sentido, proponemos que sus performances reelaboran el espacio urbano a través de la instalación de prácticas visuales, corporales y sonoras que habían permanecido ancladas a valles y quebradas de la cordillera y altiplano.

¹⁸¹ En crucial a este respecto la labor de los dirigentes aymaras, quienes fueron partícipes del movimiento de reivindicación étnica que surge en la década de los 80.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

En su contraparte, no resulta casual que esta contextualización y reinención de las expresiones culturales andinas en la ciudad deba responder a las narrativas de autenticidad - que surgen de aymaras chilenos o representantes de pueblos originarios- que ponen al pueblo o al altiplano como garantes de la identidad; en algunos casos, se observa la valoración del Carnaval o “Anata” organizada por la Municipalidad de Putre (Provincia de Parinacota) con posterioridad el Carnaval en Arica, como expresión legítima de los pueblos originarios chilenos. De igual forma, las agrupaciones de baile deben resolver las críticas a la validez de sus prácticas respecto de los reclamos de “usurpación” de bailes patrimoniales bolivianos. En estos casos, la contestación de los actores involucrados se organiza en torno a la representación del pueblo aymara como una unidad étnica y cultural que trasciende las fronteras nacionales que se organizaran con posterioridad a la Guerra del Pacífico, de modo que las danzas son concebidas, practicadas y sentidas como una herencia andina que correspondería a todos los aymaras por derecho propio.

No obstante, tenemos que las agrupaciones de baile constituyen Asociaciones Indígenas que son reconocidas como tales por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), lo cual no sólo da cuenta del marco de derechos sociales y políticos que los residentes bolivianos y sus descendientes han adquirido en Chile, sino que se asocia, a su vez, con los sentidos de pertenencia que se mantienen con la ciudad y con los referentes nacionales chilenos. En este sentido, se comprende que la especificidad del desarrollo de un Carnaval Andino en Chile constituye una plataforma de reconocimiento de la persistencia social y cultural de los pueblos aymaras respecto del centro del país y es manifestación de la diversidad étnica chilena. De esta manera, al tiempo que la construcción de ciudadanía indígena chilena ha enfatizado el carácter político de la producción de propias narrativas (Zapata 2004)¹⁸², observamos que estas estrategias de visualización festiva configuran un vehículo de manifestación y comunicación expresiva de la diferencia, que perfila un ejercicio de ciudadanía que complementa con los espacios de representación conquistados. Tal es el caso de la conformación de una Comisión Organizadora del Carnaval integrada por el municipio, la Federación de Arte Kimsa Suyu, la Confraternidad de Bailes Andinos y Municipio, no obstante que su función sea garantizar las condiciones materiales para poner en escena otros lenguajes.

En suma, desde el momento de su creación el Carnaval Andino “*Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol*” -como performance social- ha constituido una plataforma de transformación y posicionamiento cultural y político de las agrupaciones de bailes folklóricos, en al menos tres niveles: en el contexto o escenario de su realización, el público o audiencia y en sus principales actores, los bailarines/as. Primeramente, dado el contexto de frontera de la ciudad de Arica, el Carnaval Andino se ha definido como un espacio de

¹⁸² Durante el año 2002, a diez años de formulada la Ley Indígena, Claudia Zapata constata que la pluralidad de liderazgos aymaras -fundamentalmente universitarios y urbanos- no ha logrado resolver la apelación a la localidad rural tradicional como núcleo de sus identidades versus su anclaje a las ciudades. Por lo que la manifestación de la diferencia fluctúa entre un discurso escritural que apela a la construcción de un relato histórico de la identidad contra el reconocimiento de la pérdida de conocimientos tradicionales (lengua, referencias geográficas, entre otros) dados por el acceso a la educación formal (Zapata 2004).

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

integración que ha permitido mediatizar las diferencias nacionales que la Guerra del Pacífico impusiera respecto de los pueblos aymaras, por lo que se concibe que las manifestaciones expresivas andinas son resultado de la herencia de una misma unidad cultural y étnica. Cuestión que se traduce en aspectos como: la estrecha relación que bailarines/as andinos y músicos provenientes de Perú y Bolivia mantienen con las agrupaciones de baile chilenas, el fluido intercambio de bienes materiales y simbólicos que -a través de las fronteras nacionales- han permitido construir los medios escenográficos de las performances de las agrupaciones; y, fundamentalmente, la ubicación del Carnaval Andino “*Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol*” como una de fiesta andina relevante después del Carnaval de Oruro y la Fiesta del Gran Poder en La Paz (Bolivia). Lo cual permite dar cuenta de un universo social y simbólico transnacional que adquiere sentido respecto de los trabajos performáticos realizados por población andina en distintos centros urbanos de la meseta andina.

En una misma dirección, se plantea que el Carnaval Andino configura una potencial tribuna de visualización pública de la diversidad de pueblos originarios de Chile. No obstante, que el trabajo de integración de los pueblos originarios chilenos a las dinámicas sociales y culturales del Carnaval Andino ha sido un proceso pausado, debido a las diversas resistencias culturales que actores étnicos como aymaras chilenos o mapuches han manifestado respecto de un espectáculo público de estas características. Para el caso de los aymaras chilenos, pese a la incorporación de un porcentaje importante de agrupaciones de “Hijos de Pueblo” a la festividad¹⁸³, algunas actores manifiestan intransigencia respecto de un espectáculo que se considera de origen boliviano argumentando como contraparte la autenticidad de los carnavales tradicionales desarrollados en los pueblos; en tanto, organizaciones mapuche han planteado la falta de correspondencia de estas manifestaciones públicas respecto de los sentidos de sus propias performances rituales. Asimismo, la situación de marginalidad política de Arica y Parinacota respecto de los intereses sociales y económicos de la administración chilena central, ha inhibido la gestión y promoción cultural del Carnaval Andino a nivel nacional realizada por las agrupaciones de baile y la Comisión Organizadora, lo cual requeriría formar parte de la agenda de organismos públicos tales como el Gobierno Regional.

En segundo lugar, tenemos que el Carnaval Andino Inti Ch’amampi “Con la Fuerza del Sol” ha logrado convocar a un público de diversas procedencias económicas, sociales, culturales, nacionales y étnicas (fundamentalmente bolivianos, peruanos y, chilenos del norte y sur del país), transformando a la ciudad de Arica en un espacio de encuentro que transforma este paso fronterizo, en lugar de diálogo e intercambio económico, social y cultural. Puesto que el circuito del Carnaval recorre las principales calles del centro histórico de la ciudad llegando hasta el histórico Morro, bajo el cual se ubica el podio compuesto por un jurado internacional; y que el pasacalle posee un carácter de secuencia

¹⁸³ Constituidas en la ciudad, “estas agrupaciones, por lo general, mantienen íntimas relaciones con sus comunidades de origen pues sus demandas así lo requieren. Sus objetivos van desde ayudar a su comunidad de origen hasta regresar a cada festividad religiosa o mantener lazos familiares. Los miembros de estas organizaciones provienen de la misma comunidad y así es como se mantienen sus objetivos” (Zapata 2001:102). Actualmente, son alrededor de diez las agrupaciones de este tipo que participan de la Entrada del Carnaval Andino en Arica.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

continua que permite el despliegue simultáneo de múltiples performances, observamos que los espectadores interactúan con bailarines/as durante todo el desarrollo en un evento que - de esta forma- se transforma en intercultural, popular y andino. Escamoteando la noción homogénea de chilenidad que se construyera desde la Guerra del Pacífico, se manifiesta el diálogo expresivo de una ciudadanía plural.

Un tercer término, quizás uno de los más relevantes desde la perspectiva de la creatividad étnica, se refiere al rol que han jugado las performances folklóricas en la recreación del Carnaval. En este caso, atendemos a los efectos que esta festividad produce en sus más directos realizadores/as: los bailarines/as. Es importante señalar que el proceso de preparación del Carnaval así como su desarrollo público se han comprendido y experimentado como instancias de reforzamiento de identidad étnica. Ello refiere tanto a la voluntad política de agrupaciones y dirigentes por imprimir en el Carnaval un carácter andino, lo cual se ha realizado a través de la reiteración performática de prácticas tradicionales como lo son: la realización de *pawas* para bendecir trajes, coreografías y el mismo Carnaval, y la elección de *ñustas* que son muchachas que encarnan los principios más esenciales para las agrupaciones (esto es: ser una destacada bailarina, manifiestar compromiso y trabajo por la agrupación y, fundamentalmente, ser conocedora de la cultura). Como a la misma legitimación pública del sentimiento y orgullo por las raíces andinas manifestada expresivamente por sus actuantes (*performers*), los cuales socializan y comunican sentidos a través de sus cuerpos estetizados.

En este último sentido, exploramos las nociones del cuerpo que surgen de los espacios de preparación y despliegue público de las performances andinas desde la perspectiva corporizada de los bailarines/as, quienes son agentes y vehículos de representación simbólica. Por lo que el cuerpo en las performances emerge en un triple sentido: a) como objeto de representación y/o auto-representación socio-simbólica que se expresa visual y gestualmente a través de trajes y coreografías; b) como ámbito de formación y de aprendizajes corporales cotidianos y extracotidianos que surgen de los ensayos de baile (*training*), y c) como el lugar existencial de las experiencias subjetivas al bailar. Dominios que en todos los casos permiten sostener que las performances ponen en movimiento las memorias e intransigencias de los cuerpos.

Tenemos que las *performances* del Carnaval Andino son el resultado de un largo y determinante trabajo organizativo a través de los cuales se traslucen algunas de las dinámicas de reproducción social y simbólica de la sociedad andina en la ciudad de Arica. En este sentido, las agrupaciones de baile constituyen espacios de socialización y preparación corporal que si bien complementa con los espacios familiares, promueve la formación y expresión de pertenencias identitarias específicas. En este caso, así como el tiempo de carnavales promueve la expresión de la alegría y la reproducción socio-simbólica de los pueblos, la recreación del Carnaval Andino se articula en función de motivar la comunicación de sentimientos y emociones de alegría entre los bailarines/as, percibiéndose además que estos espacios han permitido reproducir relaciones familiares y sociales particulares. Siendo la formación de sentidos identitarios respecto a las agrupaciones y los tipos de bailes uno de los resultados más notables de este proceso.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

A este respecto, proponemos que los bailes, trajes y música conforman esquemas de auto-representación a través de los cuales los actores sociales diseñan sus propios esquemas descriptivos. Por lo que se trata de lenguajes corporales, visuales y sonoros que permiten a las agrupaciones de baile y a los bailarines/as, comunicar los significados de sus *“herencias andinas”* y/o *“costumbres”*. En unos casos éstas aluden a la celebración de los orígenes bolivianos; en otros, a la vinculación con los pueblos; en todas las ocasiones, quienes representan corporizan lo representado. De ahí que emerjan nociones tales como: *“lucirse”*, *“mostrarse”*, *“sacar la cara por el pueblo”*, con las cuales se alude a la visualidad de estas expresiones y a la corporalidad de las mismas.

Si bien la tríada bailes-trajes-música es constitutiva de las performances del Carnaval Andino, lo cual vincula estas prácticas así como a sus características artísticas a otras fiestas andinas urbanas que se celebran en el Área Andina, resulta central comprender que la especificidad de éstas se vincula ya sea a las características del escenario fronterizo chileno, el cual se caracterizó durante el correr del siglo XX por control disciplinario de las poblaciones andinas por parte de la administración chilena, y por constituirse en lugar de acogida y tránsito de migrantes andinos. Así como por el rol de las agrupaciones y los bailarines/as como agentes que dan forma y sentido a la estética de los bailes. Son cruciales a este respecto los ensayos de baile como espacios de socialización en técnicas cotidianas y extra-cotidianas del cuerpo, por medio de las cuales se interiorizan los contenidos culturales de las danzas a la vez que se modelan las herramientas expresivas que permiten comunicarlas. De esta manera, los bailes-trajes-música son experimentados como prolongaciones de los movimientos de los bailarines, cuyas coreografías transmiten y construyen los sentidos corporales de sus memorias.

Entendida la performance como un proceso que es expresión y experiencia vivida de los actores, en lo siguiente centramos la exploración etnográfica en las experiencias, prácticas y representaciones corporales de los/as bailarines/as durante el desarrollo del Carnaval. En la perspectiva de que *“los actores se ponen en contacto con esas cintas de conducta, las recuperan, recuerdan o hasta las inventan y luego vuelven a realizar las conductas según las cintas, sea porque son absorbidos por ellas (representar un papel, entrar en trance) o porque existen paralelos a ellas”* (Schechner 2000:107). Nos importa atender al trabajo de restauración o transmisión de conducta que se lleva a cabo durante los procesos de ensayos de baile, siendo las técnicas corporales y empleo de repertorios coreográficos específicos los ejes significativos sobre los que se configura la corporización de los mismos. Dado que el Carnaval constituye la escenificación de este proceso de aprendizaje corporal, importa describir los procesos creativos y sentidos socio-estéticos que los bailarines/nas otorgan a sus propias performance y al Carnaval.

El Carnaval Andino *“Inti Ch’amampi, Con La Fuerza del Sol”* se realiza gracias a la participación de más de cinco mil bailarines en escena, la mayoría de ellos son chilenos residentes en la comuna de Arica. Lo planteamos de esta manera porque si bien una gran parte de las agrupaciones de baile pertenecientes a la Confraternidad de Agrupaciones Folklóricas Andinas de Arica fueron creadas por migrantes aymaras bolivianos y ésta ha sido la perspectiva desde donde se ha construido la valoración de la herencia andina, sus actuales descendientes nacidos en la ciudad de Arica, reconocen y afirman sus raíces

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

andinas a la vez que apelan a una ciudadanía chilena como marco de sus derechos sociales y culturales. De esta manera, observamos que en la experiencia de los bailarines/as se superponen diversas referencias identitarias, principalmente aymara -o afrodescendiente-, ariqueño/a y chileno/a. Siendo la autodefinición como representantes de las raíces andinas uno de los aspectos más relevantes de los procesos de corporización que son expresados y estetizados a través del baile.

En el entendido que la participación como bailarines/as en las agrupaciones no tiene distingo de edad (niños/as, jóvenes, adultos/as, adultos/as mayores), es importante destacar que aún cuando año a año ingresan nuevos bailarines/as a las agrupaciones de baile, incorporándose activamente a los ensayos de baile e iniciando nuevos procesos de aprendizaje corporal, en general se trata de jóvenes y adolescentes, que pese a la corta edad, mantienen extensos derroteros biográficos como bailarines/as. En la mayoría de las ocasiones provienen de familias de bailarines urbanos, siendo desde niño/as (3 a 4 años de edad) socializados en el aprendizaje y práctica de determinadas danzas andinas, manifestando tempranas aproximaciones expresivas a la música y bailes andinos; tal es el caso -por ejemplo- de las familias que se definen como “*morenos*”¹⁸⁴.

Respecto de este antecedente, los dirigentes de las agrupaciones folklóricas promovieron la producción de “Entradas Infantiles”, la primera de ellas se realizó en el año 2006 y se denominó “*Semillas que florecerán con identidad*” contando con bloques infantiles de entre 6 a 11 años de edad. Asimismo, todas las agrupaciones que participan de la “Entrada del Carnaval” cuentan con la participación de niños/as, por lo que el reglamento del Carnaval ha regulado su participación, estimando un máximo de 9 niños menores de 12 años por bloque infantil, y menos de 10 niños entre los bloques de adultos. Una excepción lo constituyen las *morenadas*, puesto que se trata de agrupaciones de más de 120 bailarines/as, pueden contar con un máximo de 16 niños entre sus bloques.

“Pero mi mamá me enseñaba lo que era la tarqueada, el caporal, la morenada, pero lo que era el tinku, el toba... el toba no lo conocí porque no le gustaba mucho - ¿Cómo fue tu aprendizaje con el toba?- pasó que en el colegio a nosotros, en el colegio de donde yo salí hacen galas folklóricas y en la gala folklórica un curso tenía un toba y ahí me empezó a gustar, y una de las amigas de las que tengo acá empezaron a hacer contacto para poder ensayar porque también le había gustado la idea del toba, entonces ellas me trajeron a esta agrupación, fueron a otras agrupaciones pero les gusta más ésta” (Bailarina y Ñusta Tobas Andino Sajama).

Observamos que pese a la importancia de la socialización familiar y organizacional en determinados tipos de danzas, se observa que las nuevas generaciones van buscando y experimentando cercanías y afinidades socio-afectivas con distintos tipos de bailes o en diversas agrupaciones hasta que desarrollan identificaciones con alguna. Por lo que sus itinerarios van desde aquellos que han bailado desde muy pequeños en una misma agrupación, hasta otros que se mantienen bailando paralelamente en más de una agrupación. Práctica que ha sido observada entre algunos bailarines/as de agrupaciones de

¹⁸⁴ Hay que atender a que el baile de *morenos* se representa como un espacio esencialmente familiar que se mantiene gracias a la actividad festiva de un *pasante*.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

“Hijos de Pueblo”, los que además de *“bailar o sacar la cara por su pueblo”*, participan en alguna agrupación de la “Categoría Internacional”¹⁸⁵, con cuyo baile sienten especial identificación y/o gusto.

“La mayoría de la juventud baila porque les gusta, porque los bailes al principio uno empieza a bailar y “ay no... me da lata hacer este paso”, pero después cuando lo vai de a poquito, pensai... ya te envuelve el baile y ya... y ya no salí más de la Agrupación, hay personas que 10 años, 15 años bailando, ya son mayores y están bailando bloques de adultos ya, pero antes bailaban en bloques de niños, después en bloques de jóvenes, guiaban y ahora ya son adultos, son directores”. (Bailarina y Ñusta Tinkus Kollas Wistus).

Dado que se presentan continuos desplazamientos y cambios desde una agrupación a otra y que se reconoce que es una práctica muy común entre los bailarines/as el *dobletear* (incluso *tripletear*), lo cual alude a la participación simultánea en dos agrupaciones, la Comisión Organizadora del Carnaval Andino ha estatuido que todo bailarín/a debe estar inscrito sólo en una agrupación, por lo que todo cambio queda sujeto a la entrega de un pase que certifique que no existen deudas pendientes. Al mismo tiempo, aunque se admite la práctica de *dupleta* o *tripleta* entre los bailarines/as, se plantea que debe efectuarse sólo en agrupaciones de distinta categoría en la competencia.

Cuestiones que dan cuenta de una continua búsqueda de espacios sociales que permitan canalizar aspiraciones afectivas y expresivas específicas. En este sentido, observamos que algunas de las motivaciones que llevan a ingresar a una agrupación de baile se organizan en torno a la representación de estas instancias como lugar de encuentro y entretenimiento juvenil, que permitiría comunicarse entre pares y hacer amistades; mientras que el trabajo corporal es definido como una estrategia que permitiría escapar de la rutina y problemas cotidianos. Sin embargo, resulta central la emoción estética que producen los bailes durante la Entrada de Carnaval, siendo especialmente destacados el impacto visual y sensorial que producen el colorido y fastuosidad de los trajes, la sonoridad de las bandas de música y los pasos y coreografías de los bailes, así como la sensación de disfrute y goce que proyectan los bailarines/as durante las performances.

A este respecto, debemos considerar que si bien el proceso de ensayos permite componer las formas expresivas más sobresalientes de cada uno de los bailes, es la experiencia que adquieren los bailarines/as durante la “Entrada del Carnaval” el momento primordial a través del cual se expresan los sentimientos, sensaciones y emociones que surgen del ámbito de la corporización de los bailes y sus múltiples sentidos. De esta manera, así como se representa a las performances del Carnaval como expresión de la “alegría” de los tiempos de *Anata*, observamos que “el bailar” en el Carnaval es resultado de trabajo corporal y expresivo que conduce a mostrar la “pasión y sentimiento” por los bailes andinos, o lo que equivale a que los bailarines/as se reconozcan, muestren y experimentan como “andinos” y corporicen esa alegría.

¹⁸⁵ El Carnaval Andino cuenta con ocho categorías de competencia agrupadas en “Categoría Internacional” (bailes urbanos de origen boliviano); “Categoría Rescate Local” (bailes rurales de valles, precordillera y cordillera; otras étnicas o pueblos indígenas) y “Categoría Comunas y Rescate local”.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

“Es como... es como que te llama, cuando escuchai el bombo de la banda, te llama y el cuerpo se va solo y al final uno termina bailando aunque no quiera, a mí me pasa eso, me motiva bastante, me encanta bailar” (Bailarín y Guía Tobas Andino Sajama).

En este caso, si bien el bailar concierne a una experiencia social y estética que es recreada por las agrupaciones folklóricas en la ciudad en la configuración de un sentido de organicidad carnavalesca, observamos que la liminalidad de una experiencia extra-cotidiana como la del bailar en las calles de la ciudad, configura un universo de percepciones que remite a la corporalidad de los bailarines/as. La cual se ha elaborado simbólicamente en torno a los distintos guiones de pertenencia identitaria, así como en torno al trazado de una imagen corpórea que se manifiesta en el campo de la experiencia vivida. En este caso, observamos que los bailarines experimentan la amplificación de sus sentidos sensoriales, siendo la música, el público, el cansancio y el gozo fragmentos de realidad cuyo corolario es la emoción del cuerpo.

“A los que les gusta realmente el baile, lo baila hasta cansarse, eso pasa, a mí me encanta bailar tinku y no paro hasta no dar más, me canso bastante y en el toba igual, lo bailo hasta no dar más, me canso, me dan calambres, yo llegaba a bailar hasta con calambres, con dolores musculares, enfermo, con lesiones, de todo, todo por bailar solamente” (Bailarín y Guía Tobas Andino Sajama).

Referencias citadas

- CÁNEPA, G., 2001. *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- CÁNEPA, G. y ULFE M. E. (Eds.), 2006. *Mirando la esfera pública desde a cultura en el Perú*. CONCYTEC, República del Perú, Lima.
- CARRASCO, A. y V. GAVILÁN, 2009. Representaciones del cuerpo, sexo y género entre los aymara del norte de Chile. *Revista Chungará* Volumen 41(1): 83-100.
- CITRO, S., 2009. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos/ Culturalia, Buenos Aires.
- CSORDAS, T., 1990. Embodiment as paradigm anthropology. *Ethos* 18 (1):5-47.
- GAVILÁN, V., 2005. Representaciones del cuerpo e identidad de género y étnica en la población indígena del norte de Chile. *Estudios Atacameños* 30: 135-148.
- GAVILÁN, V. y A. CARRASCO, 2009. Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 41 (1):101-112.

TOMO II – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

GAVILÁN, V. y A. CARRASCO, s/a. *La metáfora de la fecundación en los rituales aymara. Una mirada a las relaciones simbólicas entre los géneros*. Documento de Trabajo, Taller de Estudios Andinos.

GUBER, R., 2005. *El Salvaje Metropolitano*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

GUNDERMANN, H. y J. I. VERGARA, 2009. Comunidad, organización y complejidad social andinas en el norte de Chile. *Revista Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 38: 107-126.

LE BRETON, D., 1990. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Edición Nueva Visión, Buenos Aires.

LE BRETON, D., 2002. *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

MAUSS, M., 1971. Capítulo Primero. Concepto de la Técnica Corporal. En *Sociología y Antropología*, pp. 335-356. Editorial Tecnos, Madrid.

MERLEAU-PONTY, M., 2008. *El mundo de la percepción. Siete Conferencias*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

SCHECHNER, R., 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

TAYLOR, D., 2007. *Hacia una definición de Performance [en línea]*. <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>> [Consulta: 12 mayo 2010]

TURNER, V., 1988. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Editorial Taurus, Madrid.

TURNER, T., 1995. Social Body and Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo. *Cultural Anthropology* 10 (2): 143-170, Anthropologies of the Body.

ZAPATA TARRÉS, C., 2001. *Las voces del desierto: identidad aymara en el Norte de Chile*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Ril Editores, Santiago.