

Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019¹

Ignacia Cortés Rojas

Con este artículo pretendo observar cómo las performances y sonoridades andinas se despliegan en la ciudad de Santiago de Chile, en el contexto del Estallido Social iniciado el 18 de octubre de 2019, indagando fundamentalmente en sus usos políticos a través de los relatos de sus cultores. Aquí interesa precisamente resaltar las interpretaciones que le otorgan sus practicantes, y evidenciar cómo han logrado —al menos desde mediados de la década del 2000— resignificar lo andino en esta ciudad a través de la música y el baile. Lo último merece la hipótesis de que las performances y sonoridades andinas se han ido posicionando como un repertorio de protesta social reconocible en las movilizaciones en el espacio público, cuya significación responde a un proceso tanto local en Chile como general en la América Latina.

Pese a la existencia de una amplia variedad de usos e interpretaciones de las estéticas andinas en el país, mi interés se centra solo en lo que podría reconocerse como un género performativo particular, antes detallado. A partir de los planteamientos de Silvia Citro, comprendo por géneros performativos formas de actuación más o menos estables que «pueden deducirse de los comportamientos individuales [así como colectivos] y que combinan, en diferentes proporciones, recursos kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales». ² Es decir, los géneros performativos se caracterizan por compartir rasgos similares —para el caso andino música, indumentaria y repertorios coreográficos— estableciendo así patrones comunes que, sin embargo, no son estáticos, sino que pueden mutar dependiendo de las connotaciones que le den sus actores. Este último aspecto permite vislumbrar, para el fenómeno acá estudiado, la emergencia de manifestaciones más politizadas como un género distinguible de otros. Solo por mencionar algunos, los bailes religiosos del culto andino-católico popular —i.e. la celebración de la Virgen del Carmen de La Tirana en la Región de Tarapacá de Chile— o carnavales turísticos —por ejemplo, el Carnaval con la Fuerza del Sol, en la ciudad de Arica. Aunque discretos, los géneros performativos mutan en el tiempo gracias a la acción de sus practicantes, así como a propósito de coyunturas sociohistóricas.

En un primer apartado, examino sucintamente la categoría «andino» para dar paso a la asociación de músicas andinas a una militancia política de izquierda, lo que las convirtió en objeto de vigilancia durante la dictadura cívico-militar de 1973 en Chile. Así me pregunto por las formas en cómo esta aura de clandestinidad y prohibición de sonoridades andinas habría otorgado un sello distintivo a estas prácticas: el de resistencia política. En una segun-

¹ Agradezco la lectura atenta y observaciones de Ignacio Ramos para mejorar este manuscrito. También, agradezco a los editores de este dossier por sus valiosos comentarios.

² Silvia Citro: *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, 2009, p.107.

da parte, brindo una mirada panorámica a la escena colectiva de las músicas y danzas andinas en Santiago —de la cual formé parte entre los años 2007 y 2014 como bailarina—, para comprender cómo se conforma lo que denomino aquí un «movimiento andino», prestando atención a la interpretación asociada a lo político de estas corpo-sonoridades en Chile.

Cabe señalar que uno de los ejes de este trabajo es la dimensión corporal de músicos y bailarines en su quehacer colectivo. De allí que la categoría corpo-sonoridades permita abrir la pregunta por cómo se mueven los conjuntos musicales y colectivos de danzas a través del espacio de la protesta social, prestando atención a los sentidos, emociones y experiencias corporales que se desencadenan en contextos marcados por la represión estatal, especialmente durante el estallido iniciado en octubre de 2019.

Para este trabajo apunto tanto a lo local del fenómeno como a las transferencias globales —repertorios folclóricos de las naciones andinas por antonomasia— que fortalecen la significación de lo andino como recurso para la acción política, y, fundamentalmente, la construcción de un cuerpo colectivo que cobra una mayor notoriedad desde 2011, año en el que los grupos de bailes y músicas andinas se integran activamente en las manifestaciones estudiantiles convocadas por secundarios y universitarios.

En tercer lugar, analizo las entrevistas que realicé a bailarinas, bailarines y músicos para resaltar las interpretaciones que les otorgan a sus prácticas performativas en el marco del estallido social, puntualmente, y los vínculos que han establecido con demandas y sectores sociales específicos —solo por mencionar cuatro ejemplos: la exigencia de liberación de los presos políticos de la revuelta de octubre del 2019, la defensa de los territorios marginados dentro de la capital, las luchas de los movimientos feministas y de las disidencias sexo-genéricas.

Asumiendo la polisemia del término «andino» y los múltiples debates en torno suyo —ya sea desde las ciencias sociales o desde las humanidades, a partir sobre todo de la década de 1960—, empleo esta noción apelando a un imaginario en constante transformación, que trasciende la delimitación geográfica de lo que fuera reconocido como «mundo andino», es decir, los territorios alcanzados por la expansión del Tawantinsuyu.³ Aquí, por ende, lo andino se comprende como un conjunto de prácticas músico-coreográficas urbanas que recrean estéticas sonoras y visuales, así como gestos corporales de los pueblos indígenas, principalmente aymara y quechua, y, sobre todo, que adoptan repertorios del folclor boliviano.

Siguiendo los planteamientos de la etnomusicóloga Rosalía Martínez, en torno a las fiestas de las sociedades indígenas en Bolivia, la categoría «estéticas andinas» la emplearé reconociendo la «dimensión espectacular de la situación musical»,⁴ donde lo visual, sonoro y coreográfico se hallan intrínsecamente relacionados. Al respecto, la investigadora menciona que los «sonidos, movimientos, colores se encuentran en la fiesta bajo modalidades de intersección que, al sobrepasar el marco de una mera cohabitación, constituyen en sí mismas verdaderas construcciones culturales».⁵ Esta dimensión espectacular, hasta cierto punto, es recreada por las agrupaciones de música y danzas andinas en Santiago en función de los contextos donde aparecen.

³ José Luis Martínez: «La construcción de identidades y de lo identitario en los estudios andinos. Ideas para un debate», 2002, p. 91.

⁴ Rosalía Martínez: «Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos», 2014, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

LO ANDINO COMO ESTRATEGIA DE RESISTENCIA POLÍTICA

Las sonoridades andinas en Chile fueron asociadas por los representantes de la dictadura de Augusto Pinochet al arte comprometido de izquierda. De allí que existiera una sospecha hacia estas estéticas y sus cultores, específicamente en torno a agrupaciones que desde finales de la década de 1960 y comienzos de 1970 manifestaban una clara postura política y gozaban de una amplia difusión en el medio musical, sobre todo aquellos asociados a la Nueva Canción Chilena. Estas sonoridades fueron rápidamente relacionadas a la Unidad Popular y a la denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos. Ilustrativo resulta el caso del conjunto antofagastino Illapu, que mantuvo a la par de su exitosa carrera musical un compromiso político con los sectores marginalizados de la sociedad y las víctimas de la violencia política, lo que les valió el exilio en 1981.

Paradójicamente, esta restricción de instrumentos y musicalidades andinas —o como diría la musicóloga Laura Jordán, «experiencia de censura»—⁶ va de la mano de un proceso de masificación de estas sonoridades, generándose así un *boom* de lo andino.⁷ Dicho auge se dio en Chile a mediados de la década de 1970 y significó, en resumen, la difusión de estas estéticas por canales oficiales como radio, revistas y televisión. Existen distintas razones para comprender esta ambigua etapa de popularización y restricción, entre estas: «contradicciones del régimen militar; confinamiento de este boom a sectores restringidos; impulso cosmopolita de esta música; intereses de la industria; ambigüedad política de la música andina, o todas las anteriores».⁸

Para el musicólogo Juan Pablo González, la proscripción de estas estéticas tuvo que ver, más que a la organología altiplánica, a lo que representaban o lo que podían tocar, en tanto quehacer musical que años anteriores fue difundido por artistas e intelectuales asociados al gobierno conducido por Salvador Allende.⁹

Volviendo al imaginario andino en Chile, al igual que en otros países del Cono Sur, este mantiene su impronta comprometida, en tanto arte implicado con la sociedad y sobre todo con los sectores populares. En otros términos, la asociación entre sonoridades andinas y demandas sociales es una referencia innegable para distintos colectivos de danzas y músicas actuales en el país, denotando así un carácter local que posiciona lo andino en sintonía con la defensa de los Derechos Humanos, desde la década de 1970 hasta el presente. No obstante, ya para mediados de los años 2000 esta asociación se nutre de prácticas globales, nuevos saberes y actores que renuevan esta vinculación de activismo político y sonoridades, sobre todo en el espacio urbano de Santiago.

⁶ Laura Jordán: «Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino», 2009.

⁷ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*, 2017.

⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁹ Entre estos músicos de izquierda, González destaca al conjunto chileno Quilapayún, quienes, una vez llegados a París en 1967, reconocen: «un clima favorable para la difusión de su síntesis de «quena y revolución», como define Eduardo Carrasco la propuesta del grupo. Los estudiantes franceses compartían con Quilapayún su ideario político, el uso de barbas, su admiración por la revolución cubana y su intento por detener el avance del capitalismo internacional. Además, la relevancia alcanzada por Ernesto Che Guevara, acrecentada con su muerte justamente en Bolivia en octubre de 1967, acentuó en el imaginario internacional la asociación de la música andina y el folclor sudamericano con la revolución». *Ibid.*, pp.81-82.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MOVIMIENTO ANDINO EN SANTIAGO

La cualidad política de lo andino data de la década de 1970, en tanto momento de popularización de las sonoridades indígenas y mestizas del norte del país, así como de las vecinas naciones de Perú y Bolivia. Sin embargo, para comprender su trascendencia en tanto repertorio de resistencia en la capital chilena, se debe reconocer la importancia de la masiva migración interna de cultores nortinos, provenientes de Arica e Iquique, quienes a mediados de los años 1980 condujeron la formación de diversas experiencias musicales vinculadas al acervo cultural aymara y al folclor pampino.

Observando la conformación de agrupaciones y conjuntos metropolitanos de aerófonos comunitarios, especialmente los de lakitas,¹⁰ el investigador Miguel Ibarra sostiene que el desarrollo de talleres de interpretación musical dirigidos por migrantes nortinos permite establecer un antecedente relevante para comprender la conformación de los primeros grupos santiaguinos.¹¹ En esta particular escena figuraron, tempranamente, Ajinacaycu (1984) —en formato lakita— y el conjunto de proyección folclórica Manka Saya (1988). Estos grupos demostraron una vocación social al participar en distintos circuitos artístico-culturales, desde peñas folclóricas hasta actividades barriales en espacios públicos.

Los grupos folclóricos anteriormente citados me permiten sugerir que existe una influencia o herencia política de izquierda asociada a las expresiones sonoras y dancísticas andinas en Chile y, fundamentalmente, en Santiago, hasta nuestros días. Si bien se trata de distintos contextos históricos —el de finales de dictadura y el de mediados de la década del 2000—, reconozco que quienes han practicado o practican estos repertorios en las calles los conciben como una forma de acción colectiva en el espacio público.

Acercándonos al presente, en los últimos diez años vivimos una explosión de manifestaciones atingentes en jornadas de movilización en Santiago, que van conformando lo que denomino *movimiento andino*. La noción «movimiento» la utilizo en una doble acepción. La primera, vinculada a los movimientos sociales, es decir, a una serie organizada de acciones colectivas, voluntarias y concertadas alrededor de una causa, usualmente reivindicativa; en otras palabras, en tanto instancia en donde se articulan demandas que se enuncian con cuerpo y voz, a través de manifestaciones públicas. La segunda, por su parte, refiere a la acción y efecto de mover, es decir, para el caso estudiado, al movimiento corporal que supone ejecutar repertorios músico-coreográficos.

Una buena parte de los colectivos dedicados a la interpretación de dichos repertorios reconocen sus prácticas músico-dancísticas como una acción política colectiva, claramente identificable. Por manifestación comprendo «la ocupación momentánea de lugares físicos abiertos»¹² por diversos actores que, pese a su multiplicidad, establecen un «acuerdo más o menos general respecto del sentido de la situación»,¹³ contando con ob-

¹⁰ Instrumento de viento de origen prehispánico, también llamado *sikuri* o «zampoña», «ejecutado en los actuales países de Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Ecuador. Según la región recibe distintas denominaciones y afinaciones y conforma familias de instrumentos que determinan estilos o géneros rítmicos específicos». Adil Podhajcer: «Sembrando un cuerpo nuevo: Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires», 2015, p. 48.

¹¹ Miguel Ibarra: *Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano metropolitano*, 2016, p. 121.

¹² Olivier Fillieule y Danielle Tartakowsky: *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*, 2015, p. 27.

¹³ *Ibid.*, 32.

jetivos comunes para su intervención. A su vez, las manifestaciones contemplan la expresión de un conflicto social no resuelto y alteran las normas convencionales de tránsito.

Los colectivos de música y danzas andinas van reforzando su identidad política al participar en distintos actos públicos, como las marchas que marcan el calendario de manifestaciones sociales en Santiago y en actividades festivas barriales que conmemoran, principalmente, las tomas de terreno acontecidas a partir de la década de 1950. Esto significa que las agrupaciones aludidas se van expandiendo en el territorio metropolitano para exponer, a través de su despliegue en los espacios públicos, un compromiso político en sintonía con demandas sociales, así como con sujetos y territorios que cuentan con una rica memoria política, pero que, hasta el momento, no han sido debidamente atendidos por investigaciones académicas.

A la par de esta práctica politizada, desde el año 2010 aproximadamente se generan nuevos escenarios y formas de experimentar lo andino en la ciudad. Actores claves de este circuito que podríamos caracterizar como «folclórico» —en tanto estetización de un otro en aras de la construcción de una identidad nacional— son los migrantes bolivianos y peruanos. Ellos son los responsables de fundar nuevos conjuntos, así como de dirigir filiales de agrupaciones de sus países de origen. Las filiales de danzas son espacios que, aunque nacidos en territorios extranjeros, replican la organización de sus centrales y desarrollan una identidad grupal que permite diferenciarlos de otras. Esto se plasma, por ejemplo, en la búsqueda de un estilo propio de baile, distintivo y ostentoso. Sumado a esto, mantienen un lazo económico con sus países de origen al movilizar recursos para la adquisición de indumentaria que puede ser renovada anualmente según la disposición de las casas matrices.

Si bien estas agrupaciones —conformadas mayoritariamente por extranjeros o bien dirigidas por estos— generalmente desisten de participar en las concentraciones callejeras, por tratarse de instancias de riesgo e incluso porque la comunidad migrante se enfrenta diariamente a una lucha por la subsistencia en Chile,¹⁴ algunos de sus integrantes se suman a las manifestaciones para bailar en instancias heterogéneas, donde distintos bailarines y músicos acuden sin necesidad de representar a sus agrupaciones.

El nombre del ritmo músico-coreográfico que se adopte en estas intervenciones es modificado con el sufijo polisémico -azo, connotando un golpe o movimiento brusco. A su vez, este rasgo es transferido a sustantivos que expresan acciones o decisiones políticas de carácter público, por lo general de amplio impacto y sorpresivas, autoritarias o reivindicativas, como el «cacerolazo».¹⁵

Uno de los ejemplos más ilustrativos de estas intervenciones es la del tinkunazo, acción colectiva donde bailarines provenientes de distintos grupos acuden a una manifestación social o carnaval barrial. Estos danzantes logran actuar de conjunto gracias a un conocimiento coreográfico común, resultado de creaciones artísticas de cada agrupación y que son compartidas y socializadas en diversas instancias, tanto presenciales —ensayos y pasacalles— como virtuales —tutoriales difundidos por Youtube.

Mi propia experiencia en el movimiento andino estuvo marcada por este ritmo musical boliviano, el que, de manera incipiente desde aproximadamente el año 2006, fue integrado

¹⁴ Megan Ryburn: *Uncertain citizenship. Everyday Practices of Bolivian Migrants in Chile*, 2018, p. 127.

¹⁵ Véase Fundeu en: <https://www.fundeu.es/recomendacion/catastrazo-decretazo-o-ivazo-no-necesitan-comillas/>

por diversos colectivos de danzas a la morfología de las protestas callejeras en Santiago. Los primeros tinkunazos se reducían a alrededor de una decena bailarines y, por lo general, se llevaban a cabo sin bandas musicales del circuito andino, lo que significó generar estrategias creativas de sonorización mediante el uso de nuestros cuerpos y otros apoyos, como silbatos, para marcar el compás. Pese a dicha austeridad en nuestra performance, al participar constantemente en movilizaciones, logramos proyectar una imagen de compromiso con las causas políticas que nos ponían en movimiento. Tal vez sea por este motivo que el tinku es uno de los ritmos musicales que mejor ilustra el activismo político andino en Santiago.¹⁶

Volviendo a las filiales, aunque estas y otras agrupaciones que se inscriben dentro de la línea folclórica y, coincidentemente, presentan una baja participación en marchas, a partir de octubre de 2019 se van sumando paulatinamente a las jornadas de movilización con sus pares oriundos de la capital. Es probable que la indignación ante la brutal represión policial y militar que han sufrido los y las manifestantes en esta coyuntura arroje a los cuerpos de bailarines y músicos, independientemente de su procedencia y genuinos temores, a las calles. Como bien apunta James M. Jasper, las sensaciones negativas como el miedo y la indignación ante la represión violenta de una manifestación pacífica pueden servir de motor para la acción, generando a su vez una fuerte sensación de cohesión entre los manifestantes.¹⁷ Es decir, estas sensaciones permiten el establecimiento de una solidaridad colectiva a partir del shock moral.

En resumen, los actores que participan en esta escena cultural santiaguina ejercitan, al decir de Judith Butler, «un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político»,¹⁸ tal como se verá en el siguiente apartado, que recoge los testimonios de algunos de sus protagonistas.

TESTIMONIOS DE MÚSICOS Y BAILARINES DEL *MOVIMIENTO ANDINO* EN EL ESTALLIDO SOCIAL

Con el objetivo de conocer cómo los integrantes de colectivos de danzas y música han experimentado las movilizaciones del estallido social, realicé cuatro entrevistas, tres individuales y una grupal, entre los meses de marzo y agosto de 2020.¹⁹ Las y los entrevistados son músicos y bailarines tanto autodidactas como profesionales que han participado activamente en estas manifestaciones. Las dimensiones que fueron exploradas con ellos en las entrevistas, y de las que doy cuenta aquí, se pueden resumir en tres: rol social y organización colectiva, demandas sociales o motivaciones para la actuación y, finalmente, experiencia corporal y emociones.

Rol social y organización colectiva

Aunque parezca una expresión espontánea, la aparición de bailarines y músicos andinos en las calles demanda un gran esfuerzo de coordinación. Se trata de una organización que se ha ido consolidando con los años al integrar colectivos que cuentan con un funcionamiento estable en el tiempo. No obstante, las jornadas de movilización que se sucedieron tras

¹⁶ Véase Roberto Fernández y Francisca Fernández: «El *tinku* como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile», 2015.

¹⁷ James Jasper: «Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación», 2013, p. 57.

¹⁸ Judith Butler: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, 2017, p. 18.

¹⁹ Entrevistas desarrolladas a través del programa de videollamadas y reuniones virtuales Zoom.

el 18 de octubre de 2019 hasta un poco antes entrada la crisis pandémica por Covid-19, significó un despliegue e inversión mayor de tiempo y energía para estos actores.

Perseverar durante seis meses en la calle, todos los viernes por la tarde, en la renombrada Plaza de la Dignidad, fue la realidad de algunos de los entrevistados. Entre ellos se encuentra Germán Thodes, músico profesional, compositor, actor y ex integrante de la Banda Conmoción, quien para aquellas jornadas integró la llamada Banda Dignidad. En un comienzo, según relató el músico, esta agrupación quiso mantener una organización sin liderazgos, «anárquica», incluso rehusándose a dotarse de un nombre. Sin embargo, luego de permanecer juntos en las calles tras varias jornadas de movilización, se creó un sentido de pertenencia y compañerismo entre los músicos.

Integrada mayoritariamente por varones, la Banda Dignidad se estableció como un conjunto de bronces. Para Germán, esta característica es relevante pues se trata de un quehacer musical comunitario que, aunque no fuera consciente para todos, tributa a las bandas nortinas tradicionales, donde los músicos cumplen un rol social relevante en las festividades al inyectarles energía:

[Los músicos] estamos al servicio de la movilización social, al igual que las bandas de pueblo que siempre deben estar disponibles para su comunidad. Yo creo que, de cierta forma, mantenemos esa tradición más nortina —aunque no necesariamente sea de manera consciente— [...] la Banda Dignidad está ahí porque tiene un rol social y político, para que la gente cante, para hacerlos subir, subir y subir.²⁰

En efecto, las bandas de bronce del norte del país —surgidas en el ámbito militar desde comienzos del siglo XX a través de la incorporación de indígenas a las bandas instrumentales del Ejército, entre otros destacamentos— se consolidaron «como manifestación cultural y musical en toda el área andina» hacia la década de 1950.²¹ Desde entonces, la labor social de los instrumentistas nortinos se caracteriza por asegurar que las celebraciones logren un particular estado de ánimo, asociado tanto a la potencia de los instrumentos de bronce en su actuación colectiva como a la «saturación de los sentidos que caracteriza la fiesta andina»,²² y que, para Germán, adquiere «altura» al lograr que la audiencia «suba».

Dicho efecto significa que —en el ámbito de las concentraciones y marchas— los manifestantes puedan escuchar y sentir el sonido de los bronces y percusiones en su propio cuerpo, que opera como caja de resonancia dependiendo de su ubicación y proximidad con la banda. Para cumplir aquel resultado, es fundamental, a su vez, alcanzar un volumen alto, pues se trata de una instancia que se caracteriza por la confluencia de distintas sonoridades: batucadas, los cánticos de otros manifestantes, los ruidos de los disparos de bombas lacrimógenas lanzadas por Carabineros de Chile y la transmisión en formato grabado de las canciones que, hasta la fecha, han conformado una suerte de «banda sonora» o *playlist* de la revuelta social chilena iniciada en 2019.

Sumado al efecto corporal de la música sobre los manifestantes y los propios intérpretes, Banda Dignidad buscó concitar la emoción de la audiencia a partir de las canciones de su

²⁰ Germán Thodes, entrevista 16 de julio de 2020.

²¹ Alberto Díaz: «Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el Norte de Chile», 2009, p. 374.

²² Rosalía Martínez: «Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos», 2014, p. 89.

repertorio, tal como se puede apreciar en uno de los registros que capturamos en su intervención del viernes 31 de enero de 2020.²³ La banda antedicha alterna en su repertorio musical ritmos andinos con cánticos contra las fuerzas del orden público, motivando así la aparición y combinación de distintas emociones en sus receptores. Estas van desde la alegría, asociada a la festividad andina, hasta la indignación, siendo esta última una emoción especialmente movilizadora, ya que frente a la represión estatal —ejercida directamente por agentes policiales y/o militares para el contexto del estallido chileno— se refuerza la identidad grupal de manifestantes contra un adversario en común. En este sentido, la escucha de la Banda Dignidad es un acto político y encarnado que invita a sus oyentes a permanecer en las calles.

Otra experiencia organizativa es la del conjunto Lakitas Kullallas,²⁴ integrado por mujeres y disidencias sexo-genericas, surgido en el contexto de la celebración del Día de la Mujer Indígena, el 5 de septiembre de 2012. Su orgánica, centrada en el compañerismo, refleja una clara consciencia de género respecto al uso de la calle y, sobre todo, a la posición marginal de las mujeres dentro de la música andina tradicional.

En la entrevista a este conjunto musical, surgió espontáneamente la distinción entre colectivos de música masculinos y los femeninos, debiendo enfrentarse, estos últimos, a formas de discriminación asociadas a la ejecución instrumental. Lakitas Kullallas, al igual que otros conjuntos conformados por mujeres, han debido responder a las críticas asociadas a la subordinación del rol femenino en la ejecución de aerófonos, al ser estos instrumentos vinculados a la masculinidad, en tanto ofrenda y poder genésico que asegura la fertilidad de la tierra o Pachamama. Según el etnomusicólogo Henry Stobart, la inadecuación de las mujeres como instrumentistas se halla relacionada —al menos al interior de algunas comunidades de los Andes— con su fertilidad, sus roles productivos y su capacidad para acumular, transformar y compartir recursos, pues todas esas funciones se podrían ver afectadas al tocar instrumentos.²⁵

Para Lakitas Kullallas esta visión tradicional reduce la experiencia de las mujeres, pues su presencia en las agrupaciones musicales es tachada por algunos como transgresión. De esta forma, y a nivel latinoamericano, se han creado redes de mujeres sikuris,²⁶ en consonancia con las actuales demandas de los movimientos feministas. Dichos espacios facilitan el debate y la reflexión en torno a posturas más ortodoxas que buscan regular el «cómo hay que tocar o cómo hay que hacer las cosas».²⁷ Al respecto, una de las integrantes mencionó:

Yo siento que muchas veces los *tatas* piensan que solo se hace por incomodar o mostrar que también podemos hacerlo, pero no tiene que ver con eso. Soplar es

²³ El registro fue realizado por Windy Cosme, con quien nos encontrábamos al centro de la manifestación. En esta intervención, una de las más concurridas del período estival, se denunció la muerte de Jorge Mora, hincha de fútbol, quien falleció al ser atropellado por Carabineros de Chile a las afueras del Estadio Monumental. Por este motivo, la Banda Dignidad incorporó a su repertorio musical cánticos de barras de fútbol e himnos contra la fuerza policial. También, los músicos optaron por utilizar camisetas de fútbol en su performance. Video disponible de la intervención en: <https://www.youtube.com/watch?v=pajMyOWjBxU>. Véase también <https://www.youtube.com/watch?v=LXhnK1p1hcw> minutos 4:54-5:43

²⁴ Kullalla: del aymara «hermana».

²⁵ Henry Stobart: «In touch with the earth? Musical instruments, gender, and fertility in the Bolivian Andes», 2008, p. 88.

²⁶ Especialmente la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris.

²⁷ Lakitas Kullallas, entrevista 30 de julio 2020.

maravilloso y los sikus, y las lakas, y todos los instrumentos que se tocan en tropa y/o de forma pareada son un universo maravilloso que no solamente te enseña a soplar o a sacar una canción en conjunto, sino que se transforma en un desafío colectivo de cuando estamos todas juntas tocando.²⁸

En línea con estas reflexiones, Lakitas Kullallas ha participado activamente del estallido social, y desde hace aproximadamente cinco años ha estado presente en las marchas del Día Internacional de la Mujer. En la última versión de esta marcha —la más masiva de los últimos años en la capital— debieron generar nuevas estrategias de organización.

Debido al amplio despliegue policial que se dio en la revuelta chilena, este conjunto contempló el reforzamiento de sus estrategias de ocupación sonora del espacio. En efecto, la marcha del 8 de marzo de 2020 se caracterizó por su multitudinaria convocatoria, lo que significó, entre otros aspectos, la dificultad de desplazamiento. Así, una gran cantidad de las manifestantes, entre ellas Kullallas, debieron transitar por calles aledañas a la principal arteria de la capital —Avenida Bernardo O'Higgins o Alameda—, generándose con ello marchas paralelas en distintas direcciones.

Ante esta realidad, presupuestada por el conjunto, optaron por reforzar la conexión entre mujeres, estando atentas a que todas avanzaran al mismo tiempo para que nadie quedara rezagado. A su vez, la violencia policial sufrida por una de sus integrantes en manifestaciones anteriores significó redoblar la seguridad del conjunto:

Puntualmente, en el 8M yo me hice cargo de hacer esa pega, de llegar más temprano, de ver cómo se iba a articular la policía. Además, era necesario entender que la Alameda iba a estar imposible [...] y si bien fue muy a los coletazos el estar ahí en medio de tanto caos, una vez que optamos por respetar una dirección de trayecto [logramos conseguir] nuestra pasada por la marcha, porque la verdad es que desde el 18 de octubre la Alameda es un caos. Entonces se trató de ir por los márgenes.²⁹

De este relato se desprende la planificación estratégica de Lakitas Kullallas, que contempló tomar consciencia sobre el despliegue de la policía. Siguiendo a André Lepecki, el movimiento de los agentes puede comprenderse como una «coreopolítica», neologismo que alude a la fuerza de bloqueo que reduce a los manifestantes a un desplazamiento controlado y que, en su máxima expresión de coerción, exige la dispersión de los sujetos recurriendo a tecnologías represivas. Esta categoría surge justamente de la observación de Lepecki a los ciclos de protesta de 2011 que, a nivel global, sacudieron grandes ciudades.³⁰ En síntesis, este concepto, acuñado desde los estudios de performance, permite fortalecer nuestro análisis al integrar a las policías desde una dimensión corporal, comprendiéndola como un actor relevante en las manifestaciones.

En este breve resumen, es posible inferir que existe una evidente planificación a la hora de salir a las calles, la que contempla no solo aspectos relacionados con la presentación musical —i.e. ensayar un repertorio, seleccionar canciones, elegir un vestuario particular—, sino que también incumbe a la seguridad de individuos y colectivos manifestantes. Resulta más notoria

²⁸ Lakitas Kullallas, entrevista 30 de julio 2020.

²⁹ Lakitas Kullallas, entrevista 30 de julio de 2020.

³⁰ André Lepecki: «Coreopolítica y coreopolítica», 2013, p. 51.

aún esta coordinación en agrupaciones con un alto número de integrantes mujeres, lo que responde no solo a la discriminación de género que han debido enfrentar en su performance musical —al interior de los círculos andinos, tradicionales o metropolitanos— sino que también a la capacidad organizativa que las caracteriza en lo cotidiano, al deber combatir distintas formas de violencia en el espacio público, entre estas, el acoso sexual. De esta manera, comprenden su colectividad como una «plataforma multifuncional» en la que se conjuga tanto el «amor por soplar lakas» como el escucharse entre compañeras, creando una comunidad de afectos que solo ocurre, según Lakitas Kullallas, en los colectivos femeninos.

Demandas sociales o motivaciones para la acción

¿Cuáles son las motivaciones de bailarines y músicos para salir a manifestarse? Esta pregunta puede ser respondida desde un ámbito personal o desde una postura colectiva. Para el caso de la bailarina del colectivo de danzas andinas Quillahuaire, Sandra Ramírez, su participación en las jornadas de protesta tras el estallido social responde a aspectos biográficos, en tanto ex presa política, y al activismo social que distingue a esta agrupación, de la cual formé parte durante aproximadamente cinco años.

Sandra es una antigua compañera de danzas con quien bailé en innumerables ocasiones, desde manifestaciones convocadas por agrupaciones en apoyo a las demandas del pueblo Mapuche —sobre todo en etapas de graves conflictos en el Wallmapu— hasta actividades festivas de conmemoración de tomas de terreno. La prevalencia de este colectivo en las calles desde hace al menos dos décadas, me hizo suponer que su participación en las manifestaciones originadas en Plaza Dignidad sería alta. No obstante, en la entrevista, Sandra me comentó que el colectivo se ha ido replegando a territorios periféricos.

Esta decisión se debe a dos motivos: el primero, la gran confluencia de manifestantes que imposibilita el movimiento libre de bailarines; y el segundo, las energías del colectivo se han volcado al apoyo de demandas de sectores que han sufrido directamente la violencia policial —por ejemplo, en los casos de víctimas de trauma ocular y jóvenes que se encuentran encarcelados a la espera de juicios por su participación en manifestaciones y, en general, en disturbios menores. Para Sandra, y por extensión para Quillahuaire, la danza debe hallarse en relación con demandas que requieren ganar notoriedad en el debate público, como los casos de detenciones arbitrarias. De esta manera, el colectivo comenzó a plegarse a actividades en apoyo a los presos de la revuelta, asociándose a la Coordinadora por la Libertad de lxs Prisonerxs Políticxs 18 de Octubre, tal como se aprecia en la figura 1, donde Sandra (a la derecha) junto a otra compañera portan un lienzo explicitando verbalmente el sentido de su performance.³¹

Es importante consignar en este punto la visión territorial de las y los bailarines de danzas andinas, quienes se han caracterizado por una activa participación en acciones barriales. De esta manera, el hito de la marcha o concentración céntrica —específicamente en Plaza Dignidad— si bien se reconoce como importante en los relatos de estos *performers*, no es exclusivo, pues su ejercicio político y dancístico se ha fraguado en las mal llamadas «zonas marginales» de la ciudad. Al respecto Sandra comentó:

³¹ Según información circulada en medios digitales, se estima a la fecha de hoy dos mil quinientas personas privadas de libertad por su participación en manifestaciones políticas del estallido social a lo largo de Chile. Véase «Comunicado público de Organización de Familiares y Amigos de Prisioneros Políticos», 09 de septiembre de 2020.



Figura 1. Actuación del Colectivo Quillahuaira en la Marcha por la libertad de lxs presxs políticxs de la revuelta social chilena. Santiago de Chile, 3 de marzo de 2020. Cortesía de Simenon Delacalle.

Nosotras en Quillahuaira hace tiempo nos retiramos un poco del movimiento andino y carnavalero, porque eso ya creció, hay nuevos colectivos, generaciones [...] nosotras preferimos retraernos para dedicarnos al trabajo más político. Ya no vamos a los grandes carnavales, sino que vamos a lo territorial para aportar a las necesidades barriales del pueblo popular.³²

Esta visión sobre la importancia de lo colectivo y territorial es compartida por otros bailarines. Boris Ramírez, Doctor en Educación, integrante del colectivo Tinkus Legua y de la Colectiva Guerrilla Marika —espacio político de disidencias sexo-genéricas que reivindican los pueblos originarios, sus territorios y luchas—, destacó que el compromiso territorial es uno de los elementos que guía su práctica en tanto danzante.

Para Boris, lo político de lo andino santiaguino se encuentra en las formas de organización territorial que ejercen, especialmente, los colectivos de danzas. Así la motivación por bailar, y con ello manifestarse, se halla en la ocupación de la calle y la organización colectiva. Ambas acciones tienen por finalidad desafiar la intervención policial que se ejerce sobre determinados territorios y fortalecer la comunidad frente al avance del mercado inmobiliario que pone en riesgo la permanencia de sus antiguos habitantes.

La agrupación donde participa Boris se encuentra en la comuna de San Joaquín, unas de las zonas urbanas de la capital que mayor estigmatización ha sufrido por parte de los medios de comunicación al ser asociada a bandas de narcotráfico y pobreza, así como por la constante intervención estatal reflejada en operativos policiales violentos. De esta manera, los carnavales populares son una herramienta poderosa de reivindicación del tejido comunitario de dicho territorio, en vínculo con otras organizaciones sociales autónomas. Estos carnavales deben comprenderse como eventos festivos populares organizados comunitariamente sin ningún tipo de recurso estatal o municipal, los cuales tienen por objetivo preservar la memoria social del barrio y activar artística y políticamente sus calles.

³² Sandra Ramírez, entrevista 19 de julio 2020.

Uno de los eventos más significativos celebrados en este territorio es el Carnaval de La Legua, que hace ya quince años se desarrolla ininterrumpidamente durante el mes de diciembre y cuyo *leitmotiv* «A mano y sin permiso» se plasma en afiches y lienzos que acompañan el recorrido. Las danzas que cuentan con una mayor representación en el Carnaval de La Legua son las del folclor boliviano, peruano y nortino, lo que habla de la persistencia de estos colectivos y agrupaciones andinas en actos político-sociales no gubernamentales. Morenadas, tinkus, caporales, huaynos y, en los últimos cinco años, el salay, animan la fiesta que es seguida por vecinos y personas venidas de distintas comunas de la capital.

Sin embargo, en 2019 se volvió necesario el replantearse los motivos para la celebración en un contexto marcado por el abuso policial. Según comentó Boris, las preguntas apuntaron a cómo estar en consonancia con la revuelta, contemplando las muertes y encarcelamientos que marcaron las jornadas de protesta. Si bien se mantuvo el evento, este se transformó en un pasacalle más cercano a la protesta que al carnaval:

Con el estallido social tuvimos que darle una vuelta. En el fondo, el concepto de carnaval tiene esta idea de jolgorio, de celebración... y como hubo violaciones a los derechos humanos entendimos que no había nada que celebrar... [pero] frente a eso, también comprendimos que esta actividad era una manifestación política más dentro de la movilización social, entonces el carnaval se transformó en pasacalle político [...] invitamos a que los vecinos salieran con sus cacerolas a protestar. Incluso al finalizar el pasacalle nos juntamos en la plaza y quemamos un muñeco de [Sebastián] Piñera.³³

De los dos testimonios citados es posible reconocer que los bailarines del movimiento andino identifican como una de sus principales motivaciones el expresarse colectivamente en distintos territorios de la capital. Esto permite, entre otras cosas, reflexionar en torno a la centralidad de los relatos de la revuelta social que solo conciben estas jornadas de protesta desde su epicentro: la Plaza Dignidad. Esta mirada reduce la comprensión del fenómeno y deja al margen espacios de la ciudad que cuentan con una larga trayectoria de manifestación, y desde donde, me atrevo a decir, se ha ganado experiencia de organización colectiva para mantener activa la actual revuelta en Chile.

Corporalidad y afectos

La última dimensión que emerge en las entrevistas es la del cuerpo y los afectos o emociones entre bailarines y músicos. Esta dimensión, poco explorada en las investigaciones dedicadas a la manifestación social, cobra mayor impacto en el ejercicio colectivo de ocupación de las calles tras el estallido y suscita reflexiones en torno a la importancia de la danza y la música para que la revuelta no decaiga.

Para el músico Germán Thodes, participar todos los viernes en intervenciones en la Plaza Dignidad fue una muestra de coraje. Esto porque existiendo el riesgo latente de volverse una víctima de la represión, los músicos de la Banda Dignidad persistieron en el espacio:

Tiene que ver con ese espíritu de decir «no más», y hacerse la fuerza. Todos nos empujamos para sacar coraje, vencer el miedo... En una ocasión dos lacrimógenas venían directas a mis ojos, yo pensé «estos *hueones* me querían reventar la cabeza», luego me entró el miedo y me volví más cuidadoso [...] yo creo que la «Banda Dig-

³³ Boris Ramírez, entrevista 07 de agosto 2020.

nidad» más que ser una cosa super artística tiene por objetivo alimentar el espíritu de quienes se manifiestan... y eso es corajudo.³⁴

La música y el compañerismo en las calles dotan de ánimo a los actores del movimiento andino. Su ejercicio se basa en la colectividad y las experiencias compartidas en otras instancias de movilización durante aproximadamente quince años o más, generándose así una genealogía del movimiento encarnada en los cuerpos de bailarines, bailarinas y músicos. Dicho de otra forma, las performances sonoras y coreográficas andinas en Santiago han logrado permanecer en el tiempo e incluso han adquirido una indiscutida notoriedad en la configuración de las manifestaciones capitalinas, donde estos actores colocan sus cuerpos en medio de la lucha política. James M. Jasper, citando a W.H. McNeill, concluye que la música —y por extensión podríamos decir el baile— en las protestas sociales provee un fuerte impacto emocional en «quienes cantan, bailan y se mueven juntos»,³⁵ suscitando con ello efectos a largo plazo, tales como un mayor compromiso político y afectivo entre comunidades.

En cuanto a la participación de Lakitas Kullallas junto a la agrupación de zampoñas Mama Waira durante la jornada del 8 de marzo de 2020 (figura 2), declararon que al estar juntas soplando los instrumentos musicales de caña sobrepasaron los límites del cansancio tras cuatro horas de actuación. Siguiendo a la investigadora argentina Adil Podhajcer, el modo de ejecución del sikuri o lakita, depende «de muchas variables que no sólo pertenecen a lo musical, sino también a determinados gestos y usos del cuerpo, como el modo de «soplar la caña», la mirada con la pareja y el grupo y la fuerza o energía en la ejecución».³⁶ Algunos de estos aspectos emergieron en el relato de Lakitas Kullallas al considerar que el acto de soplar es experimentado como una «explosión» donde se sobrepasan las limitaciones corporales y se transfiere a las audiencias una sensación de alegría y compañerismo, lo que significó para las músicos y otras manifestantes vivir una gran «catarsis colectiva» el 8 de marzo.³⁷

El estar en las marchas con símbolos, sonidos e indumentarias que remitan a ese imaginario andino construido en Santiago, además, permite a los bailarines sentir una sensación de fortaleza, pues estos objetos o expresiones estarían colmados de poder. Si bien esto es asumido por algunos a un nivel simbólico, para otros este poder cobra cuerpo en la interacción entre manifestantes y compañeros. Así, por ejemplo, en cuanto a la indumentaria, dos bailarines hacen referencia a la importancia de la pollera, elemento distintivo de las mujeres andinas tanto en Bolivia como Chile.³⁸ Para Sandra, las polleras de factura potosina con las que cuenta Quillahuaira son verdaderos estandartes de lucha. Al ser combinadas con otros textiles como aguayos, poleras negras, parches con mensajes políticos y capuchas confeccionadas por las bailarinas, son identificadas como un vestuario contrahegemónico en asociación a las luchas indigenistas de Bolivia, o bien a ciertos estereotipos que proyecta a las cholitas como sujetos belicosos.³⁹

³⁴ Germán Thodes, entrevista, 2020.

³⁵ James Jasper: «Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación», 2013, p. 57.

³⁶ Adil Podhajcer: «El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de 'música andina' de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)», 2011, p. 280.

³⁷ Lakitas Kullallas, entrevista 2020.

³⁸ Pollera: «En Bolivia la pollera se ha convertido en la vestimenta fundamental de la identificación cholita, [es uno de los] elementos típicos de la vestimenta tradicional mestiza». Huáscar Rodríguez: «Género, mestizaje y estereotipos culturales. El caso de las cholitas bolivianas», 2010, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 49.



Figura 2. Lakitas Kullallas y Mama Waira bordean el Cerro Huelén, Marcha del 8 de marzo de 2020, Santiago de Chile. Cortesía de Claudio Yáñez.

Interpretación similar fue la de Boris, para quien las polleras son reapropiadas por las disidencias sexo-genéricas desde una mirada crítica a la exclusión de las comunidades *maricas* en la escena andina urbana. En su relato, Boris aludió al proceso de construcción de un sujeto disidente que se reconoce en la figura de la chola, en tanto mujer indígena o mestiza que pese a la discriminación racial y de género ha logrado conformar un colectivo político altamente organizado en Bolivia.

La expresión «chola» para las disidencias sexo-genéricas del movimiento andino subvierte su sentido peyorativo y racista, el cual usualmente es empleado por chilenos para descalificar a migrantes peruanos y bolivianos. Boris interpreta, entonces, el uso de la pollera en los pasacalles y marchas como una estrategia performativa de autodefinition *marica* que tiene por objetivo irrumpir en espacios caracterizados por su androcentrismo. Para Boris, el travestirse y desplegar, a nivel coreográfico, un movimiento femenino acompañado de gestos «amanerados», responde a una cuestión estética, pero también a un acto performativo político donde el cuerpo masculino que porta pollera y lleva trenzas logra impugnar las lógicas patriarcales de tres mundos: el andino santiaguino, el carnavalesco y el de la protesta social.⁴⁰

En la entrevista a Boris, reverberan otras reflexiones sobre la homosexualidad desde las expresiones andinas. Particularmente las de David Aruquipa, investigador boliviano y bailarín de la Familia Galan, un grupo de transformistas activistas por los derechos sexuales y de género, quien se ha propuesto abordar todos aquellos espacios de los carnavales institucionalizados y fiestas patronales de Bolivia donde las corporalidades trans y maricas han ejercido su derecho a la aparición. En términos de Aruquipa, este tipo de activismo trans, danzado y construido en las calles de La Paz, permitió cuestionar las políticas institucionalizadas de grupos gays que, «desde el escritorio [...] pensaban transformar la sociedad».⁴¹

⁴⁰ Boris Ramírez, entrevista 2020.

⁴¹ David Aruquipa: «Placer, deseo y política: la revolución estética de La Familia Galan», 2016, p. 456.

Desafiando las normas, los cuerpos travestidos de cholas en las manifestaciones sociales en Chile han instalado nuevos debates en la escena andina, cuestionando, asimismo, las posturas más tradicionalistas sobre el cómo bailar y el cómo vestir, refrendando con ello «las miradas binarias y esencialistas del sistema sexo-género» y así, finalmente, utilizar «el cuerpo como un discurso político, un espacio de lucha, como un desafío actual e histórico a las miradas conservadoras».⁴²

De los testimonios recogidos en este análisis, se puede inferir que existe un cambio constante en los colectivos santiaguinos en consonancia con la emergencia de nuevas demandas sociales, así como una adaptación o reenfoque de sus performances musicales y dancísticas en el marco de la revuelta social iniciada en 2019. Tal vez en las voces de bailarines y bailarinas esta adaptación es más notoria al abandonar espacios céntricos o hitos urbanos de la ciudad con el fin de reafirmar sus actuaciones en sitios menos atendidos durante este proceso, lo que sin duda no significa —como espero haber demostrado— que dichos espacios no hayan contado con una larga tradición de protesta y organización social.

A MODO DE CIERRE: NUEVOS SÍMBOLOS PARA EXCEDER LA NACIÓN

Lo que aquí he denominado «movimiento andino» desborda su circunscripción nacional. Las reflexiones, imágenes y sonoridades que han ido urdiendo sus actores dan cuenta de una constante búsqueda que interactúa con espacios fronterizos y transnacionales, siendo un ejercicio que más que responder a una apropiación de contenidos y performances culturales foráneas, pasivamente, habla de un proceso creativo y consciente.⁴³

Las músicas andinas vinculadas a un ejercicio político de izquierda desde al menos, para el caso chileno, la década de 1970, operó en los nuevos cultores de las estéticas andinas en Santiago durante los años 1990, como una suerte de herencia política que se potenció en la calle. Desde aquella década, los conjuntos musicales se dedicaron a apoyar las comunidades barriales y continuaron su práctica en jornadas de movilización, a la par de su participación en circuitos folclóricos tradicionales.

Avanzada la década del 2000, los músicos y bailarines en Santiago mantienen esta vinculación entre activismo y expresiones andinas colectivas, incorporando nuevos elementos políticos vinculados con demandas y movimientos sociales que han emergido con mayor fuerza en la esfera pública de Chile y la América Latina, como los feminismos y las comunidades LGBTI.

A través de los testimonios de bailarines, bailarinas y músicos, así como mi propia experiencia en esta escena cultural, también es posible constatar que el movimiento andino ha estado vigente en la ciudad desde al menos quince años, siendo hasta la fecha uno de los cuerpos músico-coreográficos más numerosos en las manifestaciones sociales. En el actual contexto de revuelta social en Chile, las agrupaciones se han mantenido activas no solo en el espacio céntrico —la recientemente bautizada Plaza Dignidad— sino en las poblaciones de comunas marginalizadas, denunciado en ellas las graves vulneraciones de derechos perpetradas por agentes policiales desde los inicios del estallido y que aún siguen sin resolver.

Por último, quisiera plantear que las performances andinas en la ciudad han logrado, entre otras cosas, cuestionar la autopercepción de una cultura chilena homogénea, blanco-mestiza,

⁴² Aruquipa: *Ibid.*, p. 459

⁴³ Tal como lo advierte el investigador Daniel Castelblanco en torno a la práctica del sikuri en distintas metrópolis latinoamericanas. «Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá», 2014, p. 278.

de espaldas a los pueblos originarios y las comunidades de migrantes en las calles. Esto lo observo, por ejemplo, en el uso de la wiphala, emblema multicolor de las naciones andinas, que ha flameado junto a otros estandartes, como la bandera chilena o la wenüfoye, bandera mapuche en las manifestaciones del estallido. Estos símbolos, que actúan conjuntamente en el espacio público, disputan por el reconocimiento de una sociedad plurinacional y, más importante aún, como dirá el historiador mapuche Fernando Pairican, estos símbolos, en su interacción, podrían representar «un paso en el proceso de descolonización ideológica» en Chile.⁴⁴

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Aruquipa, David: «Placer, deseo y política: la revolución estética de La Familia Galan», *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. 45 (3), 2016, pp. 451-461.
- Butler, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós, Bogotá, 2017.
- Castelblanco, Daniel: «Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 40 (80), 2014, pp. 265-282.
- Citro, Silvia: *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos, Buenos Aires, 2009.
- Díaz, Alberto: «Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el Norte de Chile», *Historia*, 42 (2), 2009, pp.371-399.
- Fernández, Roberto y Francisca Fernández: «El *tinku* como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile», 2015, *Psicoperspectivas*, 14 (2), pp. 5-29.
- Fillieule, Olivier y Danielle Tartakowsky: *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2015.
- González, Juan Pablo: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2017.
- Ibarra, Miguel: *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 de la Universidad de Chile, 2016.
- Jasper, James: «Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 4(10), 2013, pp.48-68
- Jordán, Laura: «Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino», *Revista Musical Chilena*, 63 (212), 2009, pp. 77-102.
- Lepecki, André: «Coreopolítica y coreopolicia», *Ilha Revista de Antropologia*, 13 (1), pp. 41-60, 2013.
- Martínez, José Luis: «La construcción de identidades y de lo identitario en los estudios andinos. Ideas para un debate», en Bernardo Subercaseaux et al. (editores) *Identidades y sujetos para una discusión altinoamericana*, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2002, pp. 89-112.

⁴⁴ Fernando Pairican: «La bandera Mapuche y la batalla por los símbolos», 2019.

- Martínez, Rosalía: «Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos». *Anthropologica*, 32 (33), 2014, pp. 87-110
- Podhajcer, Adil: «Sembrando un cuerpo nuevo: Performance e interconexión en prácticas musicales (andinas) de Buenos Aires». *Revista Musical Chilena* 69 (223), 2015, pp. 47-65.
- Podhajcer, Adil: «El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de 'música andina' de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)». *Latin American Music Review*, 32 (2), 2011, pp. 269-293.
- Rodríguez, Huáscar: «Género, mestizaje y estereotipos culturales. El caso de las cholas bolivianas», *Maguaré*, 24, 2010, pp. 37-67.
- Ryburn, Megan: *Uncertain citizenship. Everyday practices of Bolivian migrants in Chile*, University of California Press, Oakland, California, 2018.
- Stobart, Henry: «In touch with the Earth? Musical instruments, gender and fertility in the Bolivian Andes», *Ethnomusicology Forum*, 17 (1), 2008, pp. 67-94.

RECURSOS EN LÍNEA

- Canal de Youtube personal de Ignacia Cortés R. <<https://www.youtube.com/channel/UC-b1ROGUM2u7tP7bGLOhRvbA>>
- Carreño, Rubí: «Chile en marcha: literatura, música y movimiento estudiantil», *Dissidence*, Hemispheric Institute, 10(2), 2013 <<http://archive.hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-102/carreno>> [Consulta: 15 de julio de 2020].
- Coordinadora por la Libertad de los Prisonerxs Políticxs 18 de octubre, Facebook: <<https://www.facebook.com/Coordinadora18deoctubre/>> [Consulta: 03 de agosto de 2020].
- «Comunicado público de Organización de Familiares y Amigos de Prisioneros Políticos» *Convergencia medios*: <<https://www.convergenciamedios.cl/2020/09/familiares-de-presos-politicos-de-la-revuelta-popular-llama-protesta-nacional-por-la-libertad-inmediata-de-los-prisioneros-politicos-de-la-revuelta/>> [Consulta: 12 de septiembre de 2020].
- Fundéu: <www.fundeu.es> [Consulta: 30 de julio de 2020].
- Guerrilla Marika, Instagram: <<https://www.instagram.com/guerrillamarika/>> [Consulta: 10 de agosto de 2020].
- Parican, Fernando: «La bandera Mapuche y la batalla por los símbolos», *CiperChile*, 04 de noviembre de 2019 <<https://ciperchile.cl/2019/11/04/la-bandera-mapuche-y-la-batalla-por-los-simbolos/>> [Consulta: 15 de agosto de 2020].

ENTREVISTAS

- Germán Thodes, 16 de julio 2020.
- Sandra Ramírez, 19 de julio 2020.
- Lakitas Kullallas: Mariana Soledad Duffy, Catalina Castro Felicori, Karina Bravo Araya y Francisca Michel Giroz, 30 de julio 2020.
- Boris Ramírez, 7 de agosto 2020. ■

Ignacia Cortés Rojas. Chile. Profesora e investigadora. Candidata a Doctora en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becaria de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Historia de la Universidad Diego Portales y como tesista del Núcleo Milenio Artes, Performatividad y Activismo. Obtuvo en el año 2016 el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile) y en 2009 el de Licenciada en Educación en Castellano (Universidad de Santiago). Sus líneas de investigación son los estudios andinos y los estudios de performance.