

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**Universitat
Autònoma
de Barcelona**

**Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Catalana
Doctorado en Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales**

*El vuelo del Cóndor: Sobrevolando el territorio
corporal andino.
La concepción de una
Fenomenología Corporal Andina.*

Tesis doctoral

Camila Fernanda Rojas Schlegel
Director: Lluís Masgrau Peya.
Tutor académico: Rossend Arqués.

Realizada en Chile, Ecuador, Argentina, Perú y Bolivia.
2023



Dedicada a Walter E Vergara Budini.

YUSULPAYKI



A mi Ayllu.

A mi Llakta

Al yachachiq Lluís Masgrau.

Para todas las *wawas* del *pachayachachiq* andino.

Se viene el *Warmi Pachakutiq*

INTRODUCCIÓN

1. **ABIAYALA. LA OTRA ‘AMÉRICA’.** p.11
 - 1.1 El estallido corporal o el *Taki Onkoy* del siglo XX. p.15
 - 1.2 Objeto de estudio. p.24.

2. **EL CUERPO COMO MATERIA DE REFLEXIÓN DISCIPLINAR.** p.27
 - 2.1 La Antropología del Cuerpo. p.29
 - 2.2 La Sociología del Cuerpo. p.34
 - 2.3 La Etnografía y sus dimensiones corporales. p.39
 - 2.4 Atisbos y avances en el territorio. p.47

3. **HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.** p.54

4. **METODOLOGÍA.** p.57
 - 4.1 *Corpus* y estructura. p.57.
 - 4.2 Fuentes. El camino a una decolonización del saber. p.67
 - 4.2.1 Fuentes vivenciales. p.67
 - 4.2.1.1 Autoetnografía *ch'ixi*. p.67
 - 4.2.1.2 Fuentes vivenciales de primer orden. p.71
 - 4.2.1.3 Fuentes vivenciales de segundo orden. p.74
 - 4.2.2 Fuentes escritas. p.76
 - 4.2.3 Fuentes artísticas. p.82



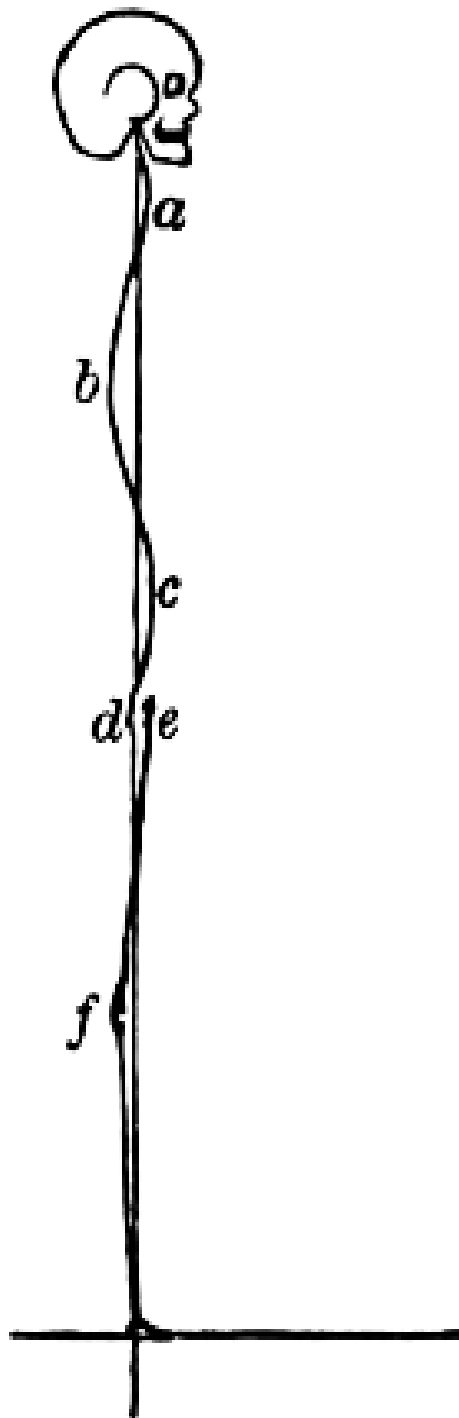
CAPÍTULO I
HERRAMIENTAS CONCEPTUALES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA
CONCIENCIA CORPORAL

1. LA FENOMENOLOGÍA DEL CUERPO. p.84
 - 1.1 Dualismo y Monismo. p.88
 - 1.2 El quiasma: Corporalidad y Corporeidad. p.95
 - 1.3 Intercorporalidad. p.99

2. LAS CIENCIAS COGNITIVAS. p.102
 - 2.1 El enactivismo. p.105
 - 2.2 La corporeización. p.110
 - 2.2.1 La cognición corpórea. p.111
 - 2.2.2 La cognición situada. p.112
 - 2.2.3 La cognición expandida. p.113

3. LA FISIOLOGÍA. p.115
 - 3.1 La conciencia fisiológica. p.117
 - 3.1.1 Exteroceptivo. p.120
 - 3.1.2 Interoceptivo. p.121
 - 3.1.2.1 Propioceptivo. p.121
 - 3.1.2.2 Visceroceptivo. p. 122
 - 3.2 Sistema Nervioso Entérico. p.123
 - 3.2.1 El nervio vago. p.124

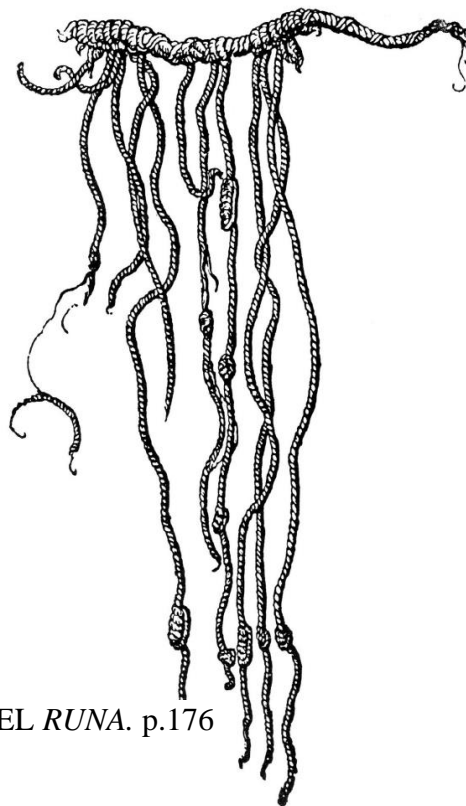
4. LOS ESTUDIOS DE LA *PERFORMANCE*. p.126
 - 4.1 Características de una disciplina. p.130
 - 4.2 El repertorio corporal. p.134
 - 4.2.1 Inscripciones sensorio-emotivas. p.137
 - 4.2.2 Reflexividad corporizada. p.138



- 4.2.3 Modos somáticos de atención. p.139
- 4.2.4 Los medios ‘autoplásticos’ y ‘aloplásticos’. p.139
- 4.2.5 Sensopercepción. p.140
- 5. TOPOGRAFÍA DEL PLANO CORPORAL. p.143

CAPÍTULO II
PRINCIPIOS DE UN TERRITORIO PARA LA VISIBILIZACIÓN DE UNA
FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA

- 1. LO 'ANDINO'. p.147
- 2. *PACHAYACHACQUIQ* ANDINO. p.153
- 3. EL *PACHA*: LUGAR/TIEMPO. p.157
- 4. PRINCIPIOS DE UN TERRITORIO. p.164
 - 4.1 *Tinkupacha*. La relacionalidad. p.164
 - 4.2 *Yanantinpacha*. La complementareidad. p.165
 - 4.3 *Riqchpacha*. La correspondencia. p.167
 - 4.4 *Ayni*. La reciprocidad. p.169
 - 4.5 El *Sumaq Kawsay*. p.172
- 5. ESTADOS DE CONCIENCIA CORPORAL DEL *RUNA*. p.176
 - 5.1 El Ser *runa*. p.177
 - 5.2 La corporalidad del *runa*. p.181
 - 5.2.1 El *Runayay*. p.185
 - 5.2.2 El *Runa-kay*. p.186
 - 5.3 Las conciencias corporales colectivas. p.188



- 5.3.1 El *Aylluyay*. p.190
 - 5.3.2 El *Llaktayay*. p.192
6. VISIBILIZACIÓN DE UNA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA. p.195

CAPÍTULO III

LA FIGURA FESTIVO-RITUAL DEL CÓNDOR A TRAVÉS DE LA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA

- 1. EXPRESIONES FESTIVO-RITUALES DEL *PACHAYACHACHIQ* ANDINO. p.36
- 2. LA REOPERACIÓN CÓNDOR: *KATHARSIS* DEL *KUNTUR* ANDINO. p.209
 - 2.1 Descripción zoológica. p.212
 - 2.2 Descripción sociocultural del *kuntur*. p.215
 - 2.2.1 Imagen política. p.216
 - 2.2.2 Motivo Literario. p.216
 - 2.2.3 Referente musical. p.221
 - 2.2.4 Símbolo popular. p.224
 - 2.2.5 Herida social. p.225
 - 2.3 El *kuntur* del *pachayachachiq* andino. p.227
- 3. SOBREVOLANDO EL TERRITORIO CORPORAL ANDINO A TRAVÉS DEL *KUNTUR*. p.231
 - 3.1 La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana. p.231
 - 3.1.1 Juan Neira. La fe corporal de un cóndor libre. p.240
 - 3.1.2 Carolina Abarzúa. La trascendencia corporal de una cóndor. p.247
 - 3.2 El Carnaval de Oruro. p.257
 - 3.2.1 El Cóndor de la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro. p.270



- 3.3 Fiesta patronal en honor al Apóstol Santiago ‘El Mayor’. p.280
- 3.3.1 El *Quispe Cóndor* y los y las bailarinas del Departamento de la Libertad. p.292
4. EL VUELO DEL CÓNDOR A TRAVÉS DE LA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA. p.306
- a. *Llaktayay* y *Aylluyay*. p.309
- b. *Runa-kay* y *runayay*. p.312

CONCLUSIONES

1. EL *QHAPAQ ÑAN* INVERTIDO: LA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA. p.319

MATERIAL REFERENCIADO TERRITORIALIZADO

1. REFERENTES DEL TERRITORIO DEL ABIYALA. p.329
1. Textuales. p.329
2. Audiovisuales. p.344
2. REFERENTES DEL TERRITORIO EUROPEO. p.347
3. REFERENTES DEL TERRITORIO OCEÁNICO. p.352
4. REFERENTES DEL TERRITORIO ASIÁTICO. p.353



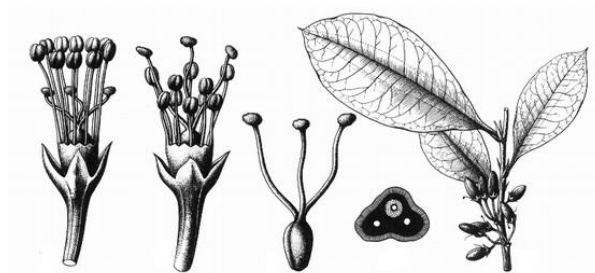
5. REFERENTES INTERTERRITORIALES. p.353

IMÁGENES

1. LISTADO DE IMÁGENES. p.355

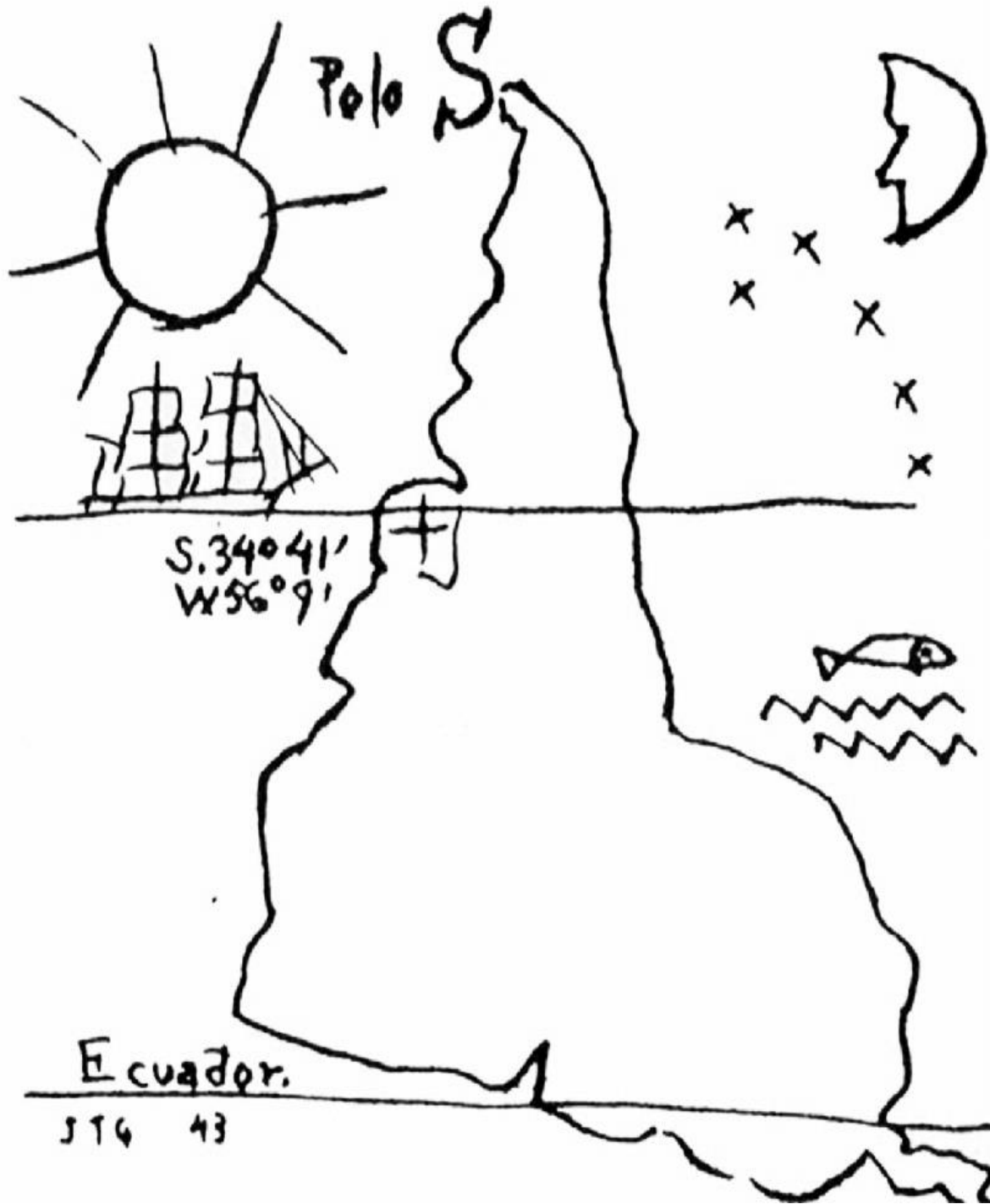
ANEXOS

1. Entrevista a Juan Neira. p.360
2. Entrevista a Carolina Abarzúa. p.379
3. Entrevista a Jorge Llanque Ferrufino. p.402
4. Entrevista a Raúl Romero. p.417
5. Entrevista a Pablo Luis Guerra. p.422
6. Entrevista a Alex Sánchez Paredes. p.430
7. Entrevista a Jhonathan Varas Cabrera. p.434
 - 7.1 Previa al ensayo de La Asociación Cultural Danzantes Liberteños. p.434
 - 7.2 Término del ensayo de La Asociación Cultural Danzantes Liberteños. p.439
8. Entrevista a Lucía Rodrina. p.443



INTRODUCCIÓN

1. ABIAYALA. LA OTRA 'AMÉRICA'.



La primera línea de este trabajo de investigación sugiere recordar una anécdota.

En 1975 el líder *aymara* boliviano Constantino Lima Chávez (1933) -más conocido bajo el nombre de Takir Mamani-, tras su participación en el *Primer Congreso Mundial de Pueblos Indígenas*¹, decide en su viaje de regreso a Bolivia realizar visitas a varias comunidades ancestrales del territorio ubicado entre los meridianos 173° E y 35° O y los paralelos 83° N y 56° S. Entre ellas, una de las más significativas, fue en la isla de *Usutpu* (Panamá) donde reside hasta el día de hoy la comunidad *Kuna*². En aquella ocasión, sus autoridades llamadas *saylas*, le declararon: “Todos utilizan el nombre de América para nuestro continente, pero nosotros tenemos depositado el verdadero nombre que es *Abya Yala*, que significa Tierra en permanente Juventud” (Portugal, 2008. p. 7). Desde aquél momento, Constantino Lima, se percató de que aún no existía un vocablo propio del territorio que designara conjuntamente al continente. Por ello, en consecuencia con su lucha por la reivindicación de las comunidades ancestrales y su capacidad de poder participar en foros, congresos, seminarios y reuniones internacionales, se comprometió con la comunidad *Kuna* para expandir e introducir el vocablo. De esta forma, tras su visita, solicita en concreto a las organizaciones y comunidades a reemplazar en sus declaraciones oficiales el nombre de ‘América’ o ‘Latinoamérica’ por el de *Abiayala*³ para referirse al continente.

El debate por la denominación de este territorio lleva más de quinientos años. Tiempo durante el cual ha recibido distintos nombres, tales como: ‘Colonea’, ‘Colónica’, ‘Colona’,

¹Encuentro realizado entre 27 al 31 de octubre de 1975 en la reserva *TseShaht*, Puerto Alberni, Vancouver, Canadá. En él, Constantino Lima Chávez asistió como representante alterno del *Movimiento Indígena Tupac Katari* (MITKA).

²El interés de este líder *aymara* por visitar la comunidad *Kuna*, se debe al conflicto que mantuvieron con el empresario norteamericano Thomas M. Moody, quien en 1969 realizara un contrato de concesión para instalar una empresa hotelera en el lugar. Sin embargo, con el paso del tiempo, el acuerdo demostró que los ingresos económicos iban excesivamente a favor del empresario en desmedro de la comunidad, la cual tuvo que convocar al *Congreso General Kuna* (CGK) para que tomara cartas en el asunto.

³Es así como se aprecian dos grandes hitos en torno al uso de este nombre de manera oficial. El primero de ellos, en 1976, con la creación de la *Editorial Abya Yala* por parte del salesiano italiano Juan Bottasso Boetti (1936-2019) quien se convertiría en uno de los primeros adeptos de esta campaña. Mientras que el segundo, se evidencia en 1990 con el acta del *Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios* realizado en Quito, Ecuador, entre el 17 y 21 de julio de ese año. En este documento, el uso de este vocablo se ubica en uno de los principales objetivos del encuentro: “la defensa y la conservación de la naturaleza, la *Pachamama*, de la *Abya Yala*, del equilibrio del ecosistema y la conservación de la vida” (Cumbre continental de pueblos y organizaciones indígenas, 1990).

‘Columbia’, ‘Columba’, ‘Colonia’, ‘Colónica’, ‘Columbiana’, ‘Isabélica’, ‘Hispánida’, ‘Antillana’, ‘Provincias Ultramarinas’, ‘Nuevo Mundo’, ‘Indias’, ‘Indias Occidentales’, ‘*Terra Gracia*’, ‘*Terra Nova*’, ‘*Terra Santa Crucis*’, ‘Ínsula Atlántica’, ‘Latinoamérica’, ‘Hispanoamérica’, ‘Iberoamérica’, ‘*Americi terra*’ y ‘América’; nombre por el cual sería conocido mundialmente tras los trabajos del cosmógrafo alemán Martin Waldseemüller (1470-1520), quien en su obra *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii aliorumque lustrationes* (1507) -conocida por *Universalis Cosmographia*- bautizó ‘*Americi terra*’ o ‘América’ a Abiyala⁴, en honor al explorador y cosmógrafo italiano Américo Vespucio (1454-1512), quien a través de sus expediciones descifró que las tierras exploradas de aquél entonces no correspondían a las Indias, y que al contrario, se trataba de un continente. Si bien en esta época se continuó empleando el concepto de ‘Indias Occidentales’ los geógrafos comenzaron a implementar el nombre de ‘América’.

Por otro lado, el debate por la autodenominación a partir de las comunidades ancestrales que habitan el territorio, es reciente. Si bien surgieron varias propuestas, tales como: ‘Isla Tortuga’ (norte del Abiyala), *Anáhuac*⁵ (parte norte y central del Abiyala), *Tahuantinsuyu*⁶ (región andina) y *Pindorama*⁷ (gran parte de Brasil), cada una de ellas guarda relación con una característica del lugar que habita cada comunidad, y no bajo el concepto de un territorio continental. Es por ello que con el tiempo y varios consensos entre diferentes agrupaciones, el término *Abiyala* es el escogido para reivindicar la autodenominación del continente.

⁴ Antes de continuar es importante mencionar que en adelante para hacer referencia al continente y/o delimitación del territorio que nos convoca, se utilizará el vocablo ‘*Abiyala*’. En ese sentido, su cualidad en cursiva solo se utilizará para clarificar su origen y significado (como lo podemos ver en este apartado específico). Por otro lado, en relación a su escritura, es preciso mencionar que en distintas actas, revistas, ensayos y otros tipos de textos; este término aparece separado (‘*Abya yala*’) y en otras junto (‘*Abiyala*’) debido a que aún no existe un consenso léxico gráfico. En ese sentido, cifiéndose al diccionario *gunagaya*-español (Orán, Reuter & Wagua, 2010), precisamos que en el presente material textual se utilizará de manera conjunta.

⁵ Topónimo del valle de México. Del *náhuatl ālt* ‘agua’ y *nāhuac* ‘cerca de’, ‘junto a’; es decir ‘rodeado de agua’.

⁶ Topónimo del territorio inca. Del *runasimi tahua* ‘cuatro’ y *suyo* ‘región’; es decir ‘cuatro regiones’, las cuales recibieron el nombre de *Chinchaysuyo*, *Antisuyo*, *Contisuyo* y *Collasuyo*.

⁷ Topónimo del territorio brasileño. Del *tupi-guaraní* ‘tierra de palmeras’.

Como bien decíamos, es un vocablo del idioma *kuna* compuesto por ‘*abia*’ derivado de ‘*abe*’ que significa ‘sangre’ y ‘*yala*’ ‘montaña; territorio, región, comarca; continente’ (Orán & Wagua, 2010). En específico designa ‘tierra de sangre’. No obstante, la idea de ‘sangre’, hace referencia al concepto de fertilidad y madurez, entendiéndose más bien como: ‘tierra madura’, ‘tierra de vida’, ‘tierra en florecimiento’. Sumado a lo anterior esta iniciativa se destaca por el ímpetu de la comunidad *Kuna*, dado que hasta el momento, es la única en generar una propuesta para renombrar el territorio bajo la idea de una colectividad.

En base a lo anterior, para este trabajo de investigación, como primer paso es fundamental renombrar su continente. El querer identificar los principios corporales de un territorio colonizado en base a las expresiones de sus comunidades ancestrales forma parte de un proceso de desaprendizaje, decolonización y construcción hacia una Epistemología del Sur, donde la micropolítica de la palabra se erige como gesto de justicia cognitiva.

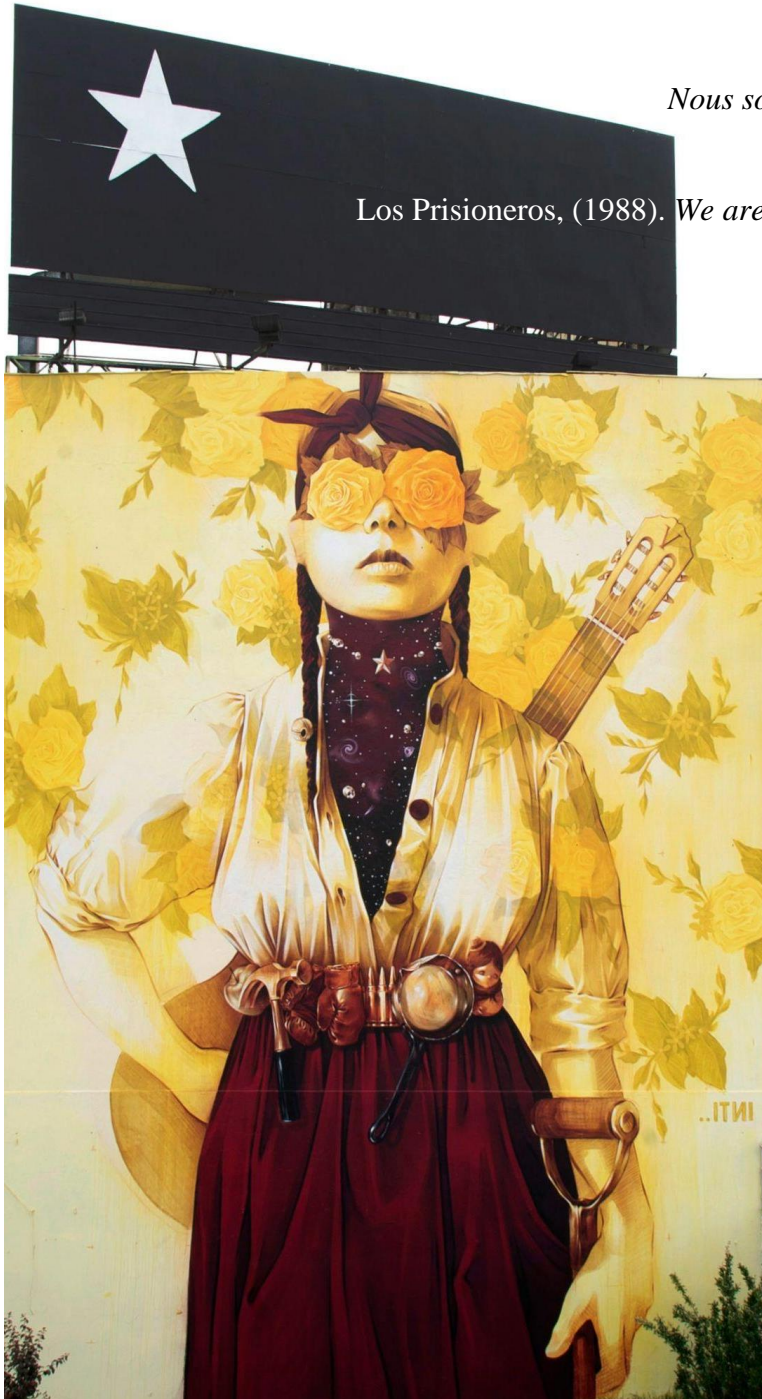
1.1 EL ESTALLIDO CORPORAL O EL *TAKI ONQOY* DEL SIGLO XX.

¡Elvis, sacúdete en tu cripta!

We are sudamerican rockers

Nous sommes rockers sudamericans.

Los Prisioneros, (1988). *We are sudamerican rockers.*



Para comprender esta tierra en constante maduración relevaremos un suceso de hace más de tres siglos. Nos referimos al *Taki Onqoy*, movimiento milenarista y de resistencia llevado a cabo por las comunidades ancestrales andinas en la segunda mitad del siglo XVI.

En base algunas crónicas de clérigos españoles de la época como la de Cristóbal de Molina (1529-1585) *Ritos y fábulas de los incas* (1575) y la de Cristóbal de Albornoz (1530-1603) *Información de servicios, Huamanga, 1570*, este movimiento fue visto como una amenaza para la Iglesia Católica y gobernadores de aquél entonces, puesto que atentaba directamente contra los principios y dogmas de la primera, y en el caso del segundo, fomentaba la posibilidad de un sublevamiento. Para ambas implicaba la pérdida del control de las comunidades sometidas, y por lo tanto, fue inminente su represión.

Los principios del movimiento se basan en el retorno de las *wakas*⁸, entendidas como aquellas entidades sagradas que tienen la posibilidad de habitar en adoratorios, objetos, tumbas, animales, astros, elementos del paisaje, entre otros; las cuales, volvían a la escena colonial en revancha por las medidas de la Iglesia Católica, las costumbres de sus nuevos habitantes, y más aún, por la conversión de algunos y algunas integrantes de sus comunidades. Las *wakas*:

[...] Andavan por el ayre secas y muertas de hambre porque los yndios no les sacrificavan ya ni derramavan chicha, y que avían sembrado muchas chácaras de gusanos para plantallos en los coraçones de los españoles, y ganados de Castilla, y los cavallos, y también en los coraçones de los yndios que permanexen en el cristianismo. Y que estavan enojadas con todos ellos porque

⁸*Waka*= Adoratorio, objeto sagrado inka. (AMLQ, 2005. p.706). Al no existir un consenso léxico gráfico puede ser hallada de manera escrita también como *huaca*.

se avían bautizado, y que los avían de matar a todos si no se bolvían a ellos renegando la fe católica. (Molina, [1575] 2010. p.96)

En concreto, el *Taki*⁹ *Onqoy*¹⁰ o ‘enfermedad del canto’ se caracterizó por el trance que protagonizaban algunos de sus adeptos o adeptas. Al ser destruidos los centros de adoración y reprimidos sus ritos correspondientes, las *wakas*, con el objetivo de retornar a sus rituales andinos e imponerse ante el nuevo orden colonial, se incorporaban directamente y en forma permanente en los cuerpos (corporalidades/corporeidades) de algunos hombres y/o mujeres de sus comunidades. Es así que las crónicas describen que los primeros síntomas de posesión se manifestaban por medio de temblores que llevaban a los y las poseídas a revolcarse en el suelo, y en otras ocasiones, a lanzar piedras acompañadas de muecas. No obstante, los y las que demostraban una interacción constante con la divinidad eran custodiados y llevados a los antiguos lugares sagrados, puesto que además, las *wakas* predicaban a través de sus voces.

[...] Dezían que no creyesen en Dios ni en sus santos mandamientos, ni creyesen en las cruces ni ymágenes, ni entrasen en las yglesias, y que se confesasen con ellos y no con clérigos ni padres, e que ayunasen cinco días en sus formas como lo tenían de costumbre en tiempo del ynga, no comiendo sal ni agí ni mayz, ni teniendo cópula con sus mugeres, sino sólo beber una bebida de azua destenplada sin fuerca, y mandándoles adorasen e ofreciesen de las cosas suyas naturales como son carneros, aves, tocto, chimbo lampaca y carapa, e mollos e plata, e cantidad de comida [...] dezían los dichos apóstatas

⁹*Taki*= S. Mús. Canto, canción, himno, música vocal. || Lit. Género de poesía *qhechua* cuyo estilo de verso cantado tenía la mayor amplitud. (AMLQ, 2005. p.605)

¹⁰*Onqoy*= S. Med. Nombre genérico de las enfermedades, dolencias, padecimientos corporales, indisposiciones o males de salud. || v. Acción de enfermarse. Estado de enfermedad. (AMLQ, 2005. p.367)

que estaban peleando con [el] dios de los cristianos, y que presto sería de bendición y que se acabaría su mita de mandar [...] (Albornoz [1570] citado en Millones, 1990. p.92-93)

Es así como los sacerdotes de las comunidades acompañaban estas prédicas y motivaban a sus demás integrantes para abandonar la fe impuesta. En consecuencia, las *wakas* humanas, al ser reverenciadas con ofrendas de comida, bebidas, bailes y fiestas durante el día y la noche a lo largo de varios días, volvían a revivir los rituales y costumbres reprimidas. Este nuevo dogma, desde el punto de vista de las comunidades alzadas, formaba parte de una purificación. De la idea de liberarse de la epidemia mortal ‘colonizadora’ traída por sus nuevos y nuevas habitantes que modificaron y monopolizaron su realidad, destruyeron sus espacios sagrados e impregnaron sus cuerpos (corporalidades/corporeidades) con dogmas ajenos. La comida, sus nuevas vestimentas, sus nuevos dioses, imágenes, costumbres, lengua, políticas, nombres, cantos, músicas, gobernantes, símbolos; eran enfermedades que debían ser expulsadas pronto de sus corporalidades. Por ello esta sublevación se centró en el cuerpo (corporalidad/corporeidad) de sus adeptos y adeptas apelando a su restablecimiento en su tiempo y espacio andino. Una rebelión cultural y corporal que posicionó a este complemento del Ser como un campo de batalla, dentro del cual, esperaba ser resacralizado para retornar a su integridad y plenitud ancestral a través de sus propios códigos simbólicos.

Aquella historia corporal, si bien se plasmó en las letras escritas de las crónicas del ‘nuevo continente’ hace tres siglos atrás, permaneció en el cuerpo, las corporalidades y corporeidades del territorio que con el tiempo buscaron la forma de adaptar sus prácticas. Hoy, todas ellas buscan su identidad. Se mueven. Se desplazan. Se transforman. Se rebelan, sin armas. Bailan, cantan, comen, estallan y despiertan sin más sentido que ellas mismas y su historia. Sus emociones. Sus sensaciones buscan purificar lo que nunca les contaron, lo que nunca les hicieron bailar, lo que nunca les hicieron cantar, lo que nunca les hicieron comer. Entre ellos marchan por las calles del Abiyala Sur buscando sus heridas y vacíos preguntándose ¿cuántas manos son? ¿cómo fueron cortadas sus cabezas? ¿cuál es el nombre

del color de su piel? ¿qué respiran? ¿qué escuchan? ¿qué miran sus ojos? ¿por qué ya no comen de la tierra? ¿qué dice en su espalda? ¿qué dice su boca? ¿Cómo se llama su nariz? ¿dónde está su mente? ¿Hasta dónde llegan sus brazos? ¿cuánto vale su piel? ¿cuál su lengua? ¿por qué sus palpitaciones marcan el paso de un baile extraño? ¿qué baile? ¿qué cuerpo? ¿qué son? ¿qué tienen?

Es así como inconscientemente estas preguntas y la historia corporal de sus ancestros y ancestras volvieron a inundar el contexto del último tiempo en el Abiayala Sur. En él se corporeizaron estallidos sociales en países, tales como: Ecuador, tras el anunciamiento del *Plan de austeridad* de Lenin Moreno. En Chile, por el alza del pasaje del metro. En Bolivia tras el supuesto fraude electoral que llevaría nuevamente a Evo Morales como presidente, y actualmente en Perú, tras el cansancio de la ciudadanía ante una elite política corrupta. Estos hechos desencadenaron y desencadenan movilizaciones sociales donde el cuerpo (corporalidad/corporeidad) vuelve a ser y estar en el campo de batalla, pero esta vez, solo. Las *wakas* no vuelven a tomar su lugar. Ahora son ellos quienes andan secos y muertos de hambre por el aire. Su purificación o más bien el encuentro con sus ancestros y ancestras se dió a través de la concientización corporal de tres elementos: la ‘decolonialidad’:

[...] Proceso por medio del cual re-conocemos otras historias, trayectorias y formas de ser y estar en el mundo, distintas a la lógica racional del capitalismo contemporáneo como expresión, humanizando la existencia en el sentido de devolver la dignidad a quienes por fuerza del proyecto hegemónico moderno/colonial fueron considerados inferiores o no-humanos. (Albán, 2013, p. 452)

El ‘epistemicidio’, la destrucción de los conocimientos propios de las comunidades ancestrales causada por el colonialismo europeo, que a su vez generó un imperialismo cultural

y la consecuente pérdida de experiencias cognitivas (De Sousa, 2010, p.7-8), y además, la ‘violencia epistémica’:

Forma silenciosa de genocidio intelectual operada por el “pensamiento único”, categoría que circula hoy en los discursos académicos pos-modernos /posestructuralistas, pero cuyo origen se encuentra [...] en los comienzos mismos de la política imperial/moderna/colonial ejercida a partir de la conquista de América y que viene siendo analizada y deconstruída por algunos sectores de la academia latinoamericana. (Palermo, 2010, p.82)

Lo más llamativo de estos tres conceptos es que fueron concientizados tanto de manera teórica como desde la práctica, puesto que surgieron manifestaciones y expresiones que dan cuenta de ello. Esta apertura hacia ‘estéticas de la re-existencia’ “Puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogeneización cultural, simbólica, económica, socio-política” (Albán, 2010, p. 455) fueron llevadas a cabo por cuerpos (corporalidades/corporeidades) que narran y accionan, interviniendo la realidad, la cotidianeidad, la contingencia, el espacio/tiempo; evidenciando un nuevo despertar corporal, el reencuentro con el ‘cuerpo expresivo’, la concientización de corporalidad, corporeidad y principalmente de la decolonización epistémica a través de prácticas simbólicas que abrieron el camino para plantear nuevas concepciones en torno a la composición corporal del Ser del territorio, a entender, a encarnar de otra forma los cuerpos.

Nuestros cuerpos....

Nuestras corporalidades...

Nuestras corporeidades....



3

Por ello esta tesis, esta investigación, esta incomodidad corporal y conceptual, esta intuición, este cuerpo, esta corporalidad, esta corporeidad, este texto, este saber; nace a raíz de la necesidad de entender cómo opera, se construye, se percibe, se sentipienza, corazona y trabaja uno de los principales elementos escénicos: el cuerpo (corporalidad/corporeidad), a partir de los principios y concepciones que establecen los saberes de comunidades subvertidas e invisibilizadas de un territorio en el que conviven las consecuencias de la colonización europea iniciada en el siglo XVI, en específico, en el territorio andino.

A partir de ello se considera que desde el Arte Escénico es imperioso y necesario que, en primer lugar, el conocimiento práctico sea una forma válida de conocimiento, y por otro, que los y las artistas escénicas del Abiyala Sur se acerquen a sus cuerpos (corporalidades/corporeidades) a partir de las cosmovisiones y saberes de sus propias comunidades ancestrales asumiendo la historia corporal del territorio en el que habitan y crean.

No deberíamos comparar prácticas corporizadas de una sociedad con conceptos o teorías de otra, sino prácticas y pensamiento con pensamiento o, moviéndonos hacia un nivel mayor de abstracción, su adecuada y mutua constitución histórica y sus interrelaciones dentro de las sociedades en cuestión. Es más, en tanto que los contrastes mente/cuerpo que encontramos en diferentes sociedades no cuadran directamente unos dentro de otros, sólo provocando problemas de traducción, esas discrepancias deberían ellas mismas abrir nuevas vías de investigación. (Lambeck, 107-108)

Tal como lo propone el profesor y antropólogo canadiense Michael Lambeck (1950), esto nos motiva a generar problemas. A abrir nuevas vías de investigación para reflexionar en torno a si ¿es posible establecer una concepción propia del territorio en base al principal elemento que ejecuta la práctica escénica: el cuerpo (corporalidad/corporeidad)? En ese caso ¿Qué es lo que lo compone? ¿Cómo se concibe un cuerpo (corporalidad/corporeidad) colonizado? ¿Cómo descolonizarlo? o acaso ¿Existe una nueva noción de cuerpo (corporalidad/corporeidad) modificada irremediablemente por el proceso de colonización en el Abiyala Sur?

Intentando tomar cartas en el asunto nos volcamos en la búsqueda de elementos que nos hablaran de aquella ancestralidad. Nuestro territorio es amplio, y en él, comunidades indígenas persisten hasta el día de hoy con sus lenguajes y formas de percibir el mundo. Es así como en 2023 los y las *Mapuches* aún reclaman y pelean por el *Wallmapu*, los y las *Selk'nam* siguen exigiendo el reconocimiento de su existencia aunque los maten léxica e históricamente un millón de veces, los y las *Rapa Nui* continúan conmemorando el regreso a su isla del *Moai Tau* luego de estar en exhibición en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile por 152 años, y las y los *Changos* siguen en procesos burocráticos luego de convertirse en la décima y última comunidad indígena reconocida por el Estado chileno. No

obstante, a pesar de comprender estas necesarias luchas y logros, las comunidades andinas nos llamaron la atención por el complejo entramado cultural e identitario que hoy construyen, sobre todo a partir de sus instancias festivo-rituales donde el cuerpo (corporalidad/corporeidad) cumple un rol fundamental.

En ese sentido, retomando el eje central de las preguntas anteriores y asumiendo que este elemento posee una memoria privilegiada de los distintos procesos del territorio nos preguntamos si ¿es posible hallar aún en sus expresiones festivo-rituales la naturaleza de este elemento en el territorio? ¿Puede identificarse a partir del estudio de sus expresiones festivo-rituales? ¿Qué es lo que la compone? ¿Cuáles son sus principales elementos? ¿Cómo se articula? ¿Cómo se nombra? Es así que siguiendo los pasos de un largo camino de desaprendizaje y re-existencia, la posibilidad de concebir una Fenomenología Corporal Andina se transforma en el eje central de este trabajo con el objetivo de construir el pasado, presente y futuro de sus propias corporalidades y corporeidades, las cuales, hasta el día de hoy, se mueven en una constante contradicción identitaria.

1.2 Objeto de estudio.

La apuesta por la existencia de una Fenomenología Corporal Andina, sustentada y configurada a partir de las propias concepciones de las comunidades ancestrales de esta zona cultural se presenta como la principal motivación de este trabajo, puesto que en ellas, se distinguen categorías, términos y principios que contribuyen a los análisis e investigaciones de los Estudios Corporales y la Filosofía de la Praxis Teatral del Abiayala Sur, apuntando de manera particular a la comprensión práctica de las corporalidades/corporeidades que lo habitan, a la de sus expresiones festivo-rituales así como a los procesos metodológicos y creativos que surgen en su escena artística.

A decir verdad, si bien hoy se identifica claramente este objeto de estudio, su aparición en el trayecto de la presente investigación fue paulatino. Formó parte de un proceso de decolonización epistémica que conllevó a la consecuente visibilización de saberes omitidos por diferentes disciplinas. Omitidos en el sentido de su aplicación, puesto que su incorporación como ‘objeto de estudio’ es extensa. Por ello, en un principio, el análisis de la interpretación de la figura ritual del cóndor, personaje clave dentro de la cosmovisión de este territorio, se posicionaba como el eje central para comprender la concepción corporal de esta región dentro de su propia escena festiva y ritual. Es así que, luego de haber ejecutado los trabajos de campo (2018-2019), haber realizado lecturas base y haber vivenciado un estallido social y corporal en el territorio, surgió una problemática: los cuerpos, las propias corporalidades y corporeidades que interpretaban a esta ave sagrada, volaban más allá de las categorías previstas para su análisis. ¿Qué hacer? ¿Ajustar los trajes de su corporalidad/corporeidad a las medidas estándares de comprensión? o ¿entender sus dimensiones corporales festivas, rituales y cotidianas asumiendo la propia investigadora una depresión epistémica?

Afortunadamente la depresión duró el asombro de una tarde y comenzó a ser tratada sistemáticamente bajo la perspectiva de una interculturalidad crítica (Walsh, 2012) que motivó la búsqueda de aquella naturaleza corporal geográfica, climática, social y cultural asumiendo también su inevitable trayectoria histórica. Sin embargo, más allá de sus anécdotas, su propia fenomenología y composición anatómica se presentaron como los pilares para su comprensión, puesto que aparecía una corporalidad distinta. Aparecían órganos diferentes,

otras extremidades, otras sensaciones, otros límites, otros músculos, otras materialidades, otras formas digestivas. *Kirpu* o *Cuirpu* fue como le tuvieron que llamar las comunidades ancestrales del territorio andino para explicar aquello a lo que nunca le pusieron nombre, lo que nunca concibieron. Aquello que aún tratan de comprender dentro de su todo en el Todo con Todo.

Ante ello, fue necesario, en primer lugar, derribar la propia construcción oficial, estatal, estereotipada, patrimonializada, exotizada, folklorizada, extractivizada, comercializada; para volver a las raíces de su cosmovisión, esta vez, a partir de sus propios habitantes e idiomas, como el *runa simi* y el *aymara*, así como también, a partir del lenguaje de su tradición oral, musical, gastronómica y textil, dimensiones que materializaban de otra forma nuestro objeto de estudio.

De esta forma, teniendo como principal vector la Fenomenología Corporal Andina se pudo llevar a cabo una revisión y selección mucho más profunda de aquellas disciplinas que centran sus análisis en los procedimientos, elementos y funciones de la cognición corpórea, añadiendo además, los avances conceptuales en torno a su concepción en instancias festivo-rituales. Esto permitió, más que una lucha de sentidos, la elaboración de una base teórica interdisciplinar, territorializada y dialogante a partir de los ejes corporales mencionados. Por ende, el cóndor, quien en un inicio nos motivó para llevar a cabo esta investigación, nuevamente nos abrió el camino, pero esta vez, posicionándose como el sustento para la puesta en práctica de dicho conocimiento.

Gracias a él y sus corporalidades la Fenomenología Corporal Andina aparece entre medio de montañas, entre medio de las dunas del desierto, entre santos y vírgenes de cara blanca y morena, entre bailes, cantos, procesiones, saltos, trajes, máscaras, luchas y demandas para aportar en el camino hacia la identidad del territorio. El cóndor, pone en relieve los parámetros culturales sobre los cuales emerge para ampliar las categorías y herramientas de análisis en torno a la naturaleza festiva y ritual de sus expresiones, para valorar la producción de conocimiento a partir del saber corporal que resguardan sus comunidades ancestrales, para comprender y profundizar el trabajo corporal de los y las artistas escénicas del Abiyala Sur,

para motivar las investigaciones en torno a la construcción de una metodología corporal del territorio y para comenzar a articular la Historia Corporal del Abiyala en un *pacha* (tiempo espacio) necesario. De esta forma, sin demorarnos otros tres siglos más, comenzamos este viaje para sobrevolar el territorio corporal andino introduciéndonos en los actuales Estudios Corporales.

2. EL CUERPO COMO MATERIA DE REFLEXIÓN DISCIPLINAR

*Quiero un zoom anatómico.
Quiero el fin del secreto.*

Gustavo Cerati, (1995). *Zoom*.



Durante el siglo XX la noción de ‘cuerpo’ ha sido constantemente puesta en debate, reflexión, análisis e investigación, así como también la noción de la composición del Ser en tanto su relación cuerpo-alma. Los principales campos del conocimiento que se distinguen corresponden a las Ciencias Sociales, la Filosofía, la Biología y las Artes, donde se despliega una diversidad de disciplinas tales como: la Sociología, la Antropología, la Etnografía, las Neurociencias, la Fisiología, la Anatomía; que combinadas entre sí, generan espacios interdisciplinarios tales como: la Antropología del Cuerpo, la Sociología del Cuerpo, los Estudios de Género, las Ciencias Cognitivas, la Neurobiología, los Estudios de la Performance, la Fenomenología del Cuerpo, entre otras, que dan cuenta de la necesidad de configurar nuevas propuestas conceptuales, desde y para el estudio y reflexión de la composición, cognición y representación corporal del Ser. Esta amplia gama disciplinaria se debe a que aún "el cuerpo es una dirección de investigación, no una realidad en sí" (Le Breton, 2002, p.34). Por lo cual, en la actualidad, se halla en un constante proceso de construcción, significación y experimentación. No obstante, es importante enfatizar que a pesar de su diversidad tanto en la construcción social de su significación, terminología, ideales, posturas y enfoques; su materialidad, su poder de encarnación en el sujeto, lo transforma en un elemento compartido de la experiencia humana (Citro, 2006, p.45). Bajo esta premisa, para comprender la trayectoria que han tenido los estudios en torno a este complemento del Ser nos introduciremos en las Ciencias Sociales, ámbito que a partir de la Antropología del Cuerpo, la Sociología del Cuerpo y la Etnografía, busca analizar el carácter histórico y las estructuras sociales que atraviesan ‘el cuerpo’ tanto como objeto de estudio y productor de conocimiento, para luego distinguir el panorama actual de ellos en el territorio del Abiyala, en específico, los que surgen en torno a la zona cultural andina.

2.1 La Antropología del Cuerpo.

*Ha salido un nuevo estilo de baile,
Y yo, no lo sabía,
Y yo, no lo sabía.*

Jorge Alvarado, (1987). *Un nuevo baile.*

El origen de esta disciplina se enmarca a principios del siglo XX en base a una reflexión antropológica sobre la corporalidad a partir de los estudios del antropólogo y sociólogo francés Marcel Mauss (1872-1950), quien se transformaría en uno de los primeros investigadores en tomar como eje de estudio científico y reflexión el fenómeno corporal. Para tal objetivo generó una perspectiva transdisciplinar histórico-antropológica del 'cuerpo' al considerar que el "hombre total" (1979, p.340) se compone de factores biológicos, socio-culturales y psicológicos. Por esta razón en 1934 dicta una conferencia publicada en *L'Année Sociologique*¹¹ sobre *Técnicas y movimientos corporales*, donde incluye a las 'técnicas corporales' como un aspecto a desarrollar y teorizar dentro de la Antropología afirmando la posibilidad de "hacer la teoría de la técnica de los cuerpos partiendo de un estudio, de una exposición, de una pura y simple descripción de las técnicas corporales. Con esta palabra quiero expresar la forma en que los hombres sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional" (p.337). Para puntualizar esta propuesta, a continuación argumenta: "El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo" (p.342). Bajo esta perspectiva de análisis y sus trabajos de campo, identifica variaciones dentro de cada individuo e individuo y grupo social -diferentes a las de carácter cultural como: étnicas, raciales, nacionales, entre otras- en base a los sexos, la edad, "la

¹¹En el ámbito de la historia de la disciplina antropológica y sociológica la nomenclatura *L'Année Sociologique* tiene distintas acepciones. En primer lugar, hace alusión a la revista fundada en 1898 por el sociólogo y filósofo francés Émile Durkheim (1858-1917) en la que difundió sus investigaciones y las de sus estudiantes, centradas en discutir los nuevos paradigmas sociológicos. Por otro lado, denomina al grupo que participó y colaboró en ella, destacándose los franceses Célestin Bouglé (1870-1940), Maurice Halbwachs (1877-1945), Robert Hertz (1881-1915), Henri Hubert (1872-1927), Marcel Mauss (1872-1950) y François Simiand (1873-1935), y así mismo, su uso hace referencia al trabajo efectuado por este grupo durante las primeras décadas del siglo XX.

educación, las reglas de urbanidad, la moda” (p.340), que lo llevaron a instaurar un espacio de reflexión en relación a las técnicas, usos y expresiones de este objeto de estudio a partir de una aproximación etnográfica y comprensión histórica.

Posteriormente su enfoque será retomado y ampliado por la antropóloga británica Mary Douglas (1921-2007), quien a diferencia de Mauss, no considera exclusivamente el cuerpo como un “objeto y medio técnico” sino que profundiza en su densidad simbólica volviendo sobre la premisa de que cada grupo humano configura sus propios esquemas corporales: “el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico. La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad” (1988. p.89). En este sentido, es importante destacar que a la hora de generar una interpretación o estudio sobre el fenómeno corporal se debe tener presente que la percepción corporal y el contexto social-cultural que la determina transforma al cuerpo humano en un receptor y constructor de metáforas sociales específicas. Por otro lado, la antropóloga distingue un punto interesante en relación a la función del cuerpo como medio de expresión debido a que “está limitado por el control que sobre él ejerce el sistema social” (1988. p.94) y, por ende, a medida que este control va en aumento, la sociedad tiende a ‘descorporeizar’ sus formas de expresión.

Otro de los autores que cabe mencionar, es el misionero protestante y etnólogo francés Maurice Leenhardt (1878-1954), que si bien produjo un trabajo clave para esta disciplina, sus reflexiones han sido blanco de muchas críticas. En 1947 publicó *Do Kamo*, un trabajo sobre la comunidad *canaco* de Nueva Caledonia. En él, logra poner en relieve la confrontación de la noción de 'cuerpo' y 'persona' entre occidente, donde predomina la visión dualista, y las diferentes comunidades originarias donde prevalece una concepción holista de lo corporal. En específico, Leenhardt relata cómo la comunidad *canaco* configura su noción de cuerpo en relación a la naturaleza que habita. Por ejemplo, da cuenta que los términos utilizados para nombrar determinadas partes del cuerpo son también empleados para referir elementos de la naturaleza.

Se podría hablar de una visión cosmomórfica. A sus ojos se corresponden, entonces, la estructura de la planta y la estructura del cuerpo humano: una identidad de sustancia los confunde en un mismo flujo de vida. El cuerpo humano está hecho de la misma sustancia que verdea el jade, que forma las frondosidades, que hincha de savia todo lo que vive, y estalla en los retoños y en las juventudes siempre renovadas. Y porque se halla totalmente repleto de estas vibraciones del mundo, el cuerpo no se diferencia de él. (1997, p.43)

Sin embargo, a pesar de que este trabajo etnográfico tenga un apartado específico sobre lo corporal, tanto desde su interpretación, configuración y percepción; Leenhardt es cuestionado por plasmar un carácter analítico literal que deja de lado el contexto cultural en el que surgen los términos, así como la dimensión simbólica y variada del lenguaje. De esta forma, el etnólogo realiza un trabajo comparativo que se sobrepone al objeto de estudio, pues afirma en este mismo texto:

El primitivo es el hombre que no ha captado el vínculo que lo une a su cuerpo y ha sido incapaz, por lo tanto, de singularizarlo. Se ha mantenido en esta ignorancia al vivir el mito de la identidad, que él experimenta sin diferenciarlo y que se presenta desde entonces como el telón de fondo sobre el cual se perfilan muchas formas míticas de su vida. (p.44)

Con ello da cuenta de una perspectiva que invisibiliza y anula la percepción corporal que tiene la propia comunidad *canaco*, al considerar que su autopercepción corporal es errónea

y que, por ende, existe una tarea pendiente a la hora de objetivar su cuerpo como lo venía realizando la cultura occidental.

Estos diferentes enfoques y nuevas propuestas comenzarán a erigirse y reconocerse como una disciplina que deconstruye la idea del cuerpo como un ‘objeto natural’ al admitir que la corporalidad es un elemento constitutivo del Ser. De esta forma, entendido como una construcción sociocultural, la Antropología Corporal tendrá su auge durante los años 70’. En este período aparecerán importantes publicaciones tales como *The body as a medium of expression*¹² compilación editada en 1975 por los antropólogos británicos Ted Polhemus (1947) y Jonathan Benthall (1941) tras la conferencia organizada bajo el mismo nombre por el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres. Esta obra reunió quince trabajos de los que solo unos pocos poseen una perspectiva antropológica. No obstante, otro hito importante vendría en 1977 tras la publicación *The Anthropology of the Body*¹³, compilación de diecinueve trabajos presentados en el congreso organizado por la Asociación de Antropólogos Sociales de Commonwealth, quienes finalmente dan nombre a esta disciplina.

The ASA Conference on The Anthropology of the Body was intended to focus on the human body as the link between the nature and the culture present in all human activities. It was not motivated by a desire to emphasize physical anthropology, ethnology or the problems of inter-species similarities, but concerned with the development of social and cultural forms and hence indirectly with changes in the quality of life of the members of a single species, *homo sapiens sapiens*.¹⁴ (Blacking, 1977, p.V)

¹² [El cuerpo como medio de expresión].

¹³ [La Antropología del cuerpo].

¹⁴ [La Conferencia de la ASA sobre La Antropología del Cuerpo tuvo como objetivo centrarse en el cuerpo humano como vínculo entre la naturaleza y la cultura presente en todas las actividades humanas. No fue motivado por un deseo de enfatizar la antropología física, la etnología o los problemas de similitudes entre especies, sino que se preocupó por el desarrollo de

En ella, el etnomusicólogo y antropólogo social británico Jhon Blacking (1928-1990), incluye estudios corporales sobre comunicación no verbal, etnomusicología, danza, género, sexualidad y medicina. Por otro lado, durante este periodo, se destacan los trabajos del antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983) y el profesor fundador de los Estudios de la Performance estadounidense Richard Schechner (1934) quienes se unen para dar cabida a un campo interdisciplinar entre la Antropología del Ritual, los Estudios Teatrales y la práctica artística experimental. Una relación transdisciplinar que profundizaremos en el apartado 4 del Capítulo I.

formas sociales y culturales y, por lo tanto, indirectamente por cambios en la calidad de vida de los miembros de una sola especie, *homo sapiens sapiens*]

2.2 La Sociología del Cuerpo.



*Aprieto firme mi mano
Y hundo el arado en la tierra
Hace años que llevo en ella
¿Cómo no estar agotado?
Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
El sudor me hace surcos
yo hago surcos a la tierra
sin parar.*

Víctor Jara, (1966). *El arado*.

5

Gracias a los enfoques de la disciplina anterior se da inicio a la profundización de temáticas, análisis y categorías en torno al cuerpo por parte de autores y autoras ligadas a las Ciencias Sociales que derivarán en nuevas investigaciones, aportes conceptuales y visiones interdisciplinarias como lo es el caso de la Sociología del Cuerpo. Para su definición hallamos las propuestas de dos autores. Por un lado la de Anthony Giddens (1938) sociólogo inglés quien afirma que esta disciplina "se centra en cómo las influencias sociales nos afectan físicamente" (1998. p.185). Esta perspectiva propone indagar cómo las acciones que guían el actuar de un Ser humano en un contexto específico determinan su constitución física, entendida esta última como el conjunto de sus características morfológicas, fisiológicas y psíquicas, que a su vez, definen también su personalidad. En otras palabras, es el estudio de las formas de socialización del Ser a través de su corporeidad. Por otro lado, hallamos la definición del antropólogo y sociólogo francés David Le Breton (1953) quien la propone como "parte de la sociología cuyo campo de estudio es la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios" (2002. p.7).

Bajo esta mirada Le Breton propone el estudio de la constitución y manifestación corporal del Ser devenida en corporeidad, la cual le permite hacer “que el mundo sea la medida de su experiencia. Lo transforma en un tejido familiar y coherente, disponible para su acción y permeable a su comprensión” (p.10). Es decir, esta disciplina analiza la capacidad con la que el Ser humano puede actuar desde lo cognitivo, lo ético y lo práctico para apropiarse, transformar, dialogar y establecer significaciones precisas ‘en’ y ‘al’ espacio y tiempo que le acontece. No obstante, este autor a pesar de producir estudios y análisis en torno al sentido y uso del cuerpo en contextos históricos específicos evidencia aún la falta de una teoría consistente.

Por ello la Sociología del Cuerpo se nutre de otros importantes aportes conceptuales tales como los de Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo francés quien también se opone al pensamiento tradicional intelectual que considera al cuerpo como un elemento secundario para la generación de sentido así como un obstáculo para el conocimiento práctico. Por ello afirma: "Lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es" (2007. p.118). Dados sus grandes y variados aportes epistemológicos, para este apartado, centrado específicamente en conceptos en relación al cuerpo, nos detendremos en dos: el '*habitus*' y las '*hexis* corporales'.

Apelando a la relación intrínseca que mantienen ‘la mente y el cuerpo’, este pensador concluye que un o una individuo conoce y piensa el mundo supeditado a las condiciones sociales que le otorga de manera constante un grupo humano. Es así, que bajo este recorrido reflexivo desarrolla el concepto de *habitus*:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito

consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas. (2007. p. 86)



6

Con esta idea Bourdieu toma al cuerpo como un punto de encuentro entre lo ‘objetivo’ y lo ‘subjetivo’ donde se reproducen las relaciones de dominación y poder a partir de un engranaje de prácticas individuales y/o colectivas establecidas. En otras palabras, un cuerpo que, condicionado por el *habitus* y la atribución de categorías simbólicas y semánticas específicas, construye y contribuye a naturalizar un orden social. Con este concepto busca profundizar el análisis del vínculo que mantienen las estructuras sociales y las prácticas de los

y las agentes¹⁵ para develar "la historia hecha cuerpo" (1999. p.198), para visibilizar cómo esta se manifiesta concretamente en la práctica. De esta forma incorpora a sus estudios el término de '*hexis corporal*' el que define como "mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de sentir y de pensar" (2007. p.113). Vale decir, la forma específica en la que un o una agente -a partir de su contexto social particular- mantiene y lleva a cabo sus prácticas cotidianas a través de lo corporal.

Continuando con esta perspectiva donde las propuestas de análisis del cuerpo se centran en la práctica social más que en su capacidad como materia simbólica o medio expresivo, es importante atender también a los postulados del filósofo, historiador, psicólogo y sociólogo francés Michael Foucault (1926-1984), autor que centró sus investigaciones en el análisis del Poder identificando sus formas de construcción, control y distribución por medio de diferentes instituciones (militares, educacionales, eclesiásticas, políticas, hospitalarias, entre otras) que determinan y vigilan el comportamiento individual a través del cuerpo. Foucault indica que a partir de la edad clásica, el cuerpo ha sido considerado como blanco de poder y como un objeto que puede ser manipulado y educado para mantener su obediencia, habilidades o multiplicar sus fuerzas. En base a ello propone la existencia de 'cuerpos dóciles', entendidos como elementos que pueden ser sometidos, utilizados, transformados y perfeccionados (2002. p.140). Una docilidad propiciada por la 'disciplina', o sea, el conjunto de formas de control minucioso de las operaciones del cuerpo que garantiza la sujeción constante de sus fuerzas, imponiendo, además, una relación de docilidad-utilidad. La disciplina de los 'cuerpos dóciles' puede ser ejecutada transversalmente por medio de técnicas, como 'la escala del control' que vigila y divide las partes del cuerpo con el objetivo de volverlo preso en su mecánica (movimientos, gestos, actitudes, rapidez); la de 'objeto del control', que mide y ejercita su economía, eficacia de movimientos, organización interna y coacción de sus fuerzas, y por último, la de 'la modalidad' que ejerce una coerción constante y busca la precisión del tiempo, espacio y movimientos de las actividades de un cuerpo.

¹⁵En la mayoría de los trabajos de Pierre Bourdieu el Ser humano se distingue bajo el concepto de 'agente'. Término que hace referencia a un o una individuo que reproduce prácticas acorde a la posición que ocupa en el espacio social.

Sumado a las categorías anteriores, se rescata su noción de 'anatomopolítica' y 'biopolítica'. La primera atiende a la forma en que se educa y disciplina el cuerpo de un o una individuo con el fin de generar “el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” (1991. p.168), mientras que el de 'biopolítica' hace referencia al modo en que se regula la vida de una población a través de diferentes formas políticas. Estos dos conceptos, bajo la mirada de Foucault, son “técnicas de poder presentes en todos los niveles del cuerpo” (1991. p.170) reguladas por lo que él denominó el 'biopoder'. Una tecnología del poder que toma la vida como 'objeto de saber' y 'objeto de aplicación' que invade “el cuerpo viviente, su valorización y gestión administrativa de sus fuerzas” (1991. p.171) a partir de lo corporal-individual, en el caso de la 'anatomopolítica', y desde lo corporal-social, en el caso de la 'biopolítica'.

2.3 La Etnografía y sus dimensiones corporales.

*Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, ¿viste?
Salgo de casa por Arenales, lo de siempre en la calle y en mí...
Cuándo, de repente, detrás de un árbol, se aparece él.
Mezcla rara de penúltimo linyera
y de primer polizonte en el viaje a Venus.
Medio melón en la cabeza,
las rayas de la camisa pintadas en la piel,
dos medias suelas clavadas en los pies
y una banderita de taxi libre levantada en cada mano.
Parece que solo yo lo veo,
porque él pasa entre la gente y los maniqués le guiñan,
los semáforos le dan tres luces celestes
y las naranjas del frutero de la esquina
le tiran azahares.
Y así, medio bailando y medio volando,
se saca el melón, me saluda,
me regala una banderita y me dice...*

Horacio Ferrer, (1969). *Balada para un loco*.

Otra disciplina que ha reflexionado profundamente en torno a lo corporal es la Etnografía. De acuerdo a las apreciaciones de la antropóloga argentina Rosana Guber (1957) esta posee una triple acepción de enfoque, método y texto que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como ‘actores’, ‘agentes’ o ‘sujetos sociales’) (2011). No obstante, es importante poner atención que en su acepción metodológica surgen categorías y cuestionamientos en torno a la validez del conocimiento generado por la experiencia personal y corporeizada del o la investigadora.

En primer lugar, debemos entender que la Etnografía surge desde la Antropología Social impulsada por el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942) quien identifica la necesidad de producir un conocimiento basado en el ‘trabajo de campo’:

Hay toda una serie de fenómenos de gran importancia que no pueden recogerse mediante interrogatorios ni con el análisis de documentos, sino que tienen que ser observados en su plena realidad. Llamémosles los *imponderables de la vida real*. Aquí se engloban cosas como la rutina del trabajo diario de los individuos, los detalles del cuidado corporal, la forma de tomar los alimentos y de prepararlos, el tono de la conversación y la vida social [...] Todos estos hechos pueden y deben ser científicamente formulados y consignados [...] Esta es la razón por la que el trabajo de observadores científicamente cualificados, una vez se encauce hacia el estudio de estos aspectos íntimos, producirá -estoy seguro- resultados de valor incomparable. (1986, p.36)



Con la instauración del ‘trabajo de campo’ como herramienta metodológica, la figura del o la investigadora se vuelve central ya que pone a disposición su reflexividad para traducir o evocar la información que obtiene de su trabajo etnográfico. Dentro de este acto, Guber identifica tres perspectivas reflexivas que determinarán sus apreciaciones. La primera tiene relación con la reflexividad que produce en tanto que es miembro de una cultura. La segunda hace alusión a la que efectúa como investigador o investigadora formada por una perspectiva teórica particular, referentes académicos específicos, *habitus* disciplinarios y su propio epistemocentrismo; mientras que la tercera, se origina junto a las reflexividades del grupo humano que estudia (2011). Todo este acto reflexivo es llevado a cabo por la técnica metodológica imponderable de la Etnografía: la ‘observación-participante’. Esta herramienta tiene como objetivo detectar por medio de la presencia del o la investigadora las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales. Su nombre evidentemente se compone de dos términos: la ‘observación’ y la ‘participación’, acciones que pasaremos a profundizar para exponer los actuales cuestionamientos y propuestas en torno a esta técnica y su enfoque, que implican necesariamente un debate en torno a lo corporal.

Como indicamos anteriormente el o la investigadora compromete su percepción y experiencia directa en el trabajo de campo. Por un lado, tiene la posibilidad de ‘observar’ sistemática y controladamente -ubicándose fuera del acontecimiento- todo lo que acontece en su entorno, y por el otro, la facultad de ‘participar’ integrándose a las actividades de la comunidad que estudia. Como aclara Rosana Guber:

La diferencia entre observar y participar radica en el tipo de relación cognitiva que el investigador entabla con los sujetos/informantes y el nivel de involucramiento que resulta de dicha tensión. Las condiciones de la interacción plantean, en cada caso, distintos requerimientos y recursos. (2011. p.57)

Es así como en la actualidad surgen investigadores e investigadoras ligadas al ámbito de la Sociología, la Antropología y las Artes Escénicas que ponen su punto de atención en la experiencia corporal del o la investigadora. Énfasis que podría conformar una cuarta perspectiva reflexiva -tanto desde su estado de observación y/o participación- para la construcción del conocimiento etnográfico.

Por otro lado, en la actualidad, una de las nuevas propuestas metodológicas que motiva debates y busca su legitimidad dentro de este ámbito es la Autoetnografía. Desde los años 70' en adelante, a partir del cuestionamiento al positivismo que imperaba en las Ciencias Sociales, aparece una de las discusiones centrales en torno a la información recopilada en el trabajo de campo, es decir, el paradigma de la objetividad/subjetividad. La inquietud, estimulada por los trabajos etnográficos que aparentaban solidez, veracidad y coherencia textual, produjo reticencia y duda en torno al propio deseo de objetividad, lo que derivó en un nuevo enfoque de trabajo basado en la elección del objeto de estudio, una narrativa textual elaborada en primera persona y una metodología que involucra la experiencia sensorial del o la investigadora.

Una estrategia que prioriza y describe la propia experiencia vivida y las variaciones en el modo de otorgarle sentido. El investigador es parte de esa “cultura” que investiga, está socializado en ella, se pone en juego elementos personales y sociales. Por lo tanto es una estrategia experiencial. Emergen los propios temores en tanto hay un mostrarse del investigador, asumiendo que las críticas teóricas y metodológicas que pretenden poner un dique a lo afectivo son también un modo de ‘protección’ a la aparición de las vivencias del mismo. La auto-etnografía significa dar cuenta de lo que se escucha, lo que se siente y del propio compromiso no solo con la temática sino con la acción, al reconstruir la propia experiencia. Como ya se ha insinuado, hay una doble

implicación: el investigador 'es arte y parte' del fenómeno que quiere narrar.

(Scribano y De Sena, 2009. p.8)

Desde una perspectiva similar pero diferente, se aprecia la postura y experiencia de Loïc Wacquant (1960) sociólogo francés, investigador de temáticas relacionadas con la violencia y desigualdad urbanas, la discriminación racial y teoría sociológica. Este investigador, si bien no relaciona sus experiencias biográficas con su quehacer y elección de temáticas, sí evidencia la necesidad de un involucramiento corporal para la generación de conocimiento. Es por ello que desde su disciplina no solo apela a considerar el cuerpo como un objeto de estudio, sino que también como una "herramienta de investigación y vector de conocimiento" (2006. p.16). Cabe destacar que bajo esta reflexión, Wacquant llegó incluso a convertirse en un aprendiz de boxeo, entrenando tres veces a la semana en el Woodlawn Boys Club ubicado en el lado sur de Chicago en Estados Unidos. Un trabajo etnográfico que casi lo lleva a renunciar de su carrera, pero que finalmente se expresó en un interesante libro de teoría sociológica publicado en 2006 *Sobre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador* del que rescatamos la siguiente cita.

La sociología debe intentar recoger y restituir esta dimensión carnal de la existencia, especialmente llamativa en el caso del pugilista, pero que realmente todos compartimos en diversos grados, mediante un trabajo metódico y minucioso de detección y registro, de descifrado y escritura capaz de capturar y transmitir el sabor y el dolor de la acción, el ruido y el furor de la sociedad que los pasos establecidos por las ciencias humanas ponen habitualmente en sordina, cuando no los suprimen completamente. (p. 15)

Así mismo desde el Abiyala Sur la antropóloga, bailarina, performer argentina e integrante del *Equipo de Antropología y la Performance* de la Universidad de Buenos Aires, Silvia Citro, se suma a este enfoque afirmando que el trabajo de campo es ante todo una instancia donde nuestros cuerpos se insertan e involucran de manera experiencial en un contexto social que buscamos comprender (2004. p.8). Por esta razón, junto a su equipo proponen una etnografía 'de y desde los cuerpos' que integre reflexiones en torno a las “prácticas cognoscitivas que involucran más decididamente las experiencias corporales, estético-sensibles y emocionales intersubjetivas, incluidas aquellas provenientes de los modos de saber-hacer propios de nuestras tradiciones socioculturales indígenas y afroamericanas” (2014. p.11). Junto a este objetivo proponen no solo dar visibilidad e importancia a la reflexión corporal, sino que también, a la manera en que 'ese' conocimiento es finalmente producido. Para evidenciar su postura descomponen la propia palabra 'etno-grafía' para apelar a la producción de 'etno-performance'; es decir, una metodología que busca "proponer y facilitar investigaciones participativas y nuevos modos de comunicarlas [con la posibilidad de] convertirse en 'etnografías performáticas' o 'performances etnográficas'" (Aschieri & Puglisi, 2010. p.146-147).

Y por otro lado, pero dentro del mismo territorio, cabe mencionar el surgimiento de la 'corpografía'. Concepto y metodología de investigación acuñado y profundizado por las brasileñas Paola Berenstein (1968), arquitecta y urbanista, y la investigadora de danza Fabiana Dultra, quienes buscan evidenciar y problematizar la relación existente entre lo corporal y el ente Ciudad como un intento de romper patrones establecidos que alienan comportamientos en espacios urbanos.

As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações,

enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer.¹⁶ (Dultra, 2010. p.14)

Dada que su finalidad es designar un tipo de registro de la ciudad en el cuerpo, este término ha sido incorporado en el ámbito escénico, sobre todo en investigaciones y creaciones desarrolladas en el espacio público. Esto se debe a que las propias investigadoras denotan la necesidad de un enfoque interdisciplinar -en este caso desde la Arquitectura, el Urbanismo, las Artes y la Danza- para el estudio de la relación cuerpo/ciudad, la cual aporta una discusión crítica sobre las formas en que estas nociones se procesan en las prácticas y discursos producidos en diferentes campos del conocimiento (Berenstein & Dutra, 2008). De esta forma, la ‘corpografía’, articula aspectos procesales y configurativos involucrados entre estos dos objetos de estudio con el fin de establecer nuevas condiciones para la continuidad de esta compleja relación recíproca, puesto que a la vez que “dos corpos ficarem inscritos e contribuirém na formulação do traçado das ruas, as memórias destas ruas também ficam inscritas e contribuem na configuração de nossos corpos”¹⁷ (Berenstein, 2010. p.114). No obstante, desde el ámbito de lo corporal, este concepto es utilizado en la actualidad como una metodología de registro etnográfica, entrenamiento actoral, creación artística, y además, como una práctica de intervención crítica, puesto que al trabajar de manera consciente las características y aspectos que entrega la urbanidad sobre las corporalidades, genera un tipo de conocimiento que desarticula la espectacularización y pacificación de las ciudades y sociedades que las habitan. Es decir, se transforma en una etnografía crítica y activadora.

De esta forma gracias a estas propuestas se deja en evidencia los principales cuestionamientos, enfoques y avances metodológicos del conocimiento etnográfico que buscan abrir un espacio a la subjetividad al validar el involucramiento de la propia biografía,

¹⁶[Las corpografías se formulan como resultado de la experiencia espaciotemporal que el cuerpo procesa relacionándose con todo lo que forma parte de su contexto de existencia: otros cuerpos, objetos, ideas, lugares, situaciones, en fin; y la ciudad puede entenderse como un conjunto de condiciones para que ocurra esta dinámica.] (Traducción propia).

¹⁷[Los cuerpos que quedan inscritos y contribuyen a la formación del trazado de las calles, las memorias de estas calles también quedan inscritas y contribuyen a la configuración de nuestros cuerpos.] (Traducción propia).

la participación, crítica y reflexividad corporal y emotiva del o la investigadora en el trabajo de campo. Una experiencia que además no solo tiene la posibilidad de ser escrita, sino que también tiene la posibilidad de ser corporizada.



2.4 Atisbos y avances corporales en el territorio.

Asumiendo que si bien nuestro objeto de estudio aún no se encuentra visible en forma detallada y minuciosa en la mayoría de los análisis, sí es posible hallar esbozos o serias intenciones de concebirlo en investigaciones actuales del territorio del Abiyala.

Tal como lo veníamos indicando es fundamental el aporte que ha realizado a los y las investigadoras de la región el *Equipo de Antropología y la Performance* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quienes desde 2004 llevan a cabo un trabajo de investigación interdisciplinar, intercultural y de trabajo colaborativo en torno a la corporalidad y la performance plasmado en publicaciones, traducciones, organización de congresos, seminarios, talleres y cursos que, tras una larga y nutrida trayectoria, en 2022 se conformaron en una *Diplomatura en antropologías de y desde los cuerpos con perspectiva latinoamericana*. Así mismo, como bien se mencionó y se reiterará en el presente material textual, una de sus principales integrantes es la antropóloga argentina, investigadora, bailarina, performer y creadora del equipo, Silvia Citro, quien además lidera la Red Latinoamericana de Investigadores en Antropología de y desde los Cuerpos, motivando los *Encuentros Latinoamericanos de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. No obstante, es preciso destacar su trabajo con comunidades ancestrales del Chaco argentino como los *Tobas* (2003)¹⁸.

En el caso chileno destacamos el trabajo recopilado y puesto en tensión por la historiadora chilena y directora del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, Alejandra Araya, en el proyecto Fondecyt *Historia del cuerpo y colonización del imaginario. El caso de la Capitanía General de Chile*, quien además, concibe una trayectoria de estudios en relación a este tema distinguiendo un primer periodo en torno a los ‘Estudios del Cuerpo’ comprendido entre los años 1990 y 2002 iniciado por las Ciencias Sociales (2015)¹⁹. Esto lo

¹⁸Citro, Silvia (2003). *Cuerpos significantes una etnografía dialéctica con los toba takshik*. [Tesis de Doctorado]. Buenos Aires Argentina: Universidad de Buenos Aires.

¹⁹Curiosamente y de manera colaborativa este artículo aparece en la publicación *Cuerpos y Corporalidades en las culturas de las Américas* compilado por la Red de Antropología de y desde los Cuerpos.

atribuye al fin de la dictadura cívico-militar, la apertura hacia la libertad de los cuerpos y la necesidad de aportar a la visibilización de la terrible problemática que enfrentan, valga la redundancia, ‘los cuerpos’ víctimas de las desapariciones forzadas, torturas y exilio. Una trayectoria que en forma paralela también tomó vuelo en el campo del Arte a partir de la performance con los trabajos del dramaturgo e investigador Mauricio Barría (1967) reunidos en el libro *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (2011)²⁰, así como en el Arte Feminista a través de los análisis de la historiadora y artista performancera feminista Julio Antivilo (1974) en *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista nuestroamericano* (2015)²¹.

Sumado a ello identifica y destaca publicaciones como *Fragmentos de una historia del cuerpo en Chile* (2010)²² además de importantes encuentros y núcleos de investigación universitarios, caracterizados en su mayoría por estar al alero de las Ciencias Sociales, la Antropología y la Sociología. Tal es el caso del *Núcleo de Sociología del Cuerpo y las Emociones* formado en 2009 en la Universidad de Chile. Por otro lado, destaca el interés adyacente en las tesis de grado y de postítulo de esta misma institución así como de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, puesto que han surgido durante el último tiempo interesantes reflexiones tanto desde los Estudios de Género, la Historia, la Filosofía, el Derecho y las Artes Escénicas. No obstante, en torno a la concepción fenomenológica del territorio indica:

En relación con nuestra sociedad, poco sabemos respecto de las concepciones indígenas o africanas sobre el cuerpo y sobre cuáles podrían ser los puntos de conexión con occidente. En un modo ilustrado de conocer, hemos puesto

²⁰Barría, Mauricio & Sanfuentes, Francisco (2011). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes U. de Chile, 2011.

²¹Antivilo, Julia (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nuestroamericano*. Bogotá, Colombia. Ediciones Desde Abajo.

²²Góngora, Alvaro & Sagredo, Rafael (2010). *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago, Chile. Editorial Taurus.

demasiada atención en los elementos que conforman el pensamiento claro y distinto, enunciado desde la voluntad y relativo, explícitamente, al poder o a la guerra. Si se toma el modo de recoger datos de la antropología en sociedades no occidentales, tenemos que, ante la dificultad de comprender a partir de la lengua, se toman registros de gestos, actitudes y prácticas del cuerpo. ¿Podría ser éste un camino para reconocernos en una historia que las palabras castran dolorosamente? (2004, p.68)

En ese sentido, para ir acercándonos a los atisbos de nuestro objeto de estudio, la Fenomenología Corporal Andina, hemos podido apreciar que durante el último tiempo, es decir, desde 2010, se distingue la necesidad de analizar el comportamiento de las corporalidades y/o corporeidades en el espacio público debido al aumento de expresiones sociales en este lugar. Así surgen los análisis en tesis universitarias en torno a la utilización de danzas rituales andinas como el *tinku* en marchas de la capital chilena (Arancibia, 2015)²³, la exploración y experiencia performática a partir de los sentidos corporales, estéticos y emotivos de carnavales andinos en la zona norte de Chile (Chamorro, 2019)²⁴ así como también sobre las manifestaciones visuales de las festividades andinas que se han incorporado a estas acciones populares (Aliaga, 2013)²⁵. No obstante, es importante señalar los trabajos del teórico chileno e investigador de teatro latinoamericano Juan Villegas, quien en 2005 en su libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* realiza un apartado sobre *Prácticas escénicas y discursos teatrales en la zona del Imperio Incásico*, o el y los

²³Arancibia, Jaime (2015) *La resignificación de la danza andina como instancia de resistencia y rebelión al sistema neoliberal desde la experiencia del colectivo "Churi Kanaku" Santiago 2011-2015*. [Tesis de Licenciatura en Historia]. Santiago, Chile. Universidad de Chile.

²⁴Chamorro, Andrea (2019). *Danzar en el carnaval andino Inti Ch'amampi, con la fuerza de sol de Arica. Cuerpo y performance como representación y experiencia festiva* [Tesis de Doctorado]. Antofagasta, Chile. Universidad Católica del Norte & Universidad de Tarapacá.

²⁵Aliaga, Jocelyn (2013). *Enmascararse y transfigurar la realidad: principios y elementos de diseño en el danzante enmascarado de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié*. [Tesis de Título]. Santiago, Chile. Universidad de Chile.

recopilados por la antropóloga peruana Gisela Cánepa (1964) en el libro *Identidades representadas Performance, experiencia y memoria en los Andes* de 2001.

El interés teórico en la fiesta y los rituales andinos, así como en las formas de cultura expresiva como la danza y la música, para estudiar los procesos a través de los cuales se participa de las realidades globales y se las crea localmente, no reside pues en su 'localismo', sino más bien en su calidad de manifestaciones performativas, y por lo tanto, como argumenta Connerton (1989), específicamente corporales. (p.23)

Por otro lado, desde la práctica del Arte Escénico, ámbito y dimensión que nos convoca y motiva, hallamos este interés en artistas que cuestionan tradiciones escénicas posicionando sus investigaciones a partir de diferentes necesidades, como por ejemplo: en torno a la concepción de una metodología pedagógica territorial como el proyecto de investigación *Ballet para cuerpos andinos* (Schonffeldt, 2019)²⁶ el cual apuesta por la creación de una pedagogía de la técnica académica del *ballet* que considera los diversos cuerpos instalados en la región de Los Andes. Así mismo, pero desde el Ecuador, la propuesta de investigación que busca centrar una metodología a partir del concepto de 'presencia' de Eugenio Barba con principios y categorías anatómicas de la cultura andina (Yunga, 2019)²⁷. Proyectos y/o colectivos artísticos compuestos por comunidades ancestrales y artistas escénicos como: la *Compañía Kimvn Teatro*, *El Colectivo Epew*, *Teatro a lo Mapuche* y *Compañía Fraternidad Ayllu-UCSH*²⁸, *Teatro del Territorio*, el *Colectivo Rumel mülen*, el colectivo *La Máscara*

²⁶Schonffeldt, Nicole (2020). *Propuesta metodológica de la técnica académica para cuerpos andinos*. Proyecto financiado por el Fondo Nacional de las Artes Chile, Línea de investigación.

²⁷Yunga, María (2019). *Estudio de las nociones Munay, Ruay, Yachay para la consecución de cuerpo dilatado del actor Eugenio Barba*. [Tesis de Licenciatura] Cuenca, Ecuador. Universidad de Cuenca.

²⁸Entidades que formaron parte del *Primer Encuentro de Artes Escénicas Indígenas de la Región Metropolitana* (2019) organizado por el Depto. de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile, la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones y el Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile.

Danzante, en el caso de Chile; el *Grupo de Teatro mapuche El Katango* en Argentina; el *Colectivo Yama* en Ecuador o el caso de la gran trayectoria del grupo *Yuyachkani* de Perú, quienes se lanzan en la exploración de nuevos medios escénicos como el sonoro y el audiovisual, así como a la investigación de la escena festiva, ritual, corporal y lingüística de sus pertinentes comunidades y culturas. Así lo deja en evidencia el investigador peruano, dramaturgo, director de la compañía *Yuyachkani*, Miguel Rubio (1951) quien en una cápsula de 2022 para la serie de videos *Palabras del Bicentenario* del Centro Inca Garcilaso de Perú, reflexiona sobre el término ‘teatro’ y su principal intérprete en esta importante fecha.

En un territorio como el peruano en el que se baila desde siempre, no podemos sino hacer nuestra la noción de actor-danzante ya que encuentra sentido y verificación en las expresiones tradicionales donde aparece el danzante cuyo cuerpo aporta memoria que se escribe en su danzar. Esa ha sido una ruta integradora de dos caminos que suelen aparecer separados: actor y danzante. [...] Encontrar el camino del actor-danzante ha sido como recuperar un eslabón perdido. Nos parece indispensable si hablamos de teatro en el Perú reconocer en el danzante una condición de actor multidisciplinar. El cuerpo del actor-danzante contiene una compleja elaboración simbólica en los diferentes niveles de representación. La trama de secuencias físicas que sustentan sus respectivas narrativas así como los trajes y accesorios, especialmente en las máscaras con las que los actores danzantes terminan de componer su presencia, expandiéndola hacia todo lo que está vivo, seres humanos integrados a la naturaleza como parte de ella, fusionados con animales o deidades [...] Procurar tener una mirada integral de la teatralidad nos permite tomar en cuenta otras fuentes en el comportamiento y la representación de los roles en lo festivo

y religioso. La dramaturgia es espectáculo que opera especialmente en la presencia del bailarín que danza en el Perú desde los orígenes mismos de nuestra civilización con una mitología que la sustenta. (Rubio, 2022. min.08:51)



9

Para finalizar, mencionamos uno de los trabajos más cercanos a nuestro objeto de estudio. Si bien su elaboración corresponde a un territorio lejano al Abiyala Sur (Abiyala Norte) su temática y objeto de estudio es similar al nuestro. Nos referimos al trabajo de la historiadora cultural canadiense especializada en Historia de los Sentidos e investigadora del

Centre for Sensory Studies²⁹, Constance Classen, quien 1990 realizó su tesis doctoral titulada *Inca Cosmology and the Human Body* en la Facultad de Estudios Religiosos de McGill University de Canadá. Este trabajo tuvo por objeto de estudio la relación entre el cuerpo y la cosmovisión del territorio andino junto con la percepción de su conquista por parte de la invasión española. En ese sentido Classen busca instalar la investigación a partir del saber de esta cultura y por lo tanto desarrolla un marco teórico en el que revisa parte de sus principios, mitos y rituales para enfocarse en algunos apartados a la sensorialidad, subjetividad y colonización del cuerpo.

In the process of imposing their own order on the Andeans, the Spanish caused a mass disruption and destruction of Andean bodies: the body of the cosmos, the body of the Inca, the social body, the bodies of *huacas*, and the bodies of individual Andeans. The disorder produced by the Spanish Conquest in actual and metaphorical Andean bodies was experienced by the Andeans through the symbols of the dismembered body, the body stepped on by another body, and the inverted body, in which the high was low and the low, high. (1990. p.287)³⁰

De esta forma, gracias al aporte de Constance Classen, investigadora que se acercó desde un lugar y tiempo lejanos a la temática de la presente investigación, continuamos la labor por comprender y profundizar la Fenomenología Corporal Andina.

²⁹Entidad que promueve la investigación sobre la historia y vida social de los sentidos, los estudios sensorio-jurídicos, el marketing sensorial, la estética multisensorial y el desarrollo de tecnologías para ampliar lo sensorial de forma innovadora.

³⁰[En el proceso de imponer su propio orden a los andinos, los españoles provocaron una ruptura y destrucción masiva de los cuerpos andinos: el cuerpo del cosmos, el cuerpo del Inca, el cuerpo social, los cuerpos de las *huacas* y los cuerpos de los individuos Andinos. El desorden que produjo la conquista española en los cuerpos andinos reales y metafóricos lo vivieron los andinos a través de los símbolos del cuerpo desmembrado, el cuerpo pisado por otro cuerpo y el cuerpo invertido, en el que lo alto se hacía bajo y lo bajo, elevado] (Traducción propia).

3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

Si bien los Estudios Corporales presentan una clara y amplia trayectoria a partir de disciplinas como la Biología, la Fisiología, la Anatomía o la Medicina, es posible apreciar el vuelco que han tenido estos estudios a partir de las Ciencias Sociales, la Filosofía y el Arte - considerando este último a partir de su teorización- aportando a la valorización del cuerpo como productor de conocimiento durante el siglo XX. Como hemos podido apreciar los actuales Estudios Corporales se componen de una amplia gama de disciplinas que de manera interdisciplinar amplían sus perspectivas, enfoques, análisis así como sus herramientas conceptuales, metodológicas y tecnológicas con el objetivo de renovar el avance de sus investigaciones posicionando al cuerpo humano como objeto o medio de estudio.

Esta impronta también ha llegado al territorio del Abiayala Sur, y en específico, a la zona cultural andina, motivando principalmente la producción de investigaciones en torno a las formas en cómo el cuerpo ha sido construido a partir de las consecuencias de la colonización, el logocentrismo, el patriarcado, la industrialización, el capitalismo, la patrimonialización y la folklorización en sus diferentes culturas. Un conjunto de temáticas que en específico han despertado el interés por parte de diferentes disciplinas del Arte Escénico que utilizan el propio cuerpo como medio y forma de expresión, puesto que además, han sido un elemento fundamental en las expresiones de las manifestaciones sociales del último tiempo en el territorio. Esto, con el objetivo de entender los elementos culturales, sociales, históricos y fenomenológicos que participan en su composición y producción, los cuales, finalmente también actúan dentro de sus puestas en escena así como dentro de sus instancias festivo-rituales. No obstante, aún se hace necesario evidenciar la problemática existente en torno a la construcción epistemológica actual que presentan estos estudios, puesto que la mayoría de ellos se posicionan desde una perspectiva hegemónica del saber - principalmente occidental- repercutiendo en los análisis de diversos territorios que a su vez replican esta base conceptual sin involucrar los saberes que erigen su propio contexto, o por otro lado, perpetúan la visión de sus culturas en los altares del 'objeto de estudio'.

En ese sentido, cabe preguntarse ¿Existen saberes de las comunidades ancestrales del territorio andino que aporten a los Estudios Corporales? ¿Puede identificarse un cuerpo, corporalidad o corporeidad particular del territorio andino? ¿Es posible asumir la existencia de una Fenomenología Corporal Andina? Si existe, ¿Qué disciplinas de los actuales Estudios Corporales podrían colaborar en este proceso de visibilización y reconocimiento? ¿Podría la interpretación del cóndor, una de sus principales figuras ancestrales y sagradas, ser una evidencia de la Fenomenología Corporal Andina?

Las respuestas a simple vista parecen ser afirmativas. Sin embargo en ellas se asume por cuerpo, corporalidad o corporeidad conceptos propios de la Fenomenología del Cuerpo establecida, y lo ‘andino’ se limita simplemente a una categoría geográfica. En ese sentido se busca instaurar un aspecto esencial para el análisis de esta investigación: La noción de cuerpo (corporalidad/corporeidad) es un elemento que requiere pasar por un ejercicio de decolonización epistémica, puesto que dentro de la cosmovisión e idiomas de esta zona cultural se identifican ‘nuevas’ o más bien ‘invisibilizadas’ categorías en torno a la concepción y cognición corporal que aportarían al análisis de sus manifestaciones festivo-rituales. En ese sentido nuestra hipótesis plantea la existencia de una Fenomenología Corporal Andina que puede ser reconocida a través de la interpretación de una de sus principales figuras rituales, el cóndor.

Por ello los objetivos de esta investigación se centran en:

Objetivo General

Reconocer la existencia de una Fenomenología Corporal Andina a partir del análisis de la interpretación de una de las figuras ancestrales más relevantes de esta zona cultural, el cóndor, con el fin de enriquecer los estudios en torno a las expresiones festivo-rituales del territorio.

Objetivos específicos

Examinar las principales perspectivas, herramientas y avances conceptuales de disciplinas que centran sus estudios en el proceso y construcción filosófica, fisiológica y

cultural de la cognición corporal humana, es decir, la Fenomenología del Cuerpo, las Ciencias Cognitivas, la Fisiología y los Estudios de la Performance.

Identificar la concepción y categorías que componen la Fenomenología Corporal Andina a partir de los principios que rigen la cosmovisión de esta zona cultural y dan forma a las manifestaciones festivo-rituales.

Analizar las inscripciones sensorio-emocionales de intérpretes de la figura ritual del cóndor en tres festividades del territorio andino en base a la perspectiva fenomenológica corporal de esta zona cultural.

Reflexionar en torno a la invisibilización de los saberes de las comunidades ancestrales andinas y el aporte que pueden generar a los Estudios Corporales del territorio.

5. METODOLOGÍA

4.1 *Corpus* y estructura.

Asimilando el significado académico de este concepto, el cual, bajo la temática de esta investigación nos interpela para llevar cabo el propio análisis del proceso de corporeización del presente material textual; indicamos que sus principales órganos se articularon para visibilizar la fenomenología corporal de un territorio marcado por un imponente proceso colonial: Los Andes Centrales. Por ello las disciplinas de estudio, los y las investigadoras referenciadas, los ejemplos, los conceptos, las gráficas, textos y principios, fueron seleccionados para, en primer lugar, sustentar la valorización del ‘cuerpo’ como productor de conocimiento; en segundo, para dar cabida a la concepción y estructura corporal de comunidades ancestrales andinas, y en tercer lugar, para evidenciar la necesidad de un enfoque decolonial y transversal del saber.

En base a lo anterior y apuntando al primer objetivo, la presente investigación se propuso llevar a cabo una recopilación de herramientas conceptuales de diferentes disciplinas que consideran al ‘cuerpo’ como objeto de estudio, materialidad, soporte del Ser, punto de partida metodológico, lugar de percepción y/o cognición con el objetivo de tener un panorama general de sus modos de utilización en estudios. Gracias a este ejercicio se revela el marcado diálogo multi, inter y transdisciplinar que sostienen diversos ámbitos, puesto que recurren a otras disciplinas para hallar los conceptos o principios específicos que requieren para sus análisis. Bajo este contexto, a modo introductorio, se escogió a la Antropología del Cuerpo, la Sociología del Cuerpo y la Etnografía para dar cuenta de la trayectoria y contexto actual en el que se insertan los análisis sobre este tema; y por otro, a la Fenomenología del Cuerpo, las Ciencias Cognitivas, la Fisiología y los Estudios de la Performance para elaborar una base argumentativa en torno a la concepción, composición, cognición y función corporal humana que, posteriormente, dialogue con los saberes del territorio andino.

De esta forma se articula un primer capítulo titulado *Herramientas conceptuales para la comprensión de las conciencias corporales* que toma como eje central a la Fenomenología del Cuerpo para comprender el paradigma histórico en torno a la composición del Ser y la

participación de lo corporal en él. Por ello se introducen los postulados del filósofo y matemático alemán Edmund Husserl (1859-1938) en relación a la Fenomenología, para dar cuenta de cómo una corriente filosófica de carácter idealista y subjetiva -dedicada al estudio de los fenómenos de la conciencia a partir de su experiencia perceptiva con el mundo- otorga a inicios de la primera mitad del siglo XX en Europa una nueva perspectiva de análisis en torno a 'lo corporal'. En consecuencia a través de los términos husserlianos de *korper* y *leib* se da inicio a un recorrido conceptual que, a continuación, será nutrido por los avances y discrepancias de la teoría 'encarnada' de uno de los principales referentes de esta disciplina, el filósofo existencialista y fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) quien, bajo esta perspectiva, reconfigura la composición del Ser encarnando el alma y humanizando el cuerpo. Gracias a esta introducción se presenta un primer apartado que da cuenta del trabajo reflexivo que sostuvo el filósofo francés -durante gran parte de su carrera- para superar el paradigma de la visión dual del Ser, tradición filosófica originada a partir del cartesianismo. Por ende, para comprender las bases de esta disyuntiva, se repasa la teoría del matemático, físico y filósofo francés René Descartes (1596-1650) exponiendo sus principales postulados sobre la existencia, composición y adquisición de experiencia del Ser así como las consecuencias de las traducciones de sus conceptos clave como '*âme*' y '*corps*', para luego contrarrestar esta perspectiva a través del desarrollo de la idea de 'cuerpo propio' de Merleau-Ponty, la articulación de existencia corpórea y visión monista del Ser de este autor.

En consecuencia, para complementar y nutrir el planteamiento anterior, se elabora un segundo apartado que profundiza la propia teoría fenomenológica de Merleau-Ponty. Es así que partiendo por la especificación del uso que hace del término 'Quiasmo' se exponen y desarrollan los conceptos que darán cuenta de su concepción unidual del Ser así como de sus distintos estados de conciencia corporal, vale decir, la 'Corporalidad' y la 'Corporeidad', pilares fundamentales de este trabajo de investigación. Sumado a ello, se presentan sus nuevas variantes conceptuales y problemáticas actuales con el objetivo de clarificar su concepción y utilización tanto en trabajos de análisis como a lo largo del presente material textual. De igual forma, pero con la finalidad de resaltar y rescatar el desarrollo e implicancia en la composición del Ser de estos dos términos, en un tercer apartado, se da paso a la 'Intercorporeidad' a través de la presentación de su antecedente conceptual: la 'intersubjetividad trascendental' de

Husserl, para luego exponer el trabajo filosófico que llevó a cabo Maurice Merleau-Ponty con la intención de reconfigurar la concepción de una corporalidad/corporeidad compartida.

Tras tener un panorama actualizado de los principios y conceptos clave de la Fenomenología del Cuerpo se dispone una segunda sección dedicada a las Ciencias Cognitivas. Una disciplina que, similar a la anterior, se configura como un punto de convergencia para diversos campos de estudio al centrar sus análisis en la comprensión del conocimiento así como en los procesos de cognición humana y/o artificiales, los cuales, durante el último tiempo, han demostrado un gran interés tanto en lo corporal como en la aplicación de una metodología de investigación a partir de ello. De esta forma, la sección se inicia con el aporte de diferentes investigadores para otorgar una definición clara de este ámbito junto con un breve repaso por las distintas etapas en las que se ha clasificado la producción de conocimiento a lo largo del siglo XX. Por ello, para efectos de esta investigación, se desarrolla con detención la etapa y propuesta ‘enactivista’ articulada gracias a los estudios y análisis de la dupla de biólogos y filósofos chilenos Humberto Maturana (1928-2021) y Francisco Varela (1946-2001) puesto que relevan la importancia de lo corporal en la construcción de conocimiento. De este modo se repasan sus aportes más importantes: la ‘autopoiesis’ y la ‘acción del conocimiento’, destacándose además las nomenclaturas utilizadas en torno a la corporización del conocimiento, los nuevos enfoques en relación a la descentralización cerebral cognitiva así como las propuestas metodológicas y/o de investigación que buscan ampliar las posibilidades corporales. Ideas que corresponden a los subapartados de cognición corpórea, cognición situada y cognición expandida, respectivamente.

A partir de lo anterior, en una tercera sección, se da paso a la Fisiología para indagar en la capacidad y el proceso físico de percepción, cognición y reflexión del fenómeno corporal de un organismo a partir de sus sistemas, mecanismos, órganos y funciones. Por ello, en primer lugar, con el objetivo de comprender las bases de este fenómeno, se elabora un apartado para detallar el recorrido fisiológico que lleva a cabo el Sistema Nervioso describiendo sus divisiones, funciones, etapas y elementos que lo conforman. De esta forma se revisa el trabajo en conjunto que desarrolla -bajo la influencia de un estímulo- el Sistema Nervioso Somático,

el Sistema Nervioso Central y el Sistema Nervioso Periférico, destacando sus tres niveles de acción: ‘receptor’, de ‘circuito’ y ‘percepción’ así como los tipos de receptores y categorías de percepción que son profundizadas en los subapartados de exterocepción e interocepción. Por otro lado, para nutrir la perspectiva física corporal, se elabora un segundo apartado en torno al Sistema Nervioso Entérico, vale decir, el ‘cerebro visceral’ para dar cuenta por medio del repaso de sus principales componentes y funciones cómo este sistema ha llamado la atención de investigadores e investigadoras provenientes de ámbitos científicos -como las Neurociencias y Biología (Neurobiología y Microbiología)- y artísticos que buscan sustentar y desarrollar sus propuestas teórico/prácticas. Sumado a ello, en un subapartado, se integra la descripción de su principal componente: el Nervio Vago, el cual, al inervar importantes órganos y llevar a cabo determinantes funciones motoras y sensitivas del organismo humano, ha logrado aportar al entendimiento de la conexión de las vísceras con el cerebro a partir de sus investigaciones.

De este modo, teniendo en cuenta cómo se han articulado los estudios sobre la concepción, cognición y composición corporal humana, se da cabida a los Estudios de la Performance con el objetivo de cerrar este capítulo poniendo en relieve las bases sobre las cuales actualmente se analiza la relación corporal en las distintas comunidades culturales y expresiones rituales. Sin embargo, en un primer apartado, se hace necesario exponer la trayectoria de esta disciplina/in-disciplina para dar cuenta de las necesidades de su conformación como ámbito de estudio, focos de interés y trayectoria reflexiva hacia lo corporal. Por esta razón se toma como eje central las inquietudes, motivaciones, trabajos, investigaciones y colaboraciones que sostuvo y sostiene hasta el día de hoy el director teatral y dramaturgo estadounidense Richard Schechner (1934) para ser complementado principalmente con aportes del antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983) y la teórica mexicana Diana Taylor (1950). De esta forma, considerando sus contribuciones, a continuación se exponen las características y principios fundamentales en torno a las ‘performance’, vale decir, ‘*twice-behaved behaviors*’ [conducta practicada dos veces], ‘*restored behavior*’ [conducta restaurada], los ‘*strips of behavior*’ [secuencias de conducta], la temporalidad extracotidiana y la liminalidad; herramientas conceptuales que han sido ampliadas y perfeccionadas por investigadores e investigadoras que durante el último tiempo

han centrado sus análisis en las expresiones culturales y modos de creación artísticos donde lo corporal va tomando relevancia. Por ello, tomando como título uno de los aciertos fundamentales de la citada Diana Taylor, en relación a los saberes corporizados que generan las performances, se elabora un apartado titulado *El repertorio corporal*. En él se recogen las propuestas conceptuales de investigaciones que evidencian el interés particular por describir y analizar el fenómeno de percepción corporal de los y/o las participantes de prácticas performativas, y en específico, de prácticas rituales. De este modo se da paso a las ‘inscripciones sensorio-emotivas’, el ‘principio transcultural de amplificación’, los ‘modos somáticos de atención’, los medios ‘autoplásticos’ y ‘aloplásticos’, incorporando además, el nuevo enfoque con el que se utiliza la ‘sensopercepción’.

Es así que tras concebir una base teórica -e inevitablemente práctica- se configura el segundo capítulo titulado *Principios de un territorio para la visibilización de una Fenomenología Corporal Andina* en el que se exponen los principios fundamentales que rigen la cosmovisión de esta zona cultural con el objetivo de identificar y comprender la concepción corporal particular de esta. Por ello, a modo introductorio, se establece un apartado para delimitar cultural y geográficamente el territorio de estudio, el cual, es influenciado directamente por uno de los elementos naturales que da vida y nombre a esta zona cultural, objeto de análisis topográficos, geográficos, climáticos, químicos, físicos, mineralógicos, volcánicos, orográficos, botánicos, zoológicos, médicos, paleontológicos, arqueológicos, astronómicos, sociológicos, antropológicos, y del que consideramos aportar desde un ámbito fenomenológico y teatrológico; es decir, la Cordillera de Los Andes. De esta forma, a partir del esclarecimiento de su origen nominativo, se desarrollará lo que se concibe y vivencia como ‘cultura andina’ con el propósito de dar a conocer la relación directa que manifiestan los y las habitantes de esta zona con el territorio.

Sumado a ello, aportando a las prácticas descolonizadoras del saber, la segunda sección de este capítulo se propone como punto de partida para dar cuenta de los propios conceptos que configuran la concepción y percepción de esta zona cultural. Bajo esta lógica y teniendo como base el idioma *runa simi* -y en ocasiones el *aymara* para ampliar y complementar significados- se da cabida a una metodología de descripción morfológica,

lingüística y conceptual que visibiliza el inherente e inevitable contraste subjetivo que surge a partir de la comparación con concepciones occidentales. De este modo, partiendo por traducir el propio término de ‘cosmovisión’, vale decir, *pachayachachiq*; se presenta uno de los componentes lingüísticos más importantes: el *pacha* (espacio/tiempo) término plurisignificativo del que se repasan sus distintas acepciones. Sin embargo, dado que el término *pacha* se constituye como un importante factor de la realidad andina se elabora una sección para explicar su noción unificada de Lugar y Tiempo, y a su vez, profundizar en su carácter multidimensional. Por ello, abarcando sus categorías espaciales compuestas por el *Hanan pacha*, el *Kay pacha* y el *Ukhu pacha*, así como de sus disposiciones temporales cotidianas como el *p'unchay*, los *killas* y el *wata*; y simbólicas como los *pachakutiq*, el *ñawpa pacha* y el *quepa pacha*; se contextualiza la base sobre la cual se erige el *pachayachachiq* andino y las corporalidades/corporeidades que lo habitan.

Gracias a esta descripción la siguiente sección se centra en exponer, describir y explicar los principios que rigen estas dimensiones tomando como base los trabajos de dos investigadores en función de su experiencia y perspectiva tanto territorial como extranjera. En el primer caso, dispondremos de los trabajos del especialista ecuatoriano en medicina intercultural y profesor del idioma *runa simi* Luis Enrique ‘Katsa’ Cachiguango (1963), quien además de formarse de manera autodidacta en ámbitos como la Antropología, la Agroecología, la espiritualidad andina, el chamanismo e interculturalidad, se destaca por ser un facilitador de la cultura andina actualizando, analizando y proponiendo nuevas formas de diálogo. Y en el segundo caso, expondremos los análisis y propuestas del filósofo y teólogo suizo Josef Estermann (1956), quien a partir de una etnografía participativa ha dedicado su carrera a los estudios interculturales, teológicos y filosóficos de comunidades andinas del Abiyala Sur. En virtud de ello y considerando un orden de comprensión y complejidad, este apartado se organiza a partir del trabajo investigativo e interpretativo del filósofo suizo plasmado en el texto *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo* de 2006, con el objetivo de ser complementado y ampliado con las propuestas del facilitador ecuatoriano y los aportes conceptuales y lingüísticos de la socióloga, activista, teórica contemporánea e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (1949). Esto dará como resultado una estructura conceptual que, teniendo como eje el principio del *Kawsaypacha*

(todo tiene vida), dará paso a la comprensión del *Tinkupacha* (la relacionalidad), el *Riqchpacha* (la correspondencia), el *Yanantinpacha* (la complementariedad) y el *Ayni* (la reciprocidad) principios que, actuando particular y conjuntamente con el *Chawpipacha* (el equilibrio) y el *Muyupacha* (el conjunto), dan forma al principio fundamental que rige al territorio andino: el *Sumaq Kawsay* (Buen vivir).

Posteriormente, tras concebir las bases fundamentales que construyen la realidad de este territorio, se elabora una quinta sección para profundizar en detalle la concepción propia del Ser del Ser Humano andino exponiendo en un primer apartado el contraste conceptual y perceptual que existe en relación a la idea dual de ‘alma/espíritu’ y ‘cuerpo’ así como de lo corporal colectivo, con el objetivo de demostrar la concepción de una corporalidad/corporeidad integrada e interrelacionada. Bajo esta premisa se elabora un segundo apartado para afinar en detalle la concepción corporal de este territorio incluyendo, en primer lugar, los aportes del economista, sociólogo y filósofo peruano, ex director del Instituto Sumaq Kawsay de Perú y recientemente fallecido, Javier Lajo (1951-2021); puesto que distribuye y relaciona simbólicamente el ‘cuerpo físico’ en tres zonas corporales: el *munay*, el *yachay*, el *ruay* o *llankay*; siendo esta última zona complementada con aportes lingüísticos de la citada investigadora Silvia Rivera Cusicanqui, los trabajos etnográficos y analíticos del profesor en Antropología estadounidense Joseph W. Bastien (1935) y el antropólogo, músico y cantautor ecuatoriano Patricio Guerrero. Y, en segundo lugar, se incluyen las propuestas corporales del profesor Luis Enrique ‘Katsa’ Cachigunago, quien además, a lo largo de su carrera como facilitador de la cultura andina, ha distinguido cinco tipos de corporalidades y cuatro tipos de conciencias corporales del Ser humano que incluso han sido difundidas en el *Programa de Formación Continua del Magisterio Fiscal* de 2013 del Ministerio de Educación del Ecuador y la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe; texto del cual rescatamos su clasificación. Ellos y ellas son: el ‘cuerpo físico’, el ‘cuerpo mental’, el ‘cuerpo emocional’, el ‘cuerpo energético’ y el ‘cuerpo espiritual’ que se disponen de manera interrelacionada con el *Runayay* (conciencia corporal de sí mismo), el *Runa-Kay* (conciencia corporal del Ser Humano integrado en y con su entorno) y las conciencias corporales colectivas como el *Aylluyay* (ancestral familiar) y el *Llaktayay* (comunitaria) abarcadas en una tercera sección.

Finalmente, con el objetivo de reconocer y dar cuenta de la densidad y complejidad simbólica y física que constituye la Fenomenología Corporal Andina, el Capítulo II, concluye con una sexta sección que otorga a través de la composición de un esquema visual y un relato descriptivo, la revisión unificada de los principios y dimensiones corporales que constituyen la corporalidad/corporeidad del Ser que habita esta zona cultural.

Posteriormente, la visibilización de una Fenomenología Corporal Andina será puesta en práctica en el Capítulo III, teniendo como base los trabajos de campo efectuados para esta investigación, los cuales, apelando a identificar prácticas rituales propias del territorio donde lo corporal participa como un componente importante de la acción, se centran en el análisis de los estados de conciencia corporal e inscripciones sensorio-emotivas que manifiestan los y las intérpretes de una de las figuras sagradas y ancestrales más importantes, el cóndor. De este modo, dado que la mayoría de las festividades rituales del territorio se manifiestan a través de la danza, se escogió a La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana (Chile), El Carnaval de Oruro (Bolivia) y La Fiesta Patronal del Apóstol Santiago ‘El Mayor’ (Perú) por ser instancias en las que, aparte de integrar a la figura ritual antes mencionada, se configuran como importantes núcleos de construcción y reafirmación identitaria.

Por este motivo el capítulo se inicia con el apartado *Expresiones festivo-rituales del Pachayachachiq Andino* reconociendo, en primer lugar, el valor de lo corporal como un soporte de almacenamiento y transmisión de prácticas ancestrales, para luego resaltar la importancia de una de sus manifestaciones corporales más relevantes, la danza, como medio de conocimiento, construcción y legitimación de la cultura andina. Sumado a ello se distingue el carácter ritual y festivo que adquiere este tipo de prácticas para dar cuenta, respectivamente, de su uso como medio de acción directa para el equilibrio del *pacha* en sus distintas dimensiones y como medio de expresión para conmemorar la reproducción de la vida.

Aportando a los detalles de esta premisa y la trayectoria corporal del territorio -al igual que el capítulo anterior- se incorporan aportes conceptuales y reflexiones de investigadoras e investigadores extranjeros y del territorio, como los del bailarín, coreógrafo, maestro e investigador húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958) y el sociólogo holandés e investigador

de la cultura andina Juan van Kessel (1934) ya que refuerzan la idea de la danza como un mecanismo de construcción de la realidad. Por otro lado, se incorpora el trabajo del antropólogo boliviano, especialista en museología etnográfica y profesor en Estudios Culturales Javier Romero (2017), ya que otorga una mirada crítica a la trayectoria, historia y actualidad en la que se desarrollan este tipo de expresiones rituales y festivas basada en la ‘pedagogía de la enajenación’, la ‘colonización’, la ‘mercantilización’ y la ‘patrimonialización’ de lo festivo. Gracias a ellas, se construye un relato que explica la reinterpretación simbólica y la evolución del formato de los cultos andinos a partir de las reflexiones históricas del arqueólogo chileno Lautaro Núñez (1938), el investigador e historiador francés especializado en estudios andinos Pierre Duviols (1928) y, nuevamente, las de Diana Taylor, puesto que otorga un nuevo enfoque de análisis para comprender la sobrevivencia de las expresiones festivo-rituales del territorio a través del concepto de ‘actualización’. Así mismo es importante mencionar la incorporación del trabajo del cronista peruano Felipe Guaman Poma de Ayala (1534-1615) debido a que sus relatos -leídos desde una perspectiva crítica- sustentan y otorgan detalles de las prácticas festivo-rituales del territorio.

De esta forma, con el objetivo de evidenciar el complejo proceso de enajenación cultural e introducirnos en una de las figuras rituales más importantes del *pachayachachiq* andino, en la segunda sección de este capítulo nos sumergimos en la fauna del territorio para comprender la figura ritual del Cóndor puesto que sus distintas representaciones también influyen en la percepción corporal de sus protagonistas. Por ello, en primer lugar, con el objetivo de entender el propio comportamiento de esta entidad animal, se realiza un repaso descriptivo de su clasificación zoológica, composición física y problemáticas medioambientales para luego realizar una recopilación de sus acepciones simbólicas y presencia cotidiana en distintas comunidades del territorio considerando su incidencia tanto en el ámbito político, literario, musical, popular, histórico y social. De esta forma se elabora un tercer apartado para dar cuenta específicamente de su significado cultural y carácter sagrado en el *pachayachachiq* andino describiendo sus funciones, jerarquía, representaciones, utilidades y presencia en festividades y rituales del territorio, tales como: el *Yawar fiesta*,

en la que participa directamente el ave, así como en las que es interpretado por devotos y devotas danzantes como ocurre en los trabajos de campo seleccionados.

En virtud de ello, a través de tres apartados dedicados a cada instancia festivo-ritual seleccionada se pondrán en evidencia componentes de la Fenomenología Corporal Andina dando a conocer la historia particular de cada una en tanto su conformación como culto, elementos principales, modalidades de expresión, actualidad y problemáticas, para luego dar pie y contexto a las distintas historias, impresiones, interpretaciones, emociones y sensaciones de los y las intérpretes de esta figura ritual, parte de un territorio que comprende lo corporal como una materia fundamental e inherente.

4.2 Fuentes. El camino hacia una decolonización del saber.

Cabe mencionar que las fuentes consultadas también han sido vivenciadas, corporalizadas, leídas, declamadas, cantadas, tocadas, bailadas, sudadas, bordadas, invertidas, discutidas, heredadas y llevadas a la práctica, con la intención de construir un análisis multidisciplinar. Por ello, a partir de los distintos campos del conocimiento y territorios culturales seleccionados y sus propios saberes, la metodología propuesta para su selección apuntó a configurar una reflexión integral y dialogante tanto en su material textual como en su puesta en práctica. De esta forma la naturaleza de las fuentes utilizadas se clasifican de la siguiente manera.

4.2.1 Fuentes vivenciales.

Apelando nuevamente a la valorización del cuerpo (corporalidad/corporeidad) como productor de conocimiento, otorgamos un primer lugar a este tipo de fuentes puesto que se constituyen como las bases fundamentales en las que se inició, gestó y erigió finalmente esta investigación. Cabe mencionar que estas, al estar concentradas en el territorio del Abiyala Sur, hoy en día, atraviesan un proceso de concientización corporal que paulatinamente ha ido evidenciando el choque corporal-cultural que afecta al territorio desde tiempos coloniales.

4.2.1.1 Autoetnografía *ch'ixi*.

A partir de la última idea planteada, en primer lugar, es importante transparentar una de las fuentes fundamentales de esta investigación para que los y las lectoras del presente material textual comprendan la contextualización de su producción. En ese sentido, es preciso indicar que se puso a disposición la propia experiencia, perspectiva y reflexividad corporal de la investigadora que, como cuerpo (corporalidad/corporeidad) del Abiyala Sur, se articula bajo un territorio y herencia cultural que actualmente atraviesa por un proceso de cuestionamiento y decolonización. Vale decir, se dispuso una perspectiva autoetnográfica que, concientizada a partir de los tres enfoques reflexivos propuestos por Rosana Guber -apartado 2.3 de la Introducción- en torno a la metodología etnográfica llevada a cabo por los y las propias investigadoras, es concebida a partir del cuerpo (corporalidad/corporeidad) de:

- Una mujer.
- Una mujer del Abiyala Sur.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena, de 1,59 de altura.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena, de 1,59 de altura, con rasgos indígenas, apellido español y alemán.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena, de 1,59 de altura, con rasgos indígenas, apellido español y alemán que nació en el fin de una dictadura.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena, de 1,59 de altura, con rasgos indígenas, apellido español y alemán que nació en el fin de una dictadura, educada en un colegio católico, atea, artista, actriz e investigadora escénica.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena de 1,59 de altura, con rasgos indígenas, apellido español y alemán que nació en el fin de una dictadura, educada en un colegio católico, atea, artista, actriz e investigadora escénica, consciente de su proceso de decolonización en pleno auge virtual, en el paso hacia la segunda década de un nuevo milenio, en una nueva oleada de demandas y propuestas feministas, en medio del avance de la crisis del extractivismo y calentamiento global.
- Una mujer del Abiyala Sur, morena de 1,59 de altura, con rasgos indígenas, apellido español y alemán que nació en el fin de una dictadura, educada en un colegio católico, atea, artista, actriz e investigadora escénica, consciente de su proceso de decolonización luego de un estallido social en su país, una

pandemia mundial, una nueva guerra televisada y una plebitusa³¹ que aún perdura.

En concreto, un contexto y fuente corporal que se reconoce y acepta en lo *ch'ixi*³², término *aymara* propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui (1949) quien lo define como:

Algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario [...] Plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan [...] Asume un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y “colonización del imaginario”, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos. (Rivera, 2010. p.69-71)

Es decir, una perspectiva que asume y acepta su diferencia y antagonismo tanto en su contenido y composición. Por ello, más que presentarse como una hibridez sanadora o bajo un mestizaje oficial, el sentido de una autoetnografía *ch'ixi* es concebir una fuente dinámica y dialéctica que evidencie y conforme una perspectiva reflexiva y de diálogo, en y con sus

³¹Este término pertenece a la jerga colombiana y se ha difundido en Chile tras los procesos constitucionales que ambos países han llevado a cabo. En específico, el término se compone de dos conceptos. El primero ‘plebi’ hace referencia a la palabra plebiscito y tiene relación directa con el Plebiscito por la Paz de 2016 en Colombia. Y la segunda, alude al término ‘tusa’, palabra que en el argot de algunas regiones de este país se entiende como una desilusión amorosa o despecho. En consecuencia, de acuerdo a la antropóloga colombiana Deissy Perilla (2018) “[...] la ‘plebitusa’ vendría a ser entonces una emoción [rabia, dolor, indignación, etc.] parecida a la del despecho y desamor frente a los resultados del Plebiscito por la Paz del 2 de octubre” (p.174).

³² Término que será retomado en el apartado dos de la cuarta sección del Capítulo II.

propios opuestos complementarios, en este caso, conformados por una cultura ancestral del Abiyala Sur y otra de carácter occidental.

Sumada a esta perspectiva reflexiva y a partir del segundo enfoque, se menciona la formación como actriz en la carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Chile entre los años 2008 y 2011, periodo caracterizado por una formación basada en técnicas, metodologías, poéticas, dramaturgias y lenguajes escénicos de investigadores e investigadoras tales como: los rusos Konstantín Stanislavski (1863-1938), Vsévolod Meyerhold (1874-1940), Antón Chéjov (1860-1904) y Mijaíl Chéjov (1891-1955); los polacos Jerzy Grotowski (1933-1999) y Tadeusz Rózewicz (1921-2014), el alemán Bertolt Brecht (1898-1956) y alemana Susana Bloch (1931), el italiano Eugenio Barba (1936), el austro-húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958), el francés Antonin Artaud (1896-1948), la británica Cicely Berry (1926-2018), el sudafricano Roy Hart (1926-1975) y los chilenos Ramón Griffero (1954) y Alberto Kurapel (1946). Semiólogos, lingüistas y filósofos tales como los franceses Roland Barthes (1915-1980) y Algirdas Greimas (1917-1992), el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), el italiano Umberto Eco (1932-2016), el griego Aristóteles (384 a.C. 322 a.C), el ruso Roman Jakobson (1896-1982), el estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), los teóricos teatrales como el alemán Hans-Thies Lehmann (1944-2022), el francés Patrice Pavis (1947), la teórica teatral alemana Erika Fischer-Lichte (1943) y la historiadora teatral cubana Magaly Mugercia. Una densidad teórico-práctica complementada por la revisión de dramaturgia griega, española, estadounidense, rusa, chilena y del Abiyala eminentemente masculina -con excepción de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)-, técnicas y estéticas del Teatro en Verso y Commedia dell'Arte, técnicas acrobáticas y también corporales de la India como el *Kalaripayattu* y el Yoga, así como un pequeño electivo de Danza Afro y Danzas en general que incluyeron la cueca (baile nacional chileno), la salsa, el *rock and roll* y el vals.

En definitiva un recorrido que da cuenta de la formación escénica, teórica y corporal, así como de los escasos referentes del territorio que llevaban a propiciar trabajos escénicos con un preponderante sello corporal asiático que incorporaba una mirada europea para escenificar problemáticas sociales del Abiyala Sur. De esta forma, posterior a este periodo universitario, se recurrió a la autoformación e incursión en danzas andinas formando parte del

grupo de baile de la agrupación folklórica Banda Renacer desde 2013 a 2017. Sumado a ello y en paralelo al transcurso de esta investigación se destacan seminarios y cursos tomados para profundizar y ampliar las técnicas y tipos de danzas del Abiyala Sur, técnicas textiles (bordado), literatura y lenguas de la zona andina (*runasimi* y *aymara*), así como también en torno a las corporalidades/corporeidades y Filosofía del Teatro desde un enfoque territorializado, llevados a cabo respectivamente, con el *Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance* de la Universidad de Buenos Aires en 2018 y el crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti (1963) en 2020.

Por ello, al tener una formación en el ámbito teatral, surge la necesidad de contribuir y expandir los espacios de reflexión en torno a las Ciencias del Teatro/Teatrología y la Filosofía de la Praxis Teatral de este territorio, entendiendo y creyendo en la capacidad de esta disciplina para producir diferentes tipos de conocimientos obtenidos mediante la experiencia y el razonamiento en forma rigurosa, sistemática, crítica y fundamentada, de la cual surgen principios y leyes generales. Bajo esta premisa entenderemos por conocimiento, insumo teórico-práctico o pensamiento teatral, el saber generado por los y las artistas, los y las técnicas artísticas y/o los y las agentes de producción teatral quienes investigan desde, para y sobre la práctica del Teatro (Dubatti, 2020, p.13) Con estas categorías la autora de la presente investigación se reconoce como una artista-investigadora, que pone a disposición su saber práctico, reflexivo y sensible para generar, visibilizar, identificar, transmitir y registrar insumos teóricos que colaboren en el desarrollo del campo de la Filosofía de la Praxis Artística del Abiyala Sur que, en la actualidad, ha comenzado a cuestionarse la necesidades corporales de su escena local.

Por último, considerando el tercer enfoque, se incorporan las vivencias y reflexiones surgidas a partir de los trabajos de campo, sus comunidades y protagonistas clasificados de la siguiente manera.

4.2.1.2 Fuentes vivenciales de primer orden.

Esta categoría la componen los trabajos de campo seleccionados para esta investigación, vale decir, La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana (Chile)

realizado en julio de 2018, así como el Carnaval de Oruro (Bolivia) y La Fiesta Patronal en Honor al Apóstol Santiago ‘El Mayor’ (Perú) ejecutados respectivamente en febrero y julio de 2019. Todos ellos se constituyen como instancias festivo-rituales que, en primer lugar, se llevan a cabo en el territorio andino. Segundo, a pesar de formar parte de un proceso colonial, sus creencias y tradiciones ancestrales mantienen su vigencia gracias a la actualización de sus manifestaciones. Tercero, se distingue el uso del cuerpo (corporalidad/corporeidad) como uno de sus principales medios de expresión y construcción identitaria, y cuarto, en todas ellas se presenta una de las figuras rituales más importantes de la cosmovisión andina, el cóndor, a través del cuerpo (corporalidad/corporeidad) en movimiento de intérpretes que se reconocen bajo esta entidad animal. De esta forma, para contextualizar la cultura corporal de cada instancia, se darán a conocer detalles geográficos, climáticos y sociales de su territorio así como también históricos, en tanto su conformación como festividad, trayectorias, procesos de actualización cultural, mitos y leyendas asociadas, personajes principales y problemáticas actuales, para posteriormente dar voz a sus propios protagonistas respetando sus expresiones y construcciones lingüísticas, puesto que también en ellas, dan cuenta de la construcción y composición corporal que ellos y ellas buscan expresar.

En el primer caso, se incorporan las entrevistas realizadas a dos intérpretes que se mantienen por decisión propia fuera de las reglamentaciones de fraternidades religiosas - agrupaciones de baile que componen principalmente esta festividad- construyendo su expresión de fe y ofrenda corporal de manera personal. Vale decir, se constituyen popularmente como ‘figurines sueltos’ que, no obstante, respetan las convenciones sociales a nivel general de la festividad. Es así que se presentan las vivencias corporales del devoto nortino, oriundo de la ciudad de Iquique (Región de Tarapacá, Chile), Juan Neira, quien con más de 20 años de experiencia es reconocido como uno de los danzantes de cóndor más insignes de esta fiesta religiosa, y por otro, las de Carolina Abarzúa, habitante de la Ligua (Región de Valparaíso, Chile) y bailarina devota desde 2011 quien se ha transformado en una de las pocas mujeres que interpreta a esta figura ritual. Ambos, al identificarse tanto con las características biológicas y anatómicas del ave, así como con sus símbolos culturales ancestrales y actuales, otorgan un profundo e interesante abanico de percepciones, emociones y sensaciones que evidencian la construcción de una particular corporalidad del territorio.

En el segundo caso, Oruro, al ser una festividad con una amplia trayectoria y renombre a nivel mundial tras su reconocimiento como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad* por la UNESCO en 2001, el trabajo de campo fue nutrido por la conversación y observación de las prácticas de diferentes danzantes, habitantes, comerciantes y turistas que evidenciaron el entramado de sensaciones, opiniones y análisis que motiva actualmente esta festividad. Sumado a ello, en concreto, aprovechando la entidad universitaria que se erige en la propia ciudad y con el objetivo de tener una perspectiva analítica de sus propios habitantes, se exponen las relevantes reflexiones del doctor y director boliviano del programa de postítulo de la Facultad de Antropología de la Universidad de Oruro, Jorge Llanque Ferrufino; quien, aparte de sugerir interesante material textual, entregó diferentes detalles y un sincero análisis crítico en torno a las prácticas de las fraternidades así como de los y las devotas danzantes. Sumado a ello se incorpora como eje central la experiencia de Pablo Luis Guerra (1990), constructor boliviano de La Paz y danzante devoto de figurín cóndor, quien integra una de las agrupaciones folklóricas más antiguas de esta festividad, la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro, más conocida como la ‘Tradi’. Gracias a su relato es posible dar cuenta de una experiencia corporal marcada, valga la redundancia, por la ‘tradicción’, puesto que nos permite comprender cómo un cuerpo (corporalidad/corporeidad) se involucra, compromete y participa activamente en el mantenimiento de una herencia festivo-ritual marcada por la actualización de sus prácticas, símbolos y figuras ancestrales andinas, su fe católica e identidad nacional a través del baile y la figura del cóndor asumiendo estrictas normas y convenciones sociales instauradas principalmente desde el periodo colonial.

Y en el tercer caso, las fuentes vivenciales integradas corresponden a la experiencia de bailarines y bailarinas de Trujillo y Santiago de Chuco debido a la naturaleza que presentó el trabajo de campo en esta zona cultural e instancia festivo-ritual. En primer lugar, es importante indicar que la figura del cóndor dentro de esta festividad participa en el marco de una danza dramatizada conocida como el *Quispe Cóndor*, leyenda popular de la zona que con el tiempo ha ido desapareciendo de la escena festiva. A pesar de ello, cabe mencionar que en La Fiesta Patronal en Honor al Apóstol Santiago ‘El Mayor’ de 2019, la figura del cóndor fue llevada a cabo por un infante de un recinto educacional de la zona que, orgulloso, interpretó

su danza. En ese sentido, sin caer en un adultocentrismo, reconocemos el gran valor de su capacidad corporal e interpretativa, la cual, decidimos complementar con la experiencia del profesor peruano y autodidacta en danzas autóctonas del Departamento de la Libertad, Juan Alex Sánchez Paredes (1991), habitante de Santiago de Chuco que desde los seis años de edad ha adquirido un gran repertorio. Si bien el profesor no participó en esta ocasión interpretando esta leyenda, integramos su experiencia para nutrir la perspectiva corporal que adquiere esta figura. Es así que en paralelo, para complementar aún más esta noción, sumamos los relatos del profesor peruano autodidacta Jonathan Varas Cabrera (1990), creador y director de la Asociación Cultural Danzantes Liberteños de Trujillo y de una de sus integrantes, la bailarina peruana y en autoformación Lucía Rodrina (1998), para dar cuenta del arraigado sentimiento de orgullo nacional que provoca este tipo de danzas, reflejado en un constante perfeccionamiento y profesionalización, que genera a su vez, la proliferación de festivales, cursos especializados y competencias folklóricas donde la destreza, coordinación, estética y energía de sus ejecutantes se transforman en elementos fundamentales para el trabajo de concientización corporal de sus intérpretes.

4.2.1.3 Fuentes vivenciales de segundo orden.

Dada la característica de esta investigación, sus preguntas y motivaciones fueron seleccionadas para ser parte de dos residencias artísticas que incluyeron el encuentro con comunidades ancestrales de cada territorio que contribuyeron a las reflexiones del presente material.

La primera, llevada a cabo en junio y julio de 2019 por el Colectivo *Yama y Chawpi* en las ciudades de Tumbaco, Quito, Cotacachi y Peguche de Ecuador, titulada *Raymipacha-Teatralidades Festivas*. La instancia buscó incentivar la investigación y creación de teatralidades festivas en diálogo con el calendario agro-festivo del territorio de los Andes y facilitar la formación de redes de colaboración con artistas, gestores y gestoras culturales provenientes de diversas regiones andinas en el contexto de la celebración del *Inti Raymi*. Por ello, apelando al entendimiento sobre los ciclos espacio-temporales de la cosmovisión andina y su visión integral, el proceso de trabajo junto a las residentes de Colombia, Perú y Ecuador se enmarcó en la celebración del *Inti Raymi*. Ello contempló caminatas al cerro *Ilaló*, sitios

ceremoniales ancestrales en el centro histórico de Quito, una visita al reloj solar de *Quitsato*, un taller de música tradicional, confección de máscaras de *Aya Uma* y la participación en el *Hatun Punlla* con la comunidad *kichwa* de aldea de Santa Bárbara. Todo ello, con el objetivo de identificar y crear una exploración escénica a partir de las teatralidades presentes en la fiesta popular y ritualidades andinas, abarcando sus sonoridades, personajes, vestimenta, uso de máscaras, cuerpo (corporalidad/corporeidad), voz y espacio, así como las temáticas y contenidos poéticos que se expresan para propiciar la vivencia ritual.



10

Y la segunda, titulada *Prácticas de Escucha*, llevada a cabo en la ciudad de Río de Janeiro y Paraty de Brasil por un colectivo de profesionales de la Danza Contacto Improvisación de este país, Chile y Uruguay en febrero de 2020. Un territorio escogido por su amplia biodiversidad (mar, bosque, selva, montaña y urbanidad) que, además de propiciar la investigación de prácticas de relación corporal propia y colectiva a través de la ‘escucha’ y el ‘encuentro’, incentivó la investigación corporal en torno a la observación, la calidad de la presencia, conexión y receptividad en y con entornos naturales y/o culturalmente intervenidos.

Para ello generó puntos de encuentro y práctica en Reservas Nacionales de Brasil así como con la comunidad *Pataxó* de la aldea *Iri Kanã Pataxi Uy Tanara*.



11

4.2.2 Fuentes escritas.

Desde esta perspectiva el material utilizado tuvo como fin hallar un sustento teórico coherente que, por un lado, diera cuenta de los distintos ámbitos, propuestas, preguntas, debates y avances conceptuales actuales en torno a lo corporal, así como también guiara y enunciara las reflexiones de los trabajos de campo, y además, visibilizara de manera textual el saber y perspectiva epistemológica del territorio andino.

En ese sentido, en primer lugar, cabe mencionar que este tipo de fuentes están compuestas por investigaciones, reflexiones, posturas y alcances de investigadores e

investigadoras que, como mencionamos, provienen de diferentes disciplinas, principalmente de la Antropología Corporal, la Sociología del Cuerpo, la Etnografía, la Fenomenología Corporal, las Ciencias Cognitivas, la Fisiología, los Estudios de la Performance, los Estudios Culturales y Decoloniales. Esto responde a la actual necesidad que tiene cada disciplina de teorizar desde su propio ámbito los saberes, perspectivas y/o metodologías corporales generando una amplia gama de conceptos que, a su vez, son parte de trabajos interdisciplinarios. Por ello, entendiendo la naturaleza de su construcción teórica, la presente investigación fue nutrida por insumos textuales que se dispusieron para generar un diálogo interdisciplinar.

Sumado a ello y de manera transversal, uno de los ejes fundamentales que configura la selección, lectura, presentación y orden de este tipo de fuentes es la apuesta por la construcción de un marco teórico configurado a partir de una Epistemología del Sur, entendida como:

El reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado [...] Sur que no es geográfico, sino metafórico. (De Sousa Santos, 2011. p.35)

Esta perspectiva deriva de la necesidad de evidenciar una de las principales problemáticas a la que se enfrentó la presente investigación. Nos referimos a la colonialidad del saber, consecuencia innegable de los procesos de colonización del territorio que incidieron

en la producción de conocimiento de sus comunidades. En concreto, esta problemática fue evidenciada a través de tres aspectos. En primer lugar, cabe precisar que la mayoría de las disciplinas mencionadas poseen referentes del territorio europeo, que si bien otorgan grandes aportes dentro de sus propios ámbitos, poseen una experiencia territorial y contexto de producción de conocimiento ajeno a determinadas necesidades de análisis y coherencia de la presente investigación. En ese sentido, con ello no se apela a una discriminación o negación de aquél saber, si no que más bien, se apuesta a generar un diálogo horizontal, en este caso, con el saber de comunidades ancestrales andinas, referentes intelectuales y corporales del territorio, así como también con el de especialistas, puesto que no todos y todas se encuentran en la academia institucional. Vale decir, una horizontalidad en el que este último grupo de saberes:





No pueden ser simplemente caracterizados como ancestrales/tradicionales o como subalternos porque no están congelados en un pasado utópico-ideal, sino que se construyen en el presente, a partir de interpretaciones y reinenciones de una memoria histórica ubicada en subjetividades, espacios y lugares que encuentran su sentido en la actualidad. [...] Articulaciones y negociaciones que, como cualquier encuentro entre culturas, implican conflictos, ambigüedades, contradicciones y asimetrías. (Walsh, 2012. p.49)

Una decisión que conlleva a un comprometido trabajo de lectura crítica y selección, consciente de cada contexto y territorio cultural de las voces integradas. Gracias a este ejercicio, en segundo lugar, se evidenció otra de las consecuencias de la problemática planteada: la colonialidad interna del saber, puesto que diferentes trabajos, ensayos y análisis del territorio replican una base del saber hegemónica sin tener en consideración los saberes bajo los cuales se enmarcan sus propios objetos de estudio, y por ende, en tercer lugar, se

distingue que las prácticas de comunidades ancestrales, o así mismo, las propias comunidades ancestrales, continúan en el pedestal del 'objeto de estudio' sin tener aún una participación o incidencia contundente de su propia producción de conocimiento en los trabajos de investigación.



Por ello se lleva a cabo un ejercicio de concientización de la producción y contenido de las fuentes textuales, asumiendo que han sido vivenciadas, identificadas, exploradas, investigadas, estudiadas, analizadas, clasificadas, complementadas, difundidas y debatidas por investigadores e investigadoras extranjeras y autóctonas del territorio en un contexto específico, en los cuales se generaron aportes conceptuales, lingüísticos, creativos y pragmáticos. Por lo tanto, para aportar a la visibilización de sus saberes otorgando una referencia espacio temporal de cada uno o una de ellas, se estableció el apartado *Material referenciado territorializado*, y dentro del propio cuerpo de la tesis, se incorporaron las nacionalidades y fechas de tiempo -en su mayoría- de los y las investigadoras citadas, para guiar al lector y lectora en una mirada crítica y reflexiva en torno a la valorización y construcción del conocimiento que reunió la presente investigación.

Sumado a ello se consideró importante destacar la participación femenina puesto que también fue otro factor importante en la producción de conocimiento. Es así como, además, en el apartado de *Material referenciado territorializado*, se incorpora el siguiente símbolo  para destacar el trabajo de investigadoras,  el de investigadores,  colectivos y el  para instituciones; con el objeto de hacer evidente la gran brecha de participación femenina que aún queda por deconstruir.

Y, por otro lado, si bien es innegable que mujeres y hombres son diferentes, comparten el mismo derecho de ser y existir. Por lo tanto el lenguaje, así como su utilización, debe contribuir hacia una representación equitativa que evidencie la existencia de ambos sexos: “El conjunto de unas y otros son las personas, pero la palabra ‘hombre’ no representa a la mujer y se hace, por tanto, necesario nombrarla” (Alario et al., 1995, p.15). Por esta razón considerando las apreciaciones de la profesora catalana y doctora en filología románica, Eulalia Lledó (1954) y la comisión NOMBRA³³, el presente trabajo evitará el uso de aquellas

³³Comisión Asesora sobre el Lenguaje del Instituto de la Mujer. Creada en junio de 1994 por “la necesidad de poner en palabras lo femenino” (Alario et al., 1995, p.5). Esta comisión a través de los años ha realizado diferentes trabajos tales como la organización de encuentros y seminarios especializados en torno al lenguaje, análisis y seguimiento de las ediciones constantes de la RAE, la elaboración de recomendaciones en pos de un lenguaje inclusivo en el ámbito administrativo, la difusión de modos de empleo para nombrar en masculino y femenino, así como también en la edición de recursos didácticos de sus trabajos para su utilización en el aula y distintas instituciones.

prácticas que perpetúan el androcentrismo lingüístico, minimizado en argumentos morfológicos gramaticales o una economía del lenguaje.

Son necesarios, pues, los cambios en el lenguaje para nombrar a las mujeres; y, por lo tanto, debemos realizarlos: los prejuicios, la inercia, o el peso de las reglas gramaticales, que, por otra parte, siempre han sido susceptibles de cambio, no pueden ni deben impedirlo. (Alario et al., 1995, p.9)



El pretender unificar las diferencias de género en base a términos masculinos, el no concientizar este tipo de prácticas y el hecho de no apelar a estos cambios, va en detrimento del protagonismo que han tenido las mujeres en distintos ámbitos del conocimiento. Por ello la redacción del presente documento hará uso de un lenguaje inclusivo de género conforme las actuales reglas gramaticales de la RAE³⁴, teniendo solo como punto de inflexión el uso del género masculino como presunto genérico. De esta forma, además, se pretende otorgar un reconocimiento simbólico a la labor que durante años han efectuado las distintas profesionales y especialistas en la producción de conocimiento.

4.2.3 Fuentes artísticas.

En tercer lugar, y de forma paralela, cabe mencionar la inclusión de citas de expresiones artísticas en el soporte textual de esta investigación, tales como: obras gráficas, fotográficas, visuales, musicales y audiovisuales; con el objetivo de otorgar un espacio para el reconocimiento del Arte como eje productor de conocimiento. De esta forma se presentan obras artísticas en el inicio de algunos capítulos, apartados y notas al pie de página, para introducir, complementar, ampliar, ejemplificar u otorgar otra forma de expresión a las ideas, conceptos y saberes planteados.

Así mismo, es importante mencionar que este tipo de referentes pertenecen mayoritariamente al territorio del Abiyala, con el objetivo de poner en relieve la geografía humana y sensible de esta zona cultural.

³⁴Este énfasis de un uso no sexista del lenguaje, se enmarca además bajo las propias iniciativas de la Universidad Autónoma de Barcelona, ya que en 2011 edita la *Guía para el uso no sexista del lenguaje en la Universitat Autònoma de Barcelona* elaborada por el Servicio de Lenguas de la UAB por encargo del Observatorio para la Igualdad de la UAB.

CAPÍTULO I
HERRAMIENTAS CONCEPTUALES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA
CONCIENCIA CORPORAL

1. LA FENOMENOLOGÍA DEL CUERPO

*Cómo quitarme del alma
lo que me dejaron negro.
Siempre estar vuelto hacia afuera
para cuidarse por dentro.
Palomita verte quiero.*

Víctor Jara, (1966). *Paloma quiero contarte.*

Esta disciplina surge en Francia en el siglo XX tras la influencia de la Fenomenología y la Filosofía Existencial, perspectivas filosóficas que abren un camino para la construcción de una teoría del Cuerpo enfocada en definir su lugar en la constitución del Ser así como en su capacidad de producción de conocimiento. Por ello asume como objeto de estudio la existencia corpórea y el sujeto encarnado, con el objetivo de restaurar la unidad de la existencia humana, y por ende, generar un punto de partida metodológico para nuevos análisis que contemplen al 'cuerpo' como una dimensión del Ser más que como un objeto de la realidad.

Para entender cómo surgió la necesidad de una teoría fenomenológica corporal debemos, en primer lugar, remontarnos a los postulados del filósofo y matemático alemán Edmund Husserl (1859-1938) quien buscando una salida al pensamiento positivista y naturalista de aquella época -presuntuoso de su calidad objetiva en su modo de producir conocimiento- propone una corriente filosófica de carácter idealista subjetiva dedicada al estudio de los fenómenos de la conciencia que define como Fenomenología:

Un nuevo método descriptivo que hizo su aparición en la filosofía a principios del siglo [xx] y una ciencia apriorística que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica, y posibilitar en un desarrollo consecuente, una reforma metódica de todas las ciencias. ([1925] 1992. p.35)

Es decir, una ciencia que parte de la vivencia del sujeto y que es intencional -puesto que la necesidad se origina desde la conciencia de quién experimenta un estímulo y no desde este- para analizar la forma en cómo se capta el mundo. En consecuencia, quién experimenta un estímulo, una vez que se ha interrogado por cómo estos son llevados a cabo, les otorga un sentido y significado con el fin de construir una objetividad que lo trascienda.

Bajo este razonamiento, donde se reivindica la subjetividad y la experiencia desde su experiencia, comienza a aparecer en las reflexiones de Husserl el sentido de lo corporal. Un elemento que en el acto de conciencia, al tener una función perceptiva, ayuda a establecer el valor subjetivo de toda realidad. Así distingue en y para sus análisis dos visiones con las que el Ser humano aprehende su cuerpo: una, en tanto *körper*, 'cuerpo físico', entendido como un objeto que forma parte de la naturaleza física en un determinado tiempo y espacio; y la otra, en tanto *leib*³⁵, 'cuerpo vivo', cuerpo acontecido en su propio organismo. Bajo este esquema, la esencia del 'yo' se produce en la unidad de la relación cuerpo-alma puesto que el Ser se origina, contiene y determina en el momento en que el alma habita un cuerpo-físico (*körper*). Husserl lo expresa de la siguiente manera:

³⁵Tanto *Körper* como *Leib* son términos del idioma alemán que comprometen dificultades en su traducción; más aún, al ser propuestos a partir de un tratado filosófico. No obstante, en diferentes trabajos se alude al mismo concepto para cada término con un leve cambio de palabras. Por esta razón referenciamos la traducción de José Gaos y Miguel García Baró del libro *Meditaciones Cartesianas* de 1996 referenciado en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

Todo lo propiamente 'subjetivo', yoico, se halla del lado espiritual (del lado que encuentra expresión en el cuerpo), mientras que el cuerpo en virtud de esta animación se dice 'yoico' [...] En la peculiaridad de la animación radica que lo corporal y finalmente TODO lo corporal desde cualesquiera puntos de vista, pueda adquirir significado anímico. ([1952] 2005. p.131)

El alma siente, percibe y se expresa a través de un cuerpo-físico con el cual accede al mundo. Por este motivo Husserl llega a denominarlo como un 'órgano del espíritu' ya que el cuerpo-físico solo adquiere subjetividad en la medida en que 'yo-alma' habito en él.

Con el paso del tiempo y los avances dentro de la disciplina fenomenológica, esta visión vendría a ser contrarrestada por uno de los mayores exponentes y fundador de la Fenomenología del Cuerpo. Nos referimos al filósofo existencialista y fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), quien durante toda su carrera realizó un desarrollo sistemático de la perspectiva filosófica de la condición corporal de la existencia humana. En ese sentido, su aporte radica en construir un camino reflexivo desde la Fenomenología (Husserl) propiamente tal, hacia la especificidad y teorización de una 'Fenomenología de la Carne'. Según su visión "para muchos pensadores, a finales del [siglo] xx, el cuerpo, era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El [siglo] xx ha restaurado y profundizado la noción de la carne, es decir del cuerpo animado" ([1960] 1964a, p.286). Para Merleau-Ponty la percepción humana es una experiencia encarnada. Sin embargo cuando hace referencia al concepto de 'carne' no alude a una materialidad de la existencia sino que, en palabras del fenomenólogo:

La carne = ese hecho de que mi cuerpo es pasivo-activo (visible-vidente), masa en sí misma y gesto- [...] La carne = el hecho de que lo visible que yo soy es

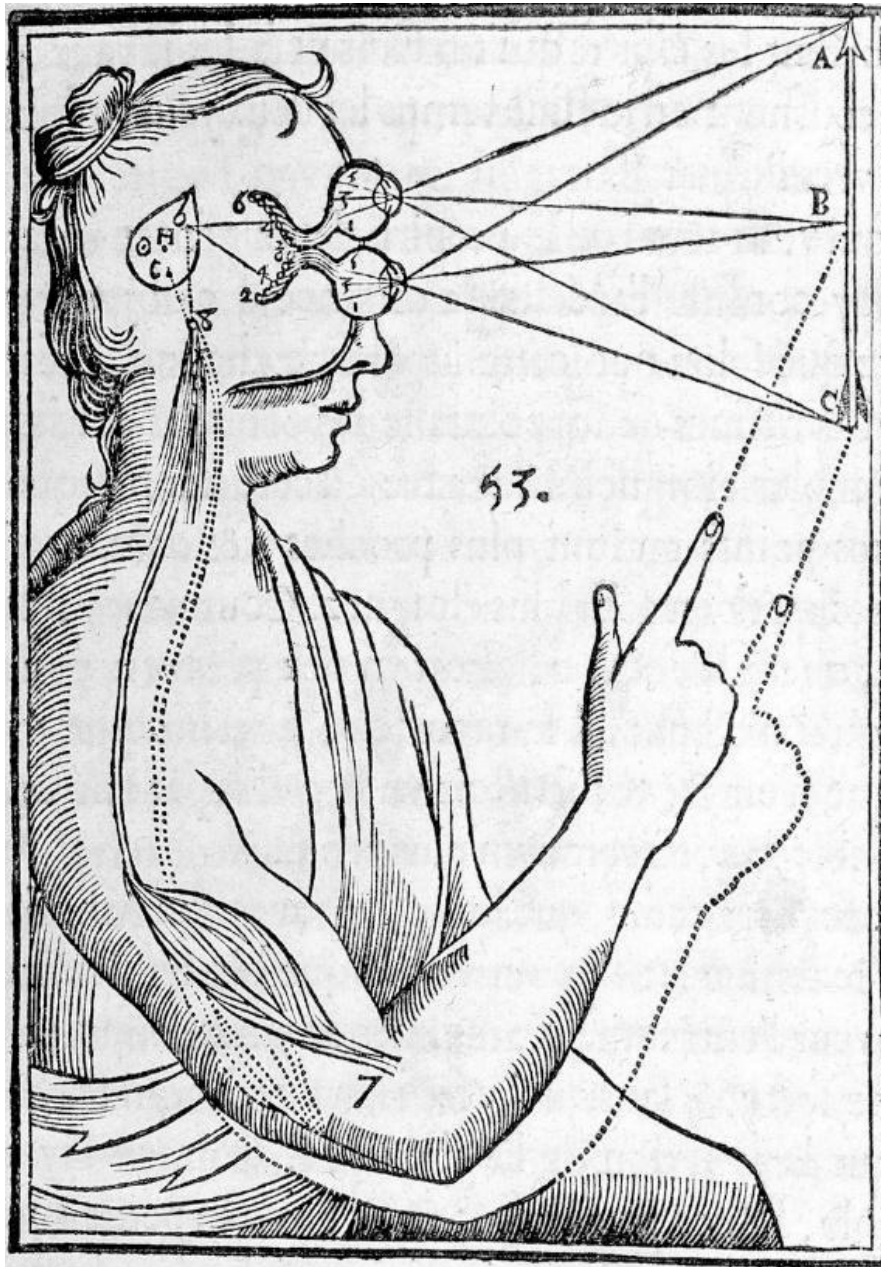
vidente (mirada) o, lo que quiere decir lo mismo, tiene un adentro + el hecho de que lo visible exterior es también visto, [...] tiene una prolongación, en la muralla que rodea mi cuerpo, que forma parte de su ser. ([1964] 2010, p.239)

La encarnación propone una nueva concepción de la subjetividad a partir de la humanización del cuerpo que trasciende desde dos perspectivas; una desde la noción cuerpo-objeto a un cuerpo-sujeto y otra desde una entidad inmaterial (espíritu, alma, mente, conciencia) que se enraíza en un cuerpo.

1.1 Dualismo y monismo.

Si quiero me toco el alma.

Luis Alberto Spinetta, (1965). *Barro tal vez.*



Para poder establecer que la experiencia es en primer lugar una experiencia encarnada, la mayor tarea de Merleau-Ponty fue superar el dualismo metafísico de cuerpo/alma y/o cuerpo/conciencia. Un debate que hasta el día de hoy genera amplias miradas y numerosos cuestionamientos dentro de la Antropología del Cuerpo, puesto que incluso la propia discusión se ha concebido como un objeto de estudio bajo los términos 'monismo v/s dualismo'³⁶. Esto ha motivado la aparición de una gran cantidad de estudios comparativos desde una posición de oposición, y otros, que recurren a nuevas variantes epistemológicas y enfoques sobre el tema. Por este motivo, para comprender el origen y las bases de este paradigma, nos adentraremos en los postulados del matemático, físico y filósofo francés René Descartes (1596-1650), figura clave en la filosofía occidental que abre la puerta al Racionalismo.

Apelando a que la filosofía también pudiera hallar certezas a través de un método, Descartes emprende la tarea de configurarlo bajo la premisa de ir desde lo más simple a lo más complejo. Con este objetivo da origen a la 'duda metódica', una herramienta metodológica de cuatro leyes que, dispuestas en un orden sistemático, corresponden a: 'la evidencia', que busca garantizar la verdad de las ideas iniciales; 'la división' o análisis, encargada de examinar los distintos componentes del elemento anterior; 'la síntesis', que procura establecer la coherencia del nuevo conocimiento, y 'la revisión', que finalmente asegura la sistematización de todo lo anterior. Bajo este esquema Descartes somete todo lo existente al proceder de la duda metódica descartando principios y elementos, tales como los sentidos, por inducir -en palabras del filósofo- a 'engaños'.

Desde hace mucho tiempo había observado que, en lo que se refiere a las costumbres, es a veces necesario seguir opiniones que tenemos por muy

³⁶Un debate posible de apreciar en los artículos: *Asymptote of the inefable: Embodiment, alterity, and the theory of religion* (2004) [Asíntota de lo inefable: Encarnación, alteridad y teoría de la religión] del antropólogo estadounidense Thomas Csordas, *Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo. Algunas intervenciones antropológicas en una larga discusión* (2011) del antropólogo canadiense Michael Lambeck (1950), *Modernity and forms of personhood in Melanesia* (1998) [Modernidad y formas de personalidad en Melanesia] del antropólogo cultural estadounidense Edward Lipuma (1951), *Repensando el debate monismo versus dualismo en la antropología del cuerpo* (2014) del antropólogo argentino Rodolfo Puglisi, y por supuesto en la obra teórica *La sociología del cuerpo* ([1992] 2002) del antropólogo y sociólogo francés David Le Breton (1953); textos referenciados en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

inciertas como si fueran indudables, según se ha dicho anteriormente; pero, dado que en este momento solo pensaba dedicarme a la investigación de la verdad, pensé que era preciso que hiciera lo contrario y rechazara como absolutamente falso todo aquello en lo que pudiera imaginar la menor duda, con el fin de comprobar si, hecho esto, no quedaba en mi creencia algo que fuera enteramente indudable. Así, /puesto que nuestros sentidos nos engañan algunas veces, quise suponer que no había cosa alguna que fuera tal como nos la hacen imaginar. ([1637] 1987, p.46)

Desconfiando de la construcción de certezas de estos factores en el proceso de conocimiento del Ser, al poco andar de su reflexión y haciendo uso de su propio método, se halla ante una verdad absoluta. Un principio exento de toda duda porque agrega:

Advertí que mientras quería pensar en ese modo que todo es falso, era absolutamente necesario que yo, que lo pensaba, fuera alguna cosa. Y observando que esta verdad: *pienso, luego soy*, era tan firme y tan segura, [...] juzgué que podía admitirla como el primer principio de la filosofía que buscaba. (Descartes, [1637] 1987. p.46-47)

Con esta trascendental frase, que en su idioma original corresponde a '*Je pense, donc je suis*', deriva toda una corriente filosófica donde el existir del Ser se erige netamente en base a un alma que lleva a cabo la experiencia y su aprehensión, a diferencia del cuerpo, que bajo

su condición mecanicista, se limita a ser un objeto que lleva a cabo estos procesos³⁷. Dos distinciones que pasamos a citar para su comparación.

El pensamiento es un atributo que me pertenece, siendo el único que no puede separarse de mí. *Yo soy, yo existo* [...] Hablando con precisión, no soy más que una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón [...]. ([1642] 1977. p.25-26)

Y aunque acaso (o mejor, con toda seguridad, como diré enseguida) tengo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, con todo, puesto que, por una parte, tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en cuanto que yo soy solo una cosa que piensa -y no extensa-, y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, en cuanto -que él es solo una cosa extensa -y no pensante-, es cierto entonces que, ese yo (es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy), es enteramente distinto de mi cuerpo, y que puede existir sin él. ([1649] 1997. p. 66)

No obstante, es preciso puntualizar algunos detalles en torno a la perspectiva de Descartes. Como mencionamos anteriormente el idioma original de sus obras fue el francés. En ellas utiliza los términos '*âme*' y '*corps*' que en español significan 'alma' y 'cuerpo' para identificar los elementos que constituyen el Ser. Más, las traducciones que han tenido una

³⁷Es llamativo agregar que Descartes identifica que el cuerpo material es apropiado por el alma específicamente en "[...] una pequeña glándula en el cerebro, en la que el alma ejerce sus funciones de forma más particular que en otras partes [...]" ([1649] 1997, p.102). Es decir, lo que se identifica como la glándula pineal pasaría a ser, en palabras del filósofo, 'la sede principal del alma'.

mayor difusión dentro de la Antropología Social son las inglesas donde esta relación es transcrita bajo los términos de 'mente' y 'cuerpo'. Esto provocó que el planteamiento de una entidad 'alma', concebida desde lo intelectual, emocional y espiritual, pasara a ser comprendida solo desde su dimensión cognitiva, es decir, se limitó a una entidad intelectual (Moreno, 2006). Así mismo es importante destacar que Descartes concibe el 'cuerpo humano' como un cuerpo material específico y particular puesto que:

Un cierto tipo de cuerpo está más estrechamente unido a nuestra alma que todos los otros que existen en el mundo [...] está unida a una cosa extensa que se mueve en virtud de la disposición de sus órganos, que se llama propiamente el cuerpo de un hombre. ([1644] 1995. p.72-73)

Vale decir, el 'cuerpo humano', al ser superior a otras formas naturales es considerado como una morada digna para el alma.

Esta perspectiva, expresada en diversos estudios bajo la nomenclatura de 'dualismo', es retomada por Merleau-Ponty para erigir su propuesta, concibiéndola como el " «estrabismo» de la ontología de la filosofía occidental" ([1964] 2010. p.149). Es así como en otros trabajos tales como *La estructura del comportamiento* (1942) y la *Fenomenología de la percepción* (1945) esta crítica se extiende bajo los conceptos de vitalismo/mecanicismo y empirismo/intelectualismo respectivamente. Con estos términos busca expresar su visión dicotómica del dualismo donde el Ser se ve enfrentado entre su conciencia-alma y su cuerpo, entendido este último como un elemento cosa. Por ello busca:

Re-establish the roots of the mind in its body and in its world, going against doctrines which treat perception as a simple result of the action of external

things on our body as well as against those which insist on the autonomy of consciousness.³⁸ (1964b. p.3-4)

Para superar este paradigma se propone rehabilitar la fenomenología centrándose en los procesos de percepción y experiencia del Ser a partir del entendimiento de la existencia de una corporeidad subjetiva bajo el término de 'cuerpo propio' (*corps propre*). Un concepto que en ocasiones será asimilado al de la propuesta husserliana de 'cuerpo vivo' (*Leib*), pero que en el caso de Merleau-Ponty será utilizado para referir a un 'cuerpo sujeto' entendiéndose más bien por un estado activo del Ser que permite el 'Yo puedo'. En otras palabras, busca establecer el 'Yo pienso' en el 'Yo percibo' asimilando que el 'cuerpo propio' es una subjetividad encarnada en un 'cuerpo vivo' que permite el acceso e intervención en el mundo junto y con otros cuerpos vivos.

De este modo, bajo el esquema anterior, la idea de 'cuerpo propio' se plantea como una instancia previa a la conciencia reflexiva. Acorde a los postulados de Merleau-Ponty es importante entender que el pensamiento surge desde la palabra, la cual, se construye a partir del gesto expresivo del cuerpo y no desde el poder constituyente de una conciencia reflexiva. En consecuencia, sus análisis lo llevan a evidenciar la existencia de un '*cogito* tácito', es decir, el estado previo de la expresión verbal donde el 'cuerpo propio' adquiere su autoconciencia originaria al hallar su sentido de ser del Ser en su capacidad de percepción y posibilidad de experiencia con el mundo. Según Merleau-Ponty:

Todo el problema radica en comprender bien el *Cogito tácito*, en no poner en él más de lo que verdaderamente en el mismo se encuentra, y en no hacer del

³⁸[Restablecer las raíces de la mente en su cuerpo y en su mundo, en contra de las doctrinas que consideran la percepción como un simple resultado de la acción de las cosas externas sobre nuestro cuerpo, así como contra aquellos que insisten en la autonomía de la conciencia] (Traducción propia).

lenguaje un producto de la conciencia so pretexto de que la conciencia no es un producto del lenguaje. Ni el vocablo, ni el sentido del vocablo son, en efecto, *constituidos* por la conciencia. ([1945] 1993. p.411)

Con esta noción finalmente identifica el trasfondo 'trascendental' de la subjetividad, al ubicar la experiencia de la conciencia en un estado pre-objetivo que incluye el elemento de lo corporal. Así logra oponerse de manera legítima a la primacía intelectualista en torno a la reflexión de la existencia corpórea dando paso al 'monismo' -que en contraposición al 'dualismo'- no distingue una separación entre el cuerpo-alma, cuerpo-conciencia, cuerpo-espíritu.

1.2 El quiasma: Corporalidad y Corporeidad.

*No soy de aquí, ni soy de allá.
No tengo edad, ni porvenir
y ser feliz es mi color
de identidad.*

Facundo Cabral, (1970). *No soy de aquí ni soy de allá.*

Si profundizamos en la visión monista de Merleau-ponty hallamos propuestas que delimitan diferentes estados de conciencia corporal del Ser, ‘modos-de-ser-en-el-mundo’ en relación al organismo que habita. Para adentrarnos en ellos de manera estructurada será necesario iniciar por la categoría de ‘Quiasmo’.

Este término del griego *χιασμός* (palabra compuesta que hace referencia a letra ‘chi’, o sea, X, apelando a su disposición cruzada), es conocido en el mundo literario por ser una figura retórica que repite una estructura sintáctica a través de un paralelismo cruzado en relación a los componentes empleados, como por ejemplo: ‘los últimos serán los primeros y los primeros serán los últimos’; y por otro, se le conoce en Anatomía para identificar el punto de unión de los nervios ópticos del ojo derecho e izquierdo en el que se complementa la información del estímulo visual entre uno y otro.

A partir de su significación cruzada el ‘quiasmo’, dentro de la Fenomenología del Cuerpo, es una noción que une ‘lo visible y lo invisible’ empoderándose como una nueva concepción ontológica, o sea, una tercera posibilidad del Ser. Merleau-Ponty teorizó sobre ello en sus últimos trabajos, sobre todo en su obra póstuma *Lo visible y lo invisible* (1964) donde establece que “hay un cuerpo del espíritu y un espíritu del cuerpo y un quiasmo entre ellos” (2010. p.228). Con ello el autor se refiere al quiasmo como el entrecruzamiento, la

complementariedad y la reciprocidad a la que están ligados el alma-espíritu-conciencia y el cuerpo, así como la autopercepción subjetiva y objetiva del Ser. Del mismo modo, esta relación apela al equilibrio del entendimiento de estas acepciones, vale decir, concebir que el cuerpo no es tan solo un objeto de experiencia ni un mero sujeto experimentante sino que una dualidad reflexiva en una unidad donde asimila la posibilidad de ser un cuerpo-vivido y un cuerpo-tenido.

Quiasmo yo-el mundo,

yo-otro -

quiasmo mi cuerpo-las cosas, realizado por el desdoblamiento de mi cuerpo en adentro y afuera - y por el desdoblamiento de las cosas (su adentro y su afuera).

Es posible porque hay esos 2 desdoblamientos: la inserción del mundo entre las 2 hojas de mi cuerpo, la inserción de mi cuerpo entre las 2 hojas de cada cosa y del mundo.

Esto no es antropologismo: al estudiar las 2 hojas debemos encontrar estructura del ser -

Partir de esto: no hay identidad, ni no-identidad o no-coincidencia, hay adentro y afuera girando uno en torno al otro -. ([1964] 2010. p.232)

En definitiva el Quiasmo instala una nueva forma fenomenológica del Ser que va más allá del dualismo sujeto/objeto e interior/exterior. Es el lugar de cruce entre el sujeto y el mundo, entre su interioridad y exterioridad así como entre su actividad y pasividad que lo consolidan como un ser carnal, vivencial y sensible. Es así que bajo esta visión integradora unidual, el 'cuerpo' se convierte en un punto de referencia para todo tipo de reflexión puesto

que ayuda a constituir, expresar y fundamentar acciones como la experiencia, la significación, la razón, la identidad, el valor, la vitalidad, la continuidad, la transformación, la relación, la agencia y la intencionalidad (Lambeck, 2010. p.107) que generan el enraizamiento con el mundo.

Sumado a ello dota al Ser de una doble reflexividad corpórea que posibilita el 'ser-corporal-en-el-mundo' así como 'ser-en-el-mundo'. Estas dos nociones corresponden a los términos de 'corporalidad' y de 'corporeidad' a las que se debe prestar atención puesto que en ocasiones son empleadas de manera indiscriminada para referir a lo 'corporal' sin tener en consideración que se trata de términos que indican estados reflexivos corporales diferentes. Si bien ambas apuntan a una totalidad, entenderemos por 'corporalidad' la conciencia de 'tener' un cuerpo, mientras que por 'corporeidad' la conciencia de 'ser' un cuerpo. Merleau-Ponty afirma que la 'corporalidad' es la condición material de posibilidad de la 'corporeidad', ya que en primer lugar, el 'cuerpo', se dispone como un Ser encarnado al mundo, y luego, como un 'cuerpo' que acciona y se implica en él.

Yo no soy el autor de mi cuerpo, no he decidido nacer, y una vez nacido, yo mismo broto a través de mi cuerpo, haga lo que haga. Y no obstante, este cuerpo no es un accidente o hecho que sufro, puedo encontrar en él goce y satisfacción o encontrar en él un recurso contra sí mismo, como sucede en una decisión que me compromete. Me miran y me miro, me siento, siento y me sienten, este es mi cuerpo, yo soy mi cuerpo. ([1945] 1993, p.48)

La 'corporalidad' -el 'tener' un cuerpo- es una reflexión que surge en la dimensión de la materia dual a partir de su estructura y presencia ante el mundo, admitiendo una serie de características y particularidades. Por ejemplo, el hecho de tener una masa con una cierta textura regida por leyes mecánicas naturales, el ocupar un espacio, el existir en un tiempo

determinado, moverse de una manera específica, poseer sentimientos, conocimientos, experiencias, así como su disposición a todas ellas, entre otras. En la corporalidad se admite que el ‘cuerpo’ "está hecho de la misma carne que el mundo (es un percibido), y que además esta carne de mi cuerpo es partícipe del mundo, él la refleja, él la invade y ella lo invade a él" (Merleau-Ponty, [1964] 2010. p.219). De acuerdo a esta cita, es la 'corporalidad' junto a la 'sensación de mundo' donde se origina la necesidad de 'corporeidad', de 'ser' una corporalidad que lleva a cabo acciones en el mundo para adquirir significaciones que a su vez lo transformen. Una relación de intercambios que le permite ver siendo visible, tocar siendo tocado, sentir siendo percibido: ser-en-el-mundo.

Bajo esta perspectiva conceptual es interesante también rescatar la noción de ‘dualidad’ propuesta por David Le Breton ([1992] 2002) que difiere del concepto de ‘dualismo’. Este término -similar al de quiasma- alude a la doble posibilidad del Ser de ‘ser’ un ‘cuerpo’ y de ‘poseerlo’. No obstante, este término surge a partir de la cotidianeidad de la conciencia de arraigo corporal de la presencia humana (Pág. 93) que, en el diario vivir, se ve enfrascada en una sensación de vaivén y ambigüedad existencial a raíz de la reiteración de situaciones y percepciones sensoriales que invisibilizan el cuerpo y lo hacen reaparecer en periodos de tensión. Similar es la propuesta del profesor en filosofía estadounidense Drew Leder (1954) el cual sostiene que en el día a día el ‘cuerpo’ está ‘ausente’ al ser utilizado como un elemento perceptivo del sujeto más que como un objeto de atención (Leder, 1990, como se citó en Puglisi 2014). Por ejemplo, rompe esta disposición en estados de enfermedad donde el ‘cuerpo’ se vuelve el centro de atención al provocar una disfuncionalidad que resuena como algo distinto en la configuración del Ser.

En síntesis, la teoría carnal, concibe el ‘cuerpo’ como una fuente de sensaciones dobles. Un ‘cuerpo quiasmático’ que puede ser tenido y vivido “capaz de «ver» y «sufrir» ” (Merleau-Ponty, [1945] 1993. p.112), en el que además, se identifica el cuerpo-cosa, objeto, físico, natural, dotado de leyes propias; el encarnado, el cuerpo-tenido-pensado-objetivo que, a su vez, posibilita el cuerpo propio-animado-agente-subjetivo.

1.3 Intercorporeidad.

Algo en tu cara me fascina

Algo en tu cara me da vida

¿Será tu sonrisa?

¿Será tu sonrisa?

Pequeña, échate pa'ca

Elvis Crespo, (1998). *Tu sonrisa*.

Como mencionamos, la corporalidad es nuestro anclaje en el mundo. Permite la encarnación del existir del Ser en un lugar y tiempo donde existen además otros Seres con corporalidades. A partir de ello esta se transforma en un órgano de reconocimiento, comunicación y socialización a través de la 'intersubjetividad'. Una capacidad generada en comunidad a partir de la 'intercorporeidad', puesto que la existencia propia es intrínsecamente también una co-existencia.

La idea de 'intercorporeidad' tiene sus bases en los trabajos de los autores mencionados anteriormente, Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty. En el caso de Husserl, se identifica el concepto de 'intersubjetividad trascendental' empleado para sostener que el Ser se relaciona con otros para crear un ambiente intersubjetivo, puesto que no podría desarrollarse bajo un mundo impersonal. Por esta razón, el filósofo reconoce en los 'cuerpos' (*Körper*) de otros Seres a 'sujetos de experiencia' (*Leib*). Sumado a ello considera a la 'intersubjetividad trascendental' una base para la producción de subjetividad, puesto que a partir de un referente intersubjetivo se pasa a la configuración de un espacio intrasubjetivo.

Con el paso del tiempo, Merleau-Ponty siguiendo las propuestas de Husserl, devela la posibilidad de un Ser carnal que se construye e identifica en relación con el entorno habitado

por otras existencias corpóreas. De esta forma, se trataría de un sujeto encarnado que habita en la 'intercorporeidad' junto a otros y otras.

Para sumergirnos propiamente en el concepto debemos, en primer lugar, admitir que el reconocimiento de un otro u otra es un acto perceptivo. A partir de este acto distinguimos evidencias corporales, es decir, otras corporalidades que expresan distintas subjetividades, fuentes de sentido, de simbolización y de significación, capaces de cumplir las mismas funciones que se atribuye así mismo el Ser. No obstante, esta diversidad de subjetividades encarnadas identifica el sentido de un 'cuerpo-propio' que las lleva a compartir un mundo en común. Bajo este principio, la corporalidad pasa a ser una intermediaria de la intersubjetividad corpórea entre el Ser y sus pares, puesto que, al reconocer otras corporalidades con sus mismas características y capacidades motrices, sensoriales, cinestésicas, lingüísticas y/o cognitivas se vincula de manera íntima con ellas. En palabras de Merleau-Ponty:

Just as my body, as the system of all my holds on the world, founds the unity of the objects which I perceive, in the sameway the body of the other—as the bearer of symbolic behaviors and of the behavior of true reality—tears itself away from being one of my phenomena, offers me the task of a true communication.³⁹ (Merleau-Ponty, 1964b. p.18)

En este encuentro la corporalidad de otro Ser pasa a distinguirse de las cosas mundanas, de los objetos agotables; a diferencia del Ser que se percibe como un perceptor de la misma realidad y/o mundo cultural. Por lo tanto, en esta instancia de reconocimiento mutuo surgen actos que atestiguan esta relación poniéndose en marcha elementos de un todo

³⁹[Así como mi cuerpo, como sistema de todas mis posesiones sobre el mundo, funda la unidad de los objetos que percibo, del mismo modo el cuerpo del otro —como portador de los comportamientos simbólicos y del comportamiento de la verdadera realidad— se arranca de ser uno de mis fenómenos, me ofrece la tarea de una verdadera comunicación] (Traducción propia).

estructurado, tales como la comunicación. Si bien la corporalidad, en tanto su carácter intersubjetivo tiene la facultad de crear nuevas formas, atribuir significaciones, construir estructuras culturales; su calidad física, se transforma en un soporte imprescindible para la comunicación humana (gestual o verbal). Gracias a esta relación los elementos que construyen una cultura son compartidos y entendidos por un ente similar que los percibe. Esta idea la desarrolla Merleau-Ponty a través de la ejecución de los gestos.

La comunicación o comprensión de gestos llega a través de la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos de los otros, de mis gestos e intenciones perceptibles en la conducta de otra gente. Es como si la intención de la otra persona habitara mi cuerpo y mi cuerpo habitara el suyo [...] Hay una confirmación del otro por mí y de mí por el otro [...] Hay que reconocer como irreducible el movimiento por el que me presto al espectáculo, me uno a él en una especie de reconocimiento ciego que precede la definición y la elaboración intelectual del sentido. ([1945] 1993. p.202)

En conclusión, la intercorporeidad, permite desde la práctica de la corporeidad y/o corporalidad descubrir y concebir la existencia de otro Ser. Una relación en coexistencia, en correlación y reciprocidad que deriva en un mundo-con-el-otro u otra, y que además, provoca una alteridad en la propia reflexión corpórea del Ser al develar una manera diferente del yo - en tanto un yo-perceptivo y un yo-inter-otro u otra- con el cual construye y asimila una relación que es del mundo y que es el mundo.

2. LAS CIENCIAS COGNITIVAS

Tu imaginación me programa en vivo.

Roberto Jacoby & Federico Moura, (1985). *Luna de miel en la mano.*

Como indicamos al inicio de este capítulo otra de las disciplinas que genera nuevos aportes a los análisis del cuerpo (corporalidad/corporeidad) son las Ciencias Cognitivas. Un ámbito de estudio que se transformó en el paradigma mental más influyente de finales del siglo XX y comienzos del XXI, debido a que se centra en estudiar el pensamiento de manera científica e interdisciplinar. Para ahondar en su perspectiva repasamos definiciones de distintos investigadores, tales como: Francisco Varela (1946-2001), biólogo chileno e investigador en Neurociencias y Ciencias Cognitivas, quien la propone como "el análisis científico moderno del conocimiento en todas sus dimensiones" (1998. p.11). La de Paul Thagard (1950) filósofo y científico cognitivista canadiense que la concibe como el "estudio interdisciplinar de la mente y de la inteligencia" (2020. párrafo 1). La del psicólogo e investigador estadounidense Howard Gardner (1943) quien la establece como "ciencia que responde a interrogantes epistemológicos de antigua data, en particular a los vinculados a la naturaleza del conocimiento, sus elementos componentes, sus fuentes, evolución y difusión" ([1985] 1996. p.21), y la del científico y profesor emérito en Ciencias Cognitivas estadounidense Donald Norman (1935), que la propone como una "disciplina creada a partir de una convergencia de intereses entre los que persiguen [...] la búsqueda de la comprensión de la cognición, sea ésta real o abstracta, humana o mecánica" ([1981] 1987. p.13). En todas ellas, se aprecia la naturaleza interdisciplinar que este objeto de estudio reúne y que lleva a esta ciencia a redefinir constantemente sus límites. Por esta razón su nombre se concibe de manera plural puesto que da cabida a la Psicología, la Inteligencia Artificial, la Lingüística, la Filosofía, la Neurociencia y la Antropología; disciplinas en las que se ha podido profundizar, estructurar, investigar, explorar, definir, conceptualizar y detallar el aprendizaje humano, sus variantes y características.

Si bien las Ciencias Cognitivas tienen su origen en la década de 1940, la concepción del 'procesamiento de información' y 'mente' ha variado. Desde entonces hasta la actualidad se reconocen cuatro etapas⁴⁰. La primera, estructurada a partir de la construcción de las primeras computadoras modernas, el asentamiento de las bases de la inteligencia artificial y la aparición de una teoría general de los sistemas y de la información, dio origen a la propuesta 'cibernética'. En ella el cerebro humano se concibe como una unidad controladora central que alberga neuronas; entendidas como dispositivos que se conectan entre sí, activándose y desactivándose para permitir la generación de operaciones lógicas.

La segunda, es el 'modelo cognitivo clásico', denominada también como etapa 'representacionista', 'simbolista' o de 'procesamiento secuencial'. En ella se desarrolla la idea de que todos los sistemas procesadores de información -incluyendo el cerebro humano- tienen los mismos principios. Por ende, la mente es concebida como un sistema computacional; un programa software que funciona en un hardware cerebral que procesa información del entorno (percepción) para traducirla en símbolos de acuerdo a un algoritmo (pensamiento). Bajo esta mirada, la cognición, es entendida como un proceso de representación mental regido por reglas de carácter simbólico que tienen por finalidad ejecutar una acción siguiendo los resultados obtenidos (conducta) de manera secuencial.

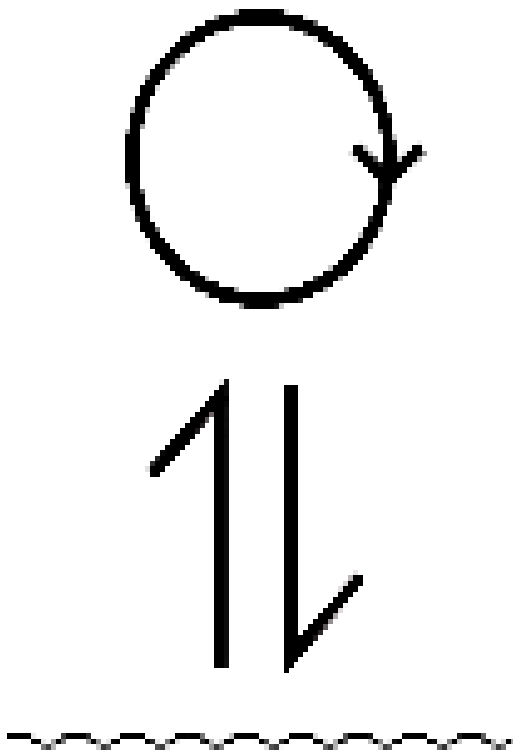
Por otro lado, surge la tercera etapa: el 'conexionismo'. En él se desecha la idea de que el cerebro es una unidad central, y que además, el procesamiento de información funciona de manera distribuida y paralela. En contraposición, se propone la existencia de un sistema de unidades interconectadas que reciben, transmiten, modifican y finalmente envían estímulos al exterior de acuerdo al valor deseado. Es decir, la información o el conocimiento surge de la estructura, de las conexiones de la red.

Finalmente, una cuarta etapa surge a partir de los actuales debates en el ámbito filosófico, en los que se reconoce "la descripción de nuestros procesos cognitivos a través de

⁴⁰Estas etapas no deben considerarse como un relato histórico sucesivo sino que más bien como periodos sin cierre, que entre sí, evidencian problemáticas, postulan nuevos cuestionamientos y crean nuevas propuestas.

la relación cuerpo, mente y entorno (mundo)” (Silenzi, 2013. p.96). Con ello, se apuesta por desarrollar una etapa 'enactivista', perspectiva que profundizaremos en el siguiente apartado.

2.1 Enactivismo.



15

*Cambia lo superficial.
Cambia también lo profundo.
Cambia el modo de pensar.
Cambia todo en este mundo.
Cambia el clima con los años.
Cambia el pastor su rebaño
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño.*

Julio Numhauser, (1982). *Todo cambia*

El Enactivismo es una teoría que rechaza las posturas que conciben el conocimiento como un logro abstracto, netamente intelectual, producido por mecanismos rígidos de carácter computacional que llevan a relacionar al Ser con una máquina y a desechar el papel activo de este en la construcción de su experiencia. En respuesta a ello, la 'enacción' se posiciona como una teoría que propone la inclusión de la vida, el 'fenómeno de la vida' como base de todo conocimiento. Su origen deriva principalmente de las investigaciones de Francisco Varela - citado anteriormente- a partir de los trabajos realizados junto al biólogo y filósofo chileno Humberto Maturana (1928-2021), quien desarrolló una perspectiva de análisis e investigación del conocimiento a partir del "operar biológico completo del ser vivo" (Maturana & Varela, [1984] 2003b. p. XXI) que denominó 'Biología de la Cognición'. Para comprender la

estructura del enactivismo es preciso antes repasar los conceptos que llevaron a su conformación.

En primer lugar, Maturana y Varela asumen que un sistema -conjunto de elementos que forman un todo- no es posible de ser explicado a cabalidad por medio de la descripción de sus partes o componentes, sino que más bien, se debe considerar su organización total para entender sus propiedades. Bajo esta postura 'el conocer' se relaciona con la forma en que los organismos están constituidos y la interacción que tienen 'con' y 'en' su contexto determinado. Por esta razón rechazan la idea de una realidad externa, puesto que todo se configura a partir de lo que constituye y hace un organismo. Es así que el profesor Maturana establece el concepto de 'autopoiesis'; término del ámbito biológico -utilizado en primera instancia- para designar la particularidad del funcionamiento de los sistemas vivos en su mínima expresión, es decir, a nivel molecular. En específico 'autopoiesis' o '*autopoyesis*' del griego *ποίησις*, es un neologismo construido bajo los léxicos *auto* (así mismo), *poiein* (hacer) y el sufijo *sis* (acción), que denota la cualidad de un sistema para organizarse y producirse así mismo.

Una máquina autopoietica es una máquina organizada como un sistema de procesos (relaciones) de producción de componentes concatenados de tal manera que producen componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico. (Maturana & Varela, [1994] 2003a. p.69)

Con el tiempo el referente 'máquina' derivará en 'sistema', 'organismo' o 'identidad' puesto que la autopoiesis al ser una característica de los sistemas vivos se halla en una diversidad de grados. Estos pueden clasificarse en una 'autopoiesis molecular o de primer

orden', que a su vez, posibilita la autopoiesis de organismos de niveles superiores tales como un 'organismo multicelular o de segundo orden' y/o de 'sistemas sociales o de tercer orden'. No obstante, cabe recalcar que las autopoiesis de segundo y tercer orden son configuradas por las relaciones autopoieticas de sus componentes y no por estar compuestas por 'elementos autopoieticos'. En resumen, cuando se destaca la cualidad autopoietica de los seres vivos se alude a la capacidad de auto-organización, generación y sostenimiento de su unidad bajo una relación circular y recíproca entre sus partes y el todo en el proceso del vivir.

Tras entender estos principios es indispensable comprender que una unidad autopoietica mantiene una estrecha relación con su entorno, con el contexto que le rodea. En él halla estímulos externos que van adquiriendo sus características a medida que son percibidos e interpretados en el proceso de modificación de las estructuras de la unidad. Como lo indican los investigadores, cada unidad posee una ontogenia particular:

La ontogenia es la historia del cambio estructural de una unidad sin que ésta pierda su organización. Este continuo cambio estructural se da en la unidad, en cada momento, o como un cambio gatillado por interacciones provenientes del medio donde se encuentra o como resultado de su dinámica interna. Sus continuas interacciones con el medio, la unidad celular las clasifica, las ve de acuerdo con su estructura en cada instante, la que a su vez está en continuo cambio por su dinámica interna. (Maturana & Varela, [1984] 2003b. p. 49)

Un proceso de interacción con el medio, donde la unidad, al poseer una identidad auto-constituída y auto-organizada, establece un campo de interacciones recurrentes y/o similares con un valor significativo, que en su devenir, construyen un sentido propio para el sistema.

In defining what it is as unity, in the very same movement it defines what remains exterior to it, that is to say, its surrounding environment. A closer examination also makes it evident that this exteriorization can only be understood, so to speak, from the “inside”: the autopoietic unity creates a perspective from which the exterior is one, which cannot be confused with the physical surroundings as they appear to us as observers, the land of physical and chemical laws simpliciter, devoid of such perspectivism. (Varela, 1997. p.78)⁴¹

En otras palabras, una unidad autónoma procesa los estímulos recibidos a partir de las determinaciones de su estructura incluyendo una perspectiva de significación con la que finalmente construye su mundo. Por esta razón se establece que un sistema vivo produce su accionar manteniendo un diálogo activo con el entorno en base a los términos de sentido que configura continuamente. Un diálogo recíproco y permanente que concluye en la teoría enactiva del conocimiento expresada pictóricamente en la Figura 15 del inicio de este apartado.

Tras haber identificado sus bases, señalamos que la palabra 'enactivismo' es una castellanización del neologismo del idioma inglés '*enaction*' derivado de '*to enact*' que significa 'poner en ejecución', así como también se entiende por 'representar' o 'actuar' en el sentido que adquiere dentro de la labor de un o una actriz. En ambas significaciones se evidencia la noción de 'acción', pieza clave dentro del proceso de cognición. Esta perspectiva

⁴¹[Al definir lo que constituye una unidad, en el mismo gesto se define lo que queda fuera de dicha unidad, esto es, el entorno circundante. Un examen más detenido hace también evidente el hecho de que esta organización solo puede ser entendida, por decirlo así, desde el “interior”: la unidad autopoietica crea una perspectiva desde la cual tiene un exterior que le es propio, que no puede ser confundido con el entorno físico que podemos referir como observadores, el ámbito de las leyes físicas y químicas, desprovista de tal perspectivism] (Traducción propia).

se opone a que el mundo del Ser es construido por la 'representación' que este hace de su medio externo, sino que más bien es construido por su 'relación' activa con él. Como argumenta Varela: "El pivote de la cognición es su capacidad para hacer emerger significados, la información ni está preestablecida como orden dado, sino que implica regularidades que emergen de las actividades cognitivas mismas" ([1988] 1998. p.120). En este sentido, el enactivismo rechaza las propuestas del cognitivismo y el conexionismo, dado que ambos se centran en la idea de la existencia de una mente pre-dada que representa internamente los estímulos de un mundo externo pre-dado en un Ser subjetivo separado de la acción. Varela agrega "Si el mundo en que vivimos va surgiendo o es modelado en vez de ser predefinido, la noción de representación ya no puede desempeñar un papel protagónico." ([1988] 1998. p.90). En definitiva, el enactivismo apela a que el proceso cognitivo se origina y ubica en el propio Ser y su mundo, y que el conocimiento, es acción. Esto se basa, porque sostiene que la percepción es guiada por la acción, y además, porque las estructuras cognitivas emergen a partir de patrones recurrentes de actividad sensomotora. (Varela 1999. p.11-12). Gracias a esta deducción el cuerpo adquiere un protagonismo fundamental al encarnar, situar, enraizar, visibilizar de manera física y práctica la actividad mental.

2.2 La corporeización.

La indómita luz se hizo carne en mí.

Carlos García “Charly García” & Luis Spinetta, (1985). *Rezo por vos.*

En paralelo a los postulados anteriores, el cuerpo no solo se reconoce bajo una teoría sino que también como una metodología y enfoque dentro de las Ciencias Cognitivas. Por ello surge el '*embodiment*', concepto del idioma inglés utilizado en distintas disciplinas y traducido de diferentes formas como: 'ciencia cognitiva corporizada', 'corporeización situada', 'inteligencia corporizada', 'inteligencia artificial corporizada', 'mente corporizada', 'cognición corporizada', 'cognición en-el-cuerpo', 'cognición encarnada', 'cognición corpórea', 'corporeidad de la cognición', 'corporeización del lenguaje', 'naturaleza corpórea', 'carácter corpóreo del lenguaje', 'acción corporizada', 'comprensión corporizada', 'corporeidad del significado' y/o 'corporeización' -siendo esta última la más utilizada en el idioma español- para dar cuenta de la importancia del cuerpo en la construcción de significado. Así mismo, dentro de este variado paisaje terminológico, aparecen herramientas conceptuales útiles para diferentes tipos de análisis.

2.2.1 La cognición corpórea.

¡Ah! Come de mí, come de mi carne

¡Ah! Entre caníbales

¡Ah! Tómame el tiempo en desmenuzarme

¡Ah! Entre caníbales

Entre caníbales

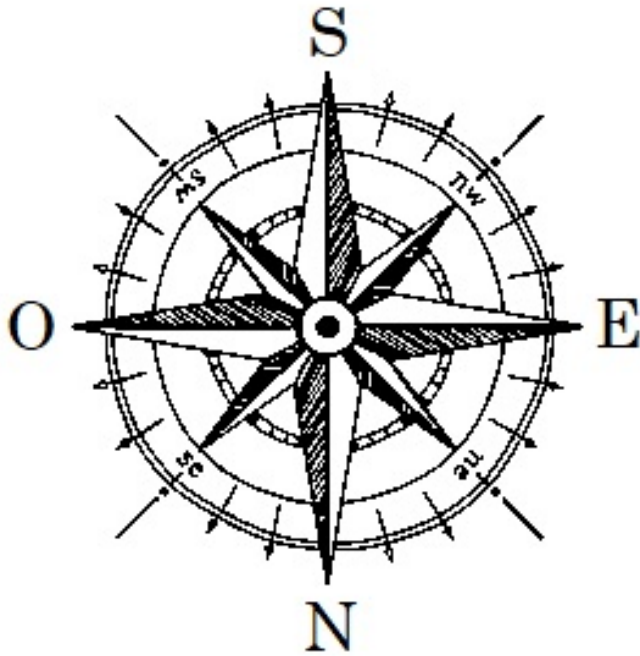
Gustavo Cerati, (1991). *Entre caníbales.*

Una de las primeras y principales características de la corporeización -como bien lo indica su nombre- es asumir que la cognición acontece en un 'cuerpo'. Bajo esta lógica, este elemento influye de tres maneras (Foglia & Wilson, 2013): como un 'limitador', puesto que la actividad cognitiva depende inextricablemente de las particularidades biológicas de un organismo, en específico, de las capacidades sensomotoras que posee. Como 'distribuidor' debido a que diferentes estructuras del cuerpo participan en la actividad cognitiva en forma conectada, contraponiéndose al representacionalismo y el conexionismo, ya que:

El sistema nervioso va mucho más allá del cerebro. No podemos seguir pensando que solo el cerebro cogniza. [...] Estamos llenos de nervios por todo el cuerpo. [Al] sistema nervioso no lo podemos poner como el único regulador [...] también tiene que estar acoplado con el resto de sistemas vivos. Tenemos el sistema inmunológico, el sistema óseo, el sistema músculo-esquelético [...] todo eso se auto-organiza para que nosotros podamos cognizar (González, 2016. Min. 20:50)

Esto quiere decir que la cognición no solo se ubica en el cráneo como veremos en el apartado 3.2.1 del siguiente capítulo. Los sistemas cognitivos también pueden darse en partes del cuerpo no neuronales. Por último, también actúa como un 'regulador' puesto que algunos aspectos de la actividad cognitiva son controlados por la estructura o función física que coordina la producción de acciones.

2.2.2 La cognición situada.



*Por eso, aún estoy
en el lugar de siempre.
En la misma ciudad
y con la misma gente.
Para que tú, al volver
no encuentres nada extraño
y sea como ayer
y nunca más dejarnos.*

16

Alberto Aguilera “Juan Gabriel”, (1975). *Se me olvidó otra vez.*

También conocida como ‘embebida’ o ‘incrustada’ postula que el proceso cognitivo de un organismo se ubica en un contexto biológico, psicológico y cultural, buscando mantener la ‘homeostasis’ -la estabilidad de su medio interno- a través de su acoplamiento estructural con el ambiente. En base a ello, se le considera como un concepto activo, práctico y relacional ya que regula e identifica las potencialidades positivas o negativas que ofrecen los objetos o seres percibidos con el fin de determinar sus acciones en un contexto específico.

2.2.3 La cognición expandida.



*...Vos sos pete te gusta cabecear
andas jugando al MU y de pro te la das
yo salgo con la 'glocky' te hago cabecear
te compras escudito y un cuchí' te tragás.*

*Porque yo soy, soy, soy...
¡el pibe del counter!
ando con mi mochila..
y mi equipaje es un mouse.*

Autor o autora desconocida (s.f). *La cumbia del counter.*

17

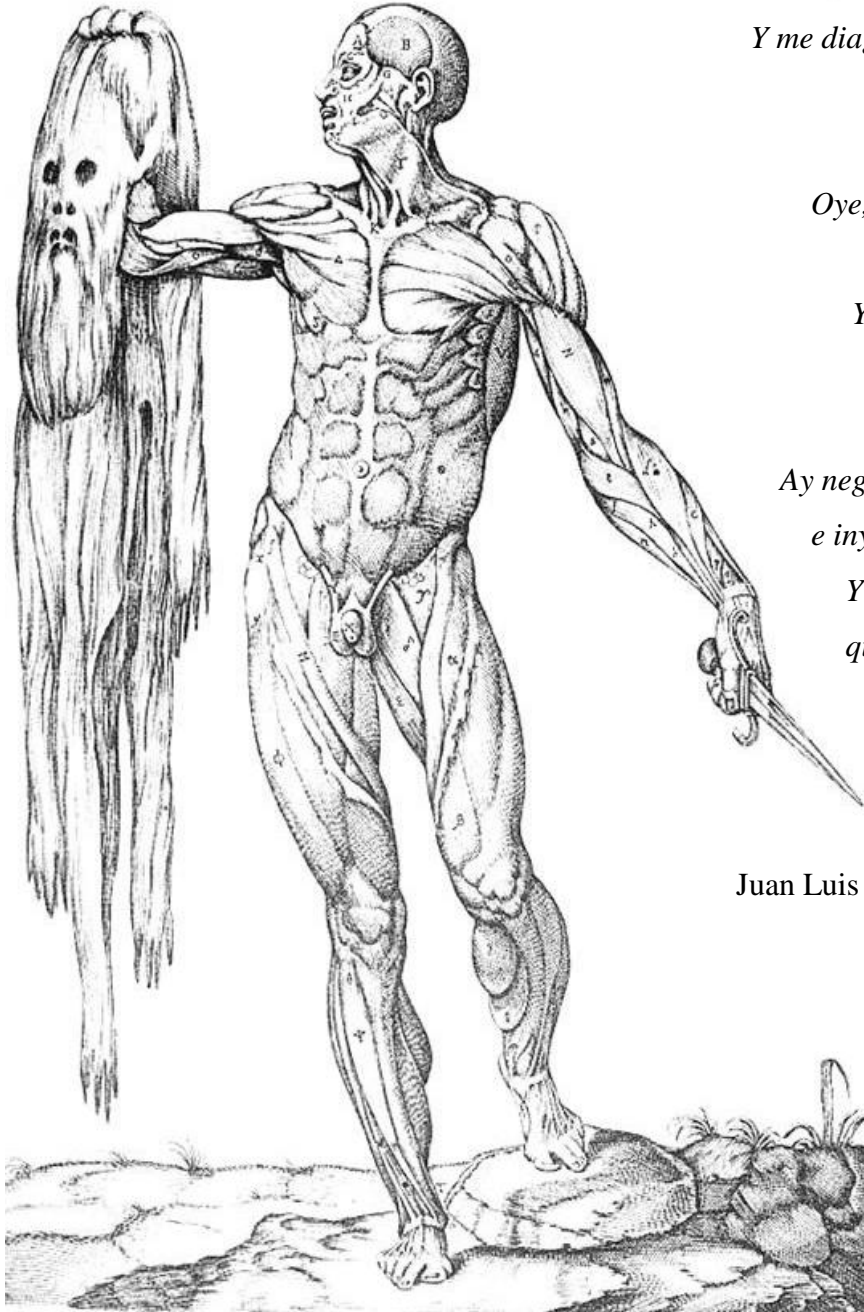
Esta característica señala que la cognición no solo se limita al cuerpo debido a que algunos estados mentales o experiencias incluyen elementos externos. Estos pueden ser 'artefactos culturales' como un bastón para personas ciegas, un lápiz y un papel para resolver ecuaciones matemáticas, una agenda, un ábaco, un mapa, un diccionario, entre otros, así como también 'avances tecnológicos' como un teléfono celular inteligente, un computador, una calculadora, un gps, etc.; puesto que todos ellos participan en los sistemas cognitivos asociados a tales procesos. En otras palabras, son elementos que trascienden su funcionalidad básica para convertirse en herramientas que incrementan las capacidades de un organismo. Este acoplamiento se produce gracias a redes interactivas que sincronizan de manera funcional y estratégica la mente, el cuerpo y el mundo, tanto físico como social, gracias al 'principio de paridad'.

If, as we confront some task, a part of the world functions as a process which, were it done in the head, we would have no hesitation in recognizing as part of the cognitive process, then that part of the world is (so we claim) part of the cognitive process.⁴² (Chalmers & Clarks, 1998, p.7)

Con él, se identifican elementos externos en los que se asemeja el proceso cognitivo para efectuar un acoplamiento que permita su extensión, y a su vez, la adaptación de los organismos en sus distintos contextos.

⁴²[...Al enfrentarnos a una cierta tarea, una parte del mundo funciona como un proceso que si estuviese en la cabeza no dudaríamos en aceptarlo como parte del proceso cognitivo, entonces esa parte del mundo es (en ese momento) parte del proceso cognitivo] (Traducción propia).

3. LA FISIOLOGÍA



*...Y me inyectaron suero de colores, ey
Y me sacaron la radiografía.
Y me diagnosticaron mal de amores, uh
al ver mi corazón como latía.*

*Oye, y me trastearon hasta el alma
con rayos equis y cirugía.
Y es que la ciencia no funciona.
Solo tus besos, vida mía.*

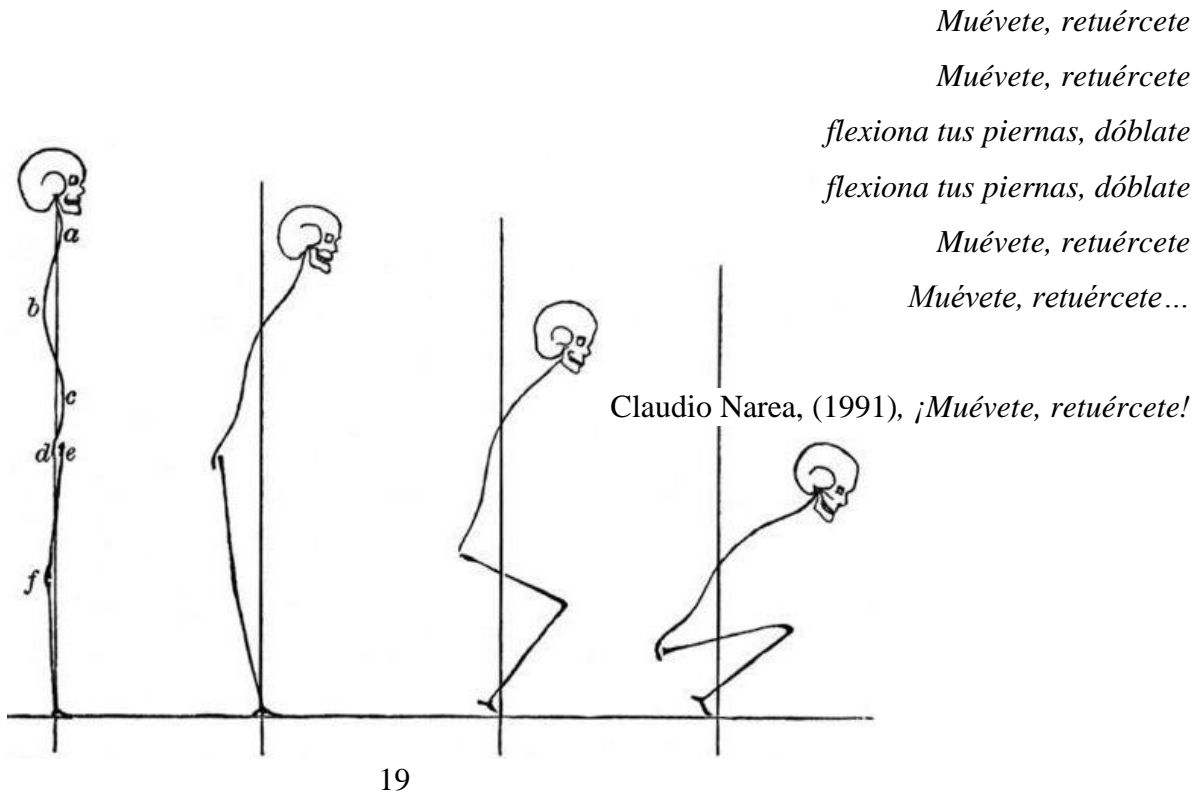
*Ay negra, mira búscate un catéter, ey
e inyétame tu amor como insulina
Y dame vitamina de cariño, ¡eh!
que me ha subido la bilirrubina.*

Juan Luis Guerra (1990), *La Bilirrubina*.

La pregunta por el cómo se conoce o cómo se produce el conocimiento siempre ha sido un tema central del planteamiento humano, puesto que toda experiencia, tanto subjetiva como física, encuentra su sede en el 'yo' a través de distintas sensaciones localizadas en la corporalidad. No son las vivencias las que están, por tanto, localizadas en ella, sino justamente las sensaciones y los órganos de un sistema vivo a través de los cuales estas vivencias se actualizan. Para entender cómo operan, nos adentraremos en la Fisiología con el fin de profundizar el mecanismo físico-biológico encargado de este procedimiento.

La Fisiología, del griego φυσιο *phisio* (naturaleza) y λογία *logía* (estudio o tratado), es una ciencia que estudia las funciones de los seres vivos con el objetivo de explicar los factores físicos y químicos responsables de su origen, desarrollo y progresión. Este objetivo se logra mediante el análisis detallado de las estructuras corporales (tejidos, órganos, aparatos o sistemas) develando la influencia, complementariedad y/o regulación que gestan entre sí. Con el paso del tiempo y los avances tecnológicos de cada época, esta ciencia ha ido ampliando sus saberes desde lo macroscópico a lo microscópico aumentando el interés por el estudio del estado de equilibrio, regulación y mantenimiento de la homeostasis. Por otro lado, dada la diversidad de organismos que habitan el ambiente, se ha dividido en especialidades para delimitar, profundizar y perfeccionar las características y funciones del elemento físico corporal de todo sistema vivo. En consecuencia, dentro de sus principales áreas existen hoy: la fisiología vírica, la fisiología bacteriana, la fisiología celular, la fisiología vegetal, la fisiología animal, la fisiología embrionaria y la fisiología humana. No obstante, para los efectos de este trabajo de investigación, nos limitaremos al campo de la fisiología humana para entender el proceso y los mecanismos que participan en ella.

3.1 La conciencia fisiológica.



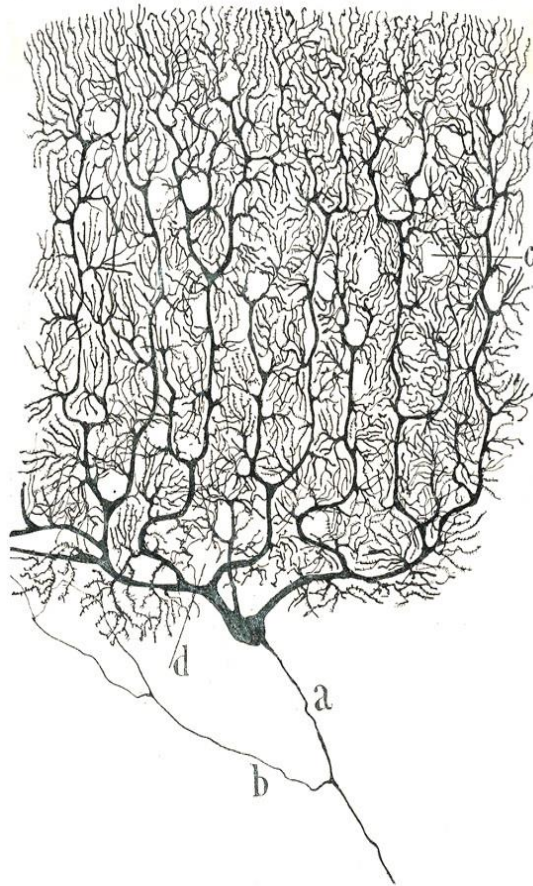
19

La conciencia corporal desde este ámbito se explica principalmente a partir del Sistema Nervioso. Este dirige, controla y supervisa las actividades, funciones y actuar de nuestro organismo. Está compuesto por el Sistema Nervioso Central (SNC) y el Sistema Nervioso Periférico (SNP) que, a su vez, está subdividido en el Sistema Nervioso Somático (SNS), el Sistema Nervioso Autónomo (SNA) y el Sistema Nervioso Entérico (SNE).

Para este recorrido fisiológico de conciencia corporal nos adentraremos inicialmente en el SNS. En él, se identifican neuronas sensitivas que transmiten información desde los receptores somáticos hacia el SNC, así como también neuronas que trabajan en sentido inverso. En específico, el proceso de toma de conciencia de un estímulo, se inicia en el denominado 'nivel receptor' donde se desarrolla la 'transducción sensorial'. Un proceso que por medio de receptores ubicados estratégicamente permite la recepción de un estímulo, ya sea externo o interno. En primer lugar, el estímulo al ser recibido, modifica y activa los iones

de la membrana de su receptor específico para ser codificado en relación a propiedades, tales como:

- ‘modalidad o naturaleza’; ya sea química, mecánica o electromagnética.
- ‘localización’, dando cuenta de su ‘campo receptor’ el cual puede ser ‘primario’, si incluye a un solo tipo de receptor, o ‘secundario’, en caso de incluir a más de uno. Por otro lado, esta propiedad también da cuenta de su tamaño y forma (en el caso de los objetos) y/o de su resolución fina.
- ‘intensidad’, propiedad que al ser medida por el ‘umbral’ que genera, es decir, la energía mínima requerida para activar un receptor, da cuenta de las frecuencias de activación de neuronas en la vía o la activación de distintos receptores.
- ‘duración’, característica que mide la serie o cantidad de potenciales de acción que se activan en la neurona sensitiva, tanto desde el inicio del estímulo hasta su finalización. Así mismo, entrega información sobre su velocidad de ‘adaptación’ (desensibilización), vale decir, la pérdida progresiva de la frecuencia del potencial de acción en un nervio sensitivo luego de aplicar con intensidad constante un estímulo. (Derrickson & Tortora, 2006).



20

Tras determinar este tipo de información se inicia la ‘transducción sensorial’. En ella los receptores convierten los estímulos recibidos en energía electroquímica. Esto se produce por una despolarización o hiperpolarización de la membrana que abre y cierra sus canales iónicos de acuerdo a las características identificadas anteriormente. Este cambio en la membrana denominado ‘potencial de receptor’, en caso de alcanzar un valor umbral suficiente, se transforma en un ‘potencial de acción’. Gracias a ello, se establece el segundo nivel: el de ‘circuito’, puesto que el ‘potencial de acción’ viaja a través de las fibras nerviosas del SNP hacia SNC para efectuar el tercer nivel, el de ‘percepción’. De esta forma el SNC, al estar compuesto por el encéfalo y la médula espinal, recibe los impulsos nerviosos a través de neuronas, las cuales, por medio de la liberación de neurotransmisores se comunican entre sí para generar una cadena de conexiones denominada ‘sinapsis’. Esta cadena, al llegar a las

neuronas ubicadas en los sectores superiores del encéfalo (tálamo y corteza cerebral) dan origen a la 'percepción', es decir, el proceso "by which people sense, select, organize, and interpret information [...] to form a subjectively meaningful picture of the world so as to identify, retrieve, and respond to the information"⁴³ (Juang & Munkong, 2008. p.98). Finalmente, la respuesta generada acorde al estímulo inicial y la información que guarda el organismo volverá por el SNP transformada como impulso nervioso hacia los órganos motores.⁴⁴

De acuerdo al proceso anterior, se identifica que toda sensación posee un componente físico (estímulo), uno fisiológico (receptor, órgano sensible y neurona) y uno psicológico (toma de conciencia del hecho). Por ello, dada la diversidad de estímulos existentes hay distintos receptores con funciones específicas que se relacionan con sensaciones particulares, ellos son: 'mecanorreceptores' (estímulos mecánicos), termorreceptores (cambios de temperatura), nociceptores (estímulos dolorosos) fotorreceptores (estímulos lumínicos), quimiorreceptores (sustancias químicas) y los osmorreceptores (detectan la presión osmótica de líquidos orgánicos). Esto lleva, por otro lado, a clasificar los sistemas sensoriales en 'exteroceptivo' e 'interoceptivo' (propioceptivo y viscerceptivo) de acuerdo al tipo de información que reciben.

3.1.1 Exteroceptivo.

Se define por la capacidad de percibir datos del entorno a través de los cinco sentidos clásicos, como el sentido de la distancia en la visión y la audición, el sentido del contacto en el tacto (presión, dolor, calor, frío) y el sentido químico en el olfato y el gusto. Sus receptores se ubican principalmente en órganos terminales sensitivos especiales (oreja, lengua, ojo, nariz) distribuidos en la piel y mucosas para dar cuenta del frío, calor, dolor, color, forma, sonidos, música, ruido, lenguaje, olores, sabores salados, dulces, ácidos, picantes, texturas suaves, ásperas, blandas, duras, entre otras cualidades.

⁴³[Proceso por el cual las personas perciben, seleccionan, organizan e interpretan la información [...] para formar una imagen subjetiva significativa del mundo a fin de identificar, recuperar y responder a la información.]

⁴⁴Existen dos sistemas que trabajan juntos para coordinar todos los órganos y sistemas del cuerpo: El Nervioso y El Endocrino. El primero, lo hace por medio del proceso de sinapsis, y el segundo, a través de las hormonas, moléculas mediadoras, que trabajan en el líquido intersticial y posteriormente en la circulación sanguínea.

3.1.2 Interoceptivo.

Su mejor y más actualizada definición proviene del neuroanatomista y neurocientífico estadounidense Arthur Craig (1951) quien señala la necesidad de redefinir este término para identificar el sentido de la condición fisiológica de la corporalidad, así como la representación del estado interno dentro del contexto de las actividades en curso, asociada estrechamente a la acción que regula homeoestáticamente el estado interno del cuerpo (Craig, 2008. p.273). En otras palabras, por medio de lo interoceptivo el Ser toma conciencia sobre las sensaciones de sed, hambre, excitación sexual, náuseas, dolor, saciedad, sueño, picazón, frialdad, calor, necesidad de ir al baño, esfuerzo físico, ira, calma, distracción, miedo, entre otras; que, de acuerdo a su tipología y correspondientes receptores, divide en dos sistemas: el ‘propioceptivo’ y el ‘visceroceptivo’.

3.1.2.1 Propioceptivo.

El término ‘propiocepción’ proviene del latín y está compuesto por los léxicos *propius* (de uno mismo), *capere* (contener, tomar, agarrar) y el sufijo ‘-ción’ (acción y efecto). Este concepto fue desarrollado por el neurofisiólogo inglés Charles Sherrington (1857-1952) quien lo describe como la información sensorial que contribuye al sentido de la posición propia y del movimiento (1906, p.130). No obstante, tras nuevos estudios en relación a las funciones que abarca este sistema, han llevado a definirlo como la conciencia de posición y movimiento articular de una corporalidad humana, así como de la velocidad y detección de su fuerza de movimiento (Saavedra et al. 2003, p.17). Es decir, apela al sentido de la coordinación motriz (cenestesia) y el sentido del equilibrio (vestibular) sin la necesidad de corroborarlo con los ojos. Gracias a este sistema el organismo está alerta de caídas, giros, imprevistos, ejercicios básicos, tales como: subir o bajar una escalera, corregir el desequilibrio producido por un tropiezo, abrir una puerta, o en el caso del deporte, conseguir un óptimo rendimiento.

Sus receptores denominados ‘propioceptores’ se localizan en músculos, tendones, articulaciones y oído interno clasificándose en musculotendinosos (huso muscular, órgano tendinoso de Golgi), articulares (corpúsculos capsulares de Ruffini, terminaciones articulares de Golgi, órganos modificados de Vater-Pacini) y laberínticos (vías vestibulares) (Loyber, 1987). Por otro lado, para profundizar su estudio en relación a las respuestas de un organismo

frente a distintos estímulos, se han incorporado las categorías de: ‘estatesesia’ (conciencia de posición articular y estática), la ‘cinestesia’⁴⁵ o ‘kinesis’⁴⁶ (conciencia de movimiento y aceleración), la ‘batiestecia’ (conciencia de posición), la ‘barestesia’ (conciencia de presión), la ‘barognosia’ (conciencia de peso), la ‘palestesia’ (conciencia de vibración) y la ‘esterognosia’ (conciencia de asociación por medio del tacto).

3.1.2.2 Visceroceptivo

El sistema viscerceptivo, permite la conciencia o capacidad de sentir los órganos internos de un organismo además de entregar información sobre estos. Sus receptores se encuentran esparcidos principalmente en órganos vitales y vasos sanguíneos como arterias, venas y vísceras. Normalmente la toma de conciencia de esta capacidad aparece cuando existe un estímulo importante que interviene el interior del organismo, puesto que la mayoría del tiempo, sus receptores son silentes. Es así, que dentro de esta categoría, cabe destacar los últimos estudios en torno al Sistema Nervioso Entérico, el cual, debido a su presencia en las vísceras de un organismo y autonomía, se ha señalado como el ‘segundo cerebro’ o ‘pequeño cerebro intestinal’.

⁴⁵Este concepto comúnmente se le confunde con el de ‘cenestesia’ y ‘sinestesia’, términos de origen griego que pasamos a revisar para su aclaración. La ‘cenestesia’, palabra compuesta por los léxicos *koinos* (común) *aisthesis* (sensación), más el sufijo ‘-ia’ (cualidad), indica ‘sensación en común’. Hace referencia a la “sensación general del estado, funcionamiento y existencia del propio cuerpo”. Mientras que la ‘sinestesia’, palabra compuesta por los léxicos *syn* (junto), *aisthesis* (sensación) y el sufijo ‘-ia’ (cualidad), tiene acepciones diferentes pero similares en distintos ámbitos. Por ejemplo, en el biológico se referirá a la “Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él”. En psicología se entenderá por “sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”, y en retórica se concebirá como la “unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales”. (Real Academia Española, s.f., definición 1, 2 y 3).

⁴⁶Derivado del griego *kine* (movimiento), *aisthesis* (sensación) y el sufijo ‘-ia’ (cualidad).

3.2 Sistema Nervioso Entérico

El SNE fue considerado anteriormente parte del SNA. Hoy en día se clasifica como un sistema aparte y además se le conoce como un 'cerebro visceral'. Este sistema envuelve los tejidos del esófago, el estómago, el intestino delgado y el colon. Está compuesto por más de cien millones de neuronas distribuidas en los plexos entéricos (capa del intestino) del tubo digestivo. Éstas pueden tener un carácter 'sensitivo', lo que las faculta para dar seguimiento a los cambios químicos que se producen en el tubo digestivo y la distensión de sus paredes; o 'motor', permitiéndoles coordinar la contracción del músculo liso del tubo digestivo, regular las secreciones y actividad de las células endocrinas que secretan hormonas en los órganos digestivos y liberan neurotransmisores como la dopamina, la acetilcolina, la noradrenalina, la serotonina, el GABA, entre otros.

Tomado como una sola entidad, es una red de neuronas, neurotransmisores y proteínas que envían mensajes entre neuronas, mantienen células como las que se encuentran en el propio cerebro y un complejo circuito que le permite actuar de modo independiente, aprender, recordar y, como se dice comúnmente, producir '*gut feelings*' (intuiciones de las tripas, un saber del estómago) (Blakeslee, 1996. C1, párrafo 3)

La cita anterior es importante de destacar debido a que fue incorporada por el director teatral y dramaturgo estadounidense Richard Schechner (1934) -hoy teórico de la performance como veremos en el siguiente apartado- en un conjunto de ensayos traducidos y titulado *Performance. Teoría y prácticas interculturales* en el año 2000. En el apartado siete de dicho trabajo, que tiene por nombre *Teatralidades de/y rasaestética*, incluye las apreciaciones de la

escritora científica estadounidense, especializada en neurociencia Sandra Blakeslee (1943) para proponer que:

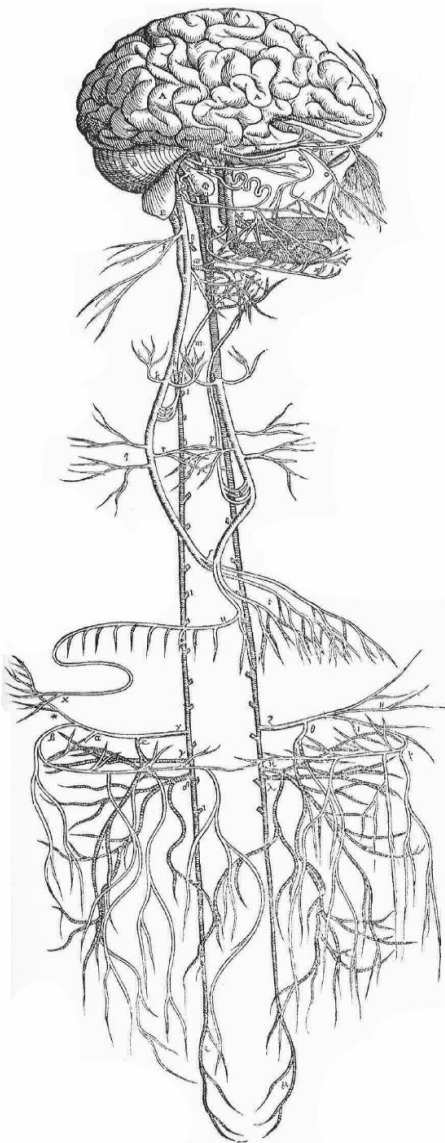
La presencia del SNE también confirma un principio básico de la medicina asiática meditativa y de la enseñanza de las artes marciales: que la región del vientre entre el ombligo y el pubis es el centro/la fuente de la disposición, el equilibrio y la percepción, el lugar donde se originan la acción y la meditación.
(p.264)

Gracias a esta relación, se puede aseverar que esta zona del cuerpo ha sido estudiada y explorada con la intención de visibilizarla como un lugar de percepción y sensibilidad, además de señalar que corresponde a una zona corporal trabajada y valorada por distintas culturas ancestrales. No obstante, si bien el SNE puede trabajar de forma autónoma, está integrado al SNC y depende de la regulación de las neuronas del SNA. Este último, al estar encargado de la regulación de las funciones viscerales involuntarias del organismo, es el responsable del mantenimiento de la homeostasis corporal y de las respuestas de adaptación ante las variaciones del medio externo e interno. Para ello requiere de uno de los órganos que en la actualidad también se ha transformado en un objeto de análisis científicos. Nos referimos al nervio vago.

3.2.1 El nervio vago.

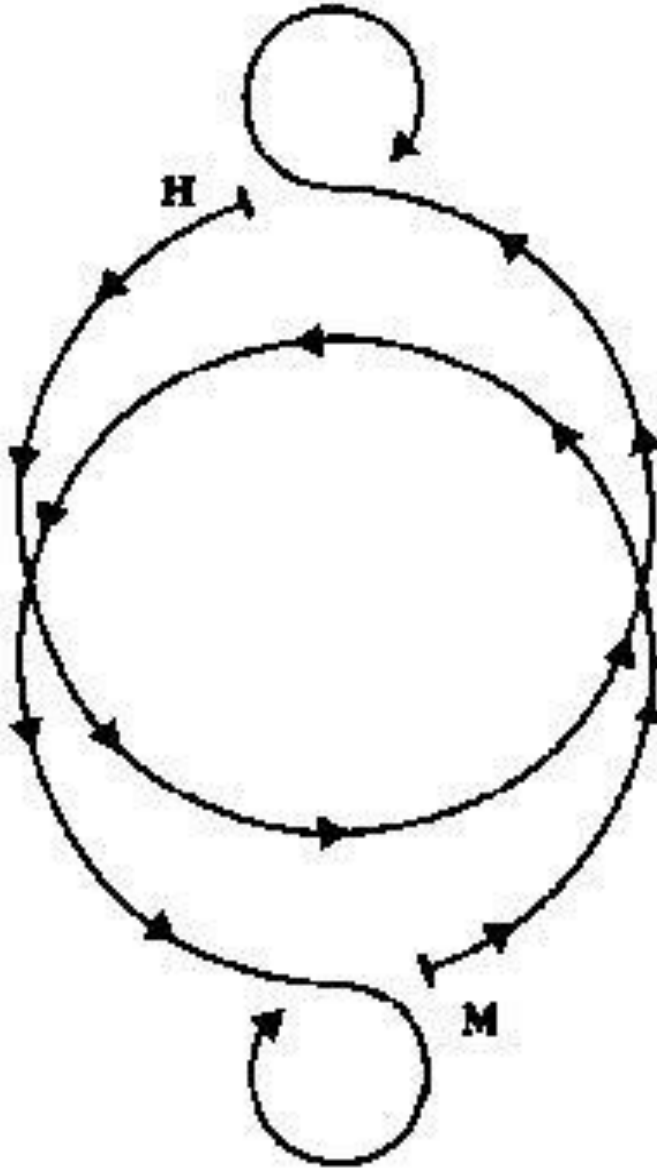
Fisiológicamente este nervio corresponde al décimo par craneal y su nombre hace referencia a su amplia distribución. Es un nervio mixto que cumple funciones motoras y sensoriales inervando órganos, como la faringe, el esófago, la laringe, la tráquea, los bronquios, el corazón, el estómago, el páncreas, el hígado y las vísceras. En ellos activa los comportamientos de deglución, tos, habla, motilidad y secreción de órganos gastrointestinales, constricción de las vías respiratorias y disminución de la frecuencia

cardíaca. Así mismo, capta información del gusto de la epiglotis, la propiocepción de los músculos de las fauces y de la caja vocal, del control de la presión arterial y las concentraciones de O₂ y el CO₂ en la sangre, de las sensaciones provenientes de vísceras torácicas y abdominales, además de las sensaciones de tacto, dolor y temperatura de la piel del oído externo (Derrickson & Tortora, 2006. p.570).



Todas estas acciones, al ser efectuadas por medio del nervio vago, participan en la regulación del organismo y conforman las distintas funciones específicas del Sistema Parasimpático, el cual, al enviar señales al cerebro para la liberación de acetilcolina, tiene por objetivo general producir la relajación de músculos y órganos, almacenar y conservar energía, o en ocasiones específicas mantener en condiciones normales a la corporalidad luego de haber pasado una situación de estrés. Por esta razón durante las últimas décadas, el denominado ‘eje-intestino-cerebro’ ha logrado aportar al entendimiento de la conexión de las vísceras con el cerebro.

4. LOS ESTUDIOS DE LA *PERFORMANCE*



22

*Se ha formao' un casamiento
todo cubierto de negro.
Negros novios y padrinos.
Negros cuñados y suegros
y el cura que lo casó
era de los mismos negros.*

*Cuando empezaron la fiesta
pusieron un mantel negro
luego llegaron al postre
se sirvieron higos secos
y se fueron a acostar
debajo de un cielo negro.*

Violeta Parra (1956), *Casamiento de negros*.

Este campo de estudio o disciplina, o más bien in-disciplina como veremos más adelante, tiene sus orígenes en Estados Unidos a fines de la década de los 60' y principios de los 70' a partir de los intereses del director teatral y dramaturgo estadounidense Richard Schechner (1934), hoy teórico de la performance⁴⁷, editor de la revista académica *The Drama Review* y profesor en la New York University Tisch School of the Arts. Durante este periodo, Schechner realizó una serie de publicaciones en torno a la performance como objeto de estudio, identificándola en actividades humanas tales como juegos, deportes, teatro y ritual; comparándola como un tipo de conducta que forma parte o es contigua a ceremonias rituales más formales como: reuniones públicas u otros medios o modos de intercambiar información, mercancías y/o costumbres, así como hallando su relación entre las expresiones de los movimientos artísticos de vanguardia de aquél entonces y los rituales de culturas ancestrales (2000. p.14). Por otro lado, junto a su compañía *The Performance Group* (1967-1980), además de explorar las bases de una fenomenología ritual, investigó sobre las formas de convivencia humana originadas en un espacio teatral multidimensional que prescinde de butacas, telones y otros recursos que comúnmente separan a los y las espectadoras.

En 1977, en un contexto donde varias disciplinas se vieron en la necesidad de hallar herramientas y enfoques en otros campos de estudio debido a que sus objetos de análisis comenzaban sobrepasar los límites académicos, se une al antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983) luego de que ambos detectaron puntos de encuentro entre el ámbito antropológico y el Arte Escénico a partir de sus trabajos de campo enfocados en las ceremonias rituales de comunidades ancestrales de Asia y África⁴⁸. De esta relación disciplinaria, la

⁴⁷Si bien este término posee problemas en su traducción hasta el día de hoy, su transcripción en esta investigación no se realizará en cursiva como se acostumbra en trabajos académicos para designar palabras extranjeras. Esto se debe a que el término se ha hecho parte del idioma español como un vocablo de análisis u objeto de estudio. Sumado a lo anterior, es interesante evidenciar el indiscriminado uso que se le da a los términos 'performativo', 'performatividad' y/o 'performático', por tanto es importante dar a conocer cada uno de sus significados. Por un lado, lo 'performativo' según el filósofo británico John Langshaw Austin (1911-1960) alude a la capacidad del lenguaje para realizar una acción ([1962] 1971, 145). La 'performatividad', de acuerdo a la filósofa post estructuralista judeo-estadounidense Judith Butler (1956), subordina la subjetividad y acción cultural a la práctica discursiva normativa ([1999] 2007. p.17); y lo 'performático', es la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance según la teórica mexicana Diana Taylor (1950) (2011. p.23).

⁴⁸Cabe destacar que el propio Richard Schechner recalca la figura del sociólogo y escritor canadiense Erving Goffman (1922-1982) quien también es considerado un precursor de los Estudios de la Performance. En su libro *The presentation of self in the everyday life (La presentación de la persona en la vida cotidiana)* de 1959 -referenciado en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo- realiza un análisis de las interacciones sociales cotidianas en base a un modelo dramaturgico.

Antropología se sirvió de la ‘teatralidad’ como una herramienta para el campo etnográfico; y el Arte Escénico, vió en la Antropología estudios, metodologías y conceptos con los cuales ampliar el análisis de los fenómenos y procesos performativos⁴⁹. Así dan vida en el caso de Víctor Turner a *From Ritual to Theater [Del ritual al Teatro]* en 1982, y en 1988(b) a *The Anthropology of Performance [La antropología del performance]*, mientras que Schechner en 1985 lanza *Between Theater and Anthropology [Entre el Teatro y la Antropología]*. En paralelo, este último investigador funda en 1980 el Departamento de Estudios de la Performance en la *New York University*, organismo donde -hasta el día de hoy- continúa y plasma sus investigaciones en las publicaciones *Performance Studies: An Introduction [Estudios de la performance: Una introducción]* en 2002 y *Performance theory [Teoría de la performance]* en 2003⁵⁰.

Sumado a estas indagaciones cabe destacar el trabajo de la teórica mexicana Diana Taylor (1950) ex directora y fundadora del *Instituto Hemisférico de Performance y Política*, quien aparte de conformar el grupo académico del departamento de estudios fundado por Schechner, se ha transformado en una de las mayores especialistas de este campo. En su libro *Performance* de 2012, donde reúne sus principales reflexiones, declara:

Los estudios de performance son pos-disciplinarios en el sentido de que no se han convertido en una disciplina con límites definibles. Los distintos departamentos pueden tener perfiles bastante diferentes. En todas partes, se habla de los estudios de performance como un campo ‘emergente’. [...] Los estudios de performance estudian performance, en el sentido más amplio. Si la

⁴⁹A esta relación transdisciplinaria y periodo, también se sumaron el director e investigador teatral italiano Eugenio Barba (1936), el director, investigador y teórico polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) y el director de teatro, cine y ópera inglés Peter Brook (1925); creadores escénicos interesados en conocer prácticas culturales para fortalecer y nutrir el entrenamiento de los y las actrices junto con propiciar una puesta en escena orgánica, vital, y cercana a los y las espectadoras. Por otro lado, y desde el ámbito antropológico, el escritor, sociólogo y antropólogo francés Jean Duvignaud (1921-2007) y el psicólogo marroquí Jean Marie Pradier (1939) fundan a mediados de la década de los 90’ la ‘Etnoescenología’, disciplina que apela al estudio de diferentes culturas, prácticas y comportamientos humanos espectaculares organizados.

⁵⁰Textos referenciados en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

norma del performance es romper las normas, la norma de los estudios de performance es romper con las barreras disciplinarias. (p.165)

Por esta razón, en base a la apropiación ilimitada de esta disciplina, es que Richard Schechner en los 70' se propone dar respuesta a la necesidad de organizar el estudio o el paradigma del 'como performance' ([1985, 1991, 1993 y 1994] 2000. p.14). Debido a que el 'objeto performance' no tiene límites, es posible hallarlo en todas las acciones humanas -y también animales-, tales como: ritos ceremoniales, seculares y sagrados, juegos, deportes, instancias de la vida cotidiana, roles de la vida familiar, social y profesional, acciones políticas, campañas electorales, entretenimientos populares, formas de curación, medios de comunicación, entre una gran infinidad de otros ejemplos. Es así como Schechner durante todo este tiempo ha contribuido a estructurar una base fenomenológica para analizar 'el como performance'.

4.1 Características de una indisciplina

En primer lugar, identifica que todas son conductas o sucesos realizados más de una vez, es decir, “actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*” (Schechner, [1985, 1991, 1993 y 1994] 2000. p.13). En segundo lugar, éstas recuperan, reinventan, recontextualizan, restauran, cambian y critican conductas aprendidas, historias narradas o ideas pensadas antes del acto mismo (performance), y que en tercer lugar, su combinación, recombinación, innovación, relectura o variación da origen a una situación única que activa un carácter de ‘original’. Tanto la disposición del o la artista, el público, el momento y el modo en que interactúa el material, conforman un entramado de elementos que configuran un contexto y momento específicos. De esta forma son conocidos los conceptos ‘*twice-behaved behaviors*’ (‘conducta practicada dos veces’) y ‘*restored behavior*’ (‘conducta restaurada’), bajo la cual se presentan otras categorías para el análisis.

En la ‘conducta restaurada’, si bien encontramos un sello de originalidad, en ella se hallan los ‘*strips of behavior*’ (‘secuencias de conducta’) (Schechner, 1985. p.35); patrones que han sido transmitidos, enseñados o imitados para interactuar en un contexto determinado. En el caso de la performance, estas conductas apropiadas y/o aceptadas forman parte de un conjunto de fragmentos reactualizados de manera simbólica y reflexiva. En palabras de Schechner “no es conducta vacía sino llena de significantes que se difunden multívocamente. Estos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un papel o conjunto de papeles” ([1985, 1991, 1993 y 1994] 2000. p.108). Su poder de reflexión, tanto desde su materialidad y contenido, dependerá de la distancia mediada, del grado de concientización de las conductas. Por ello las performances - gracias a esta nueva re-lectura, mirada o matiz visible del conjunto de conductas restauradas- adquieren autonomía, teniendo la posibilidad de ser desplazadas de su o sus fuentes originales, almacenadas, transmitidas, manipuladas y/o transformadas.

Otro de los aspectos relevantes a tener en consideración a la hora de comprender la naturaleza de una performance, es el carácter temporal en la que se hace presente. Ello no apunta a una medición de su duración -horas, minutos, días, meses o años- ni al *ad infinitum* de Schechner (características temporales válidas para el análisis) sino que más bien, apunta a

comprender el contexto temporal que interviene y que configura. El Ser siempre otorga a su existencia una referencialidad temporal, por ello el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1941-2010) distingue la tensión entre un ‘tiempo de la cotidianeidad rutinaria’ entendido como “el proceso de reproducción de una sociedad [que] tiene lugar en torno al predominio de una efectuación o ejecución no cuestionantes del sentido del mundo establecido en el código general de lo humano y su subcodificación particular” (2001. p.4) y un ‘tiempo extraordinario’, donde:

El código general de lo humano y la subcodificación específica de una identidad cultural, que dan sentido y permiten el funcionamiento efectivo de una sociedad, están siendo fundados o refundados en la práctica [...] como si estuvieran en trance sea de desaparecer o de reconstituirse. (2001. p.4)

Esta distinción apunta a identificar dentro de la complejidad de lo cotidiano la combinación de un tiempo en el que todo acontece de manera automática, y otro, en el que se cuestiona aquella cotidianeidad por medio de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida. Una ruptura reflexiva producida por el juego, el arte, y particularmente la fiesta (ritual), ya que propicia un momento de abandono, puesta en suspenso y/o cuestionamiento de la existencia o la propia identidad individual o comunitaria.

Sumado a las categorías anteriores aparece también el concepto de ‘liminalidad’. Este término proviene del latín *limes* que significa borde o frontera. Es propuesto en el ámbito antropológico por el folklorista y etnógrafo alemán Arnold Van Gennep (1873-1957) quien en su libro *Les rites de passage* [*Los ritos de paso*] de 1909, lo establece para categorizar los estados de transición -lugar, estado, posición social, edad- que poseen este tipo de acciones culturales: “Propongo en consecuencia llamar *ritos preliminares* a los ritos de separación del mundo anterior, *ritos liminares* a los ritos ejecutados durante el estadio de margen y *ritos*

postliminares a los ritos de agregación del mundo nuevo” ([1909] 2008. p.38). A partir de ello, Víctor Turner rescata en específico la ‘fase liminal’ apoderándose particularmente de esta última palabra para indicar “un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social” (Turner, [1969] 1988a. p.101). Esto le permite configurar un espacio y/o tiempo híbrido extracotidiano caracterizado por tres cualidades; una ‘transitiva’, ya que lo liminal no busca perpetuarse a sí mismo sino que siempre apuesta por la creación de algo nuevo, distinto y/o inexistente; otra de carácter ‘compositiva’, puesto que lo múltiple le permite a lo liminal adquirir otras cualidades, acciones o elementos nuevos que interactúan en una constante desconfiguración mutua; y por otro lado, una ‘creadora’, debido a que la liminalidad es capaz de generar una nueva identidad social e individual.

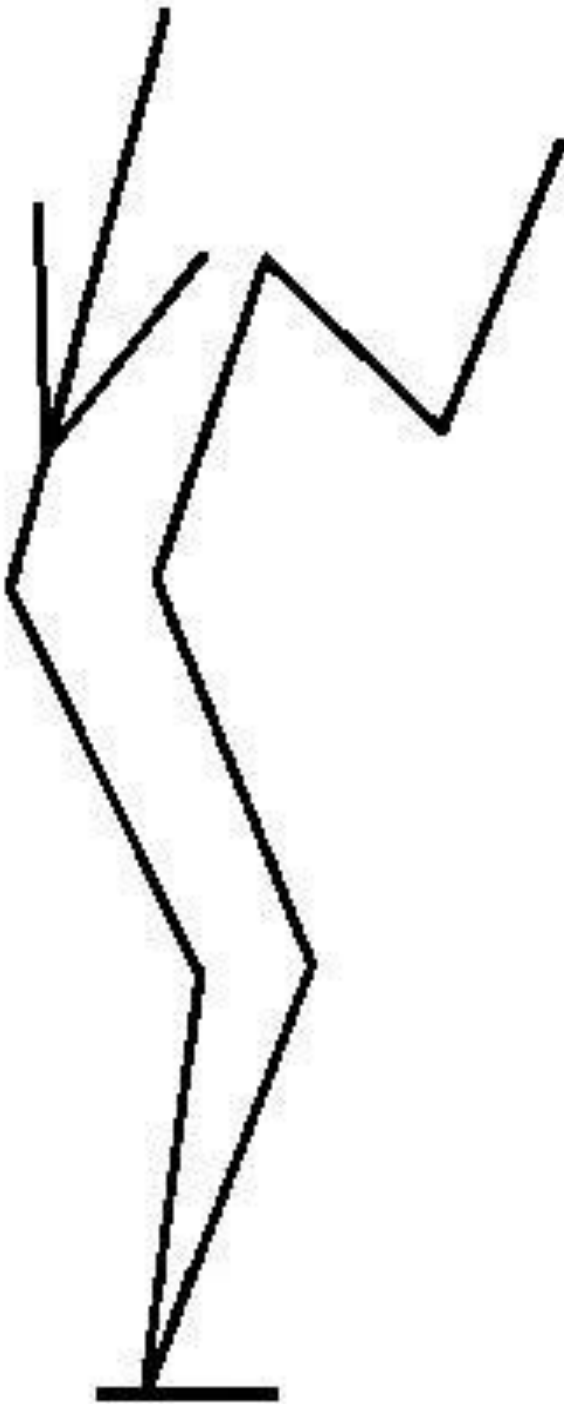
La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de artes. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión. Cada una de estas obras tiene un carácter multívoco, con múltiples significados, y es capaz de afectar a la gente a muchos niveles psicobiológicos simultáneamente. (Turner, [1969] 1988a. p.134)

Estas cualidades han provocado que la liminalidad se extienda hacia disciplinas e investigaciones de diverso carácter, como lo es el caso de las Artes Escénicas y los Estudios de la Performance. Esto se debe a los intereses de investigadores e investigadoras escénicas en

torno al análisis y/o exploración de expresiones rituales y/o acciones políticas sociales, donde se apropian del potencial transformador y la posibilidad de suspensión de representación cultural que genera la liminalidad durante este tipo de experiencias⁵¹.

51El interés por este concepto es posible de apreciar en distintos investigadores e investigadoras escénicas como la teórica alemana en Estudios Teatrales Erika Fischer-Lichte (1943) para equiparar la experiencia ritual y la experiencia estética propiciada por el teatro (2010. p.98). La filósofa y crítica teatral cubana Ileana Diéguez (1961) para identificar y visibilizar manifestaciones artísticas y políticas que se posicionan en un umbral entre el estado habitual de la teatralidad tradicional y la esfera cotidiana (2014. p.44). El profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti (1963) quien propone que lo liminal dentro del Teatro puede ser entendido en un doble sentido, por ello afirma que todos los componentes del teatro se encuentran en un estado liminal, y que en específico, existe un tipo de teatro liminal que explora la disolución de sus límites escénicos (2017. p.87). Y por otro lado, Mauricio Barría (1967), dramaturgo y profesor chileno que propone concebir la liminalidad como una consigna de producción artística (2014. p.21).

4.2 El repertorio corporal.



23

*Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente.*

*Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo.*

*Volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios.*

*Eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.*

Violeta Parra (1966), *Volver a los diecisiete*.

En paralelo a las categorías de análisis recopiladas es importante mencionar que el la corporalidad en los distintos tipos de performance se establece como una base fundamental. En este sentido, Diana Taylor, con la premisa de ir aportando hacia una definición complementaria del performance agrega que:

En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social. La demarcación de estos hechos como performance se da desde fuera, desde el lente analítico que las constituye como objeto de estudio. (Taylor, 2012. p. 31)

Para la autora, el o la performance, además de ser un acto vivo, es un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de conocimiento que permite la configuración de una memoria cultural a partir de saberes corporizados. Es decir, las expresiones corporales de una cultura actúan como 'praxis corporal' y 'episteme'. Para llegar a esta conclusión, Taylor tensiona el carácter efímero de la performance para abordarla como un 'artefacto', como un objeto dispuesto para el análisis a partir de diferentes registros -textos, fotos, videos- que, si bien asume que no son performance, estos contienen la esencia de lo que en el pasado se presentó en vivo. En base a este argumento establece los conceptos de 'archivo' y 'repertorio', sistemas de transmisión de conocimiento y generación de memoria.

El 'archivo', por un lado, está configurado por elementos resistentes al cambio y perdurables en el tiempo, tales como: documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, softwares, discos extraíbles, fotografías, estatuas, etc.; mientras que el 'repertorio', "tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, oralidad, movimientos, danzas, cantos, y en

suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2017. p.55-56). Bajo este sistema la corporeidad, la corporalidad, la cognición corporalizada y/o la gestualidad se vuelven elementos fundamentales. En primer lugar, porque los actos de repertorio requieren de presencia. La gente participa en la producción y reproducción del conocimiento albergado en una memoria corporal que se traspasa siempre en vivo (Taylor, 2011). Y en segundo lugar, como indica Bourdieu “the practical transference of incorporated, quasi-postural schemes”⁵² (1977. p.116) permite la identificación de saberes, identidades, memorias, emociones, conflictos, tradiciones, normas, creencias, entre otras prácticas culturales, con la posibilidad de ser estudiadas y analizadas a partir del entendimiento de sus propias estructuras y códigos. En este sentido el historiador y académico de teatro estadounidense Joseph Roach (1947) nutre este argumento al indicar que este tipo de análisis surge:

A partir de la idea de que los movimientos expresivos son reservas mnemónicas, e incluyen movimientos concertados que se realizan y recuerdan con el cuerpo, movimientos residuales que se retienen implícitamente en imágenes o palabras (o en las pausas entre ellas), y movimientos imaginarios que se sueñan en la mente, no previos al lenguaje pero que lo constituyen. (Roach, 1996, como se citó en Taylor, 2011. p.22-23)

Este enfoque, pone en valor un sentido corporal que guarda, construye y evidencia saberes perdurables que se manifiestan en lo efímero del presente.⁵³ Por esta razón, los actuales análisis en torno a las prácticas performativas, y en específico, a las prácticas rituales,

⁵²[La transferencia práctica de esquemas incorporados, cuasiposturales] (Traducción propia).

⁵³No obstante, a pesar de que el ‘archivo’ tenga la facultad de extenderse en el tiempo y no requiera de la coespacialidad y contemporaneidad de su emisor y receptor, estos no son elementos opuestos ni estáticos, sino que al contrario, ambos forman parte de procesos activos donde interactúan en pos de la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento.

incorporan nuevos elementos conceptuales y métodos que amplían y visibilizan principios en torno a lo corporal. Entre estas nuevas herramientas se destacan las ‘inscripciones sensorio-emotivas’, el ‘principio transcultural de amplificación’, los ‘modos somáticos de atención’, los medios ‘autoplásticos’ y ‘aloplásticos’ y el nuevo enfoque con el que se utiliza la ‘sensopercepción’; categorías que pasaremos a revisar a continuación.

4.2.1 Inscripciones sensorio-emotivas.

Como bien indicamos en el apartado 2 del capítulo introductorio, existe una diversidad de estudios que realizan una descripción detallada de los distintos usos y representaciones del cuerpo en diferentes prácticas culturales que evidencian la necesidad de generar e incorporar análisis que centren su atención en la descripción sensorial de estas experiencias. Tal como lo interpreta Marcel Mauss “En el fondo de todo estado místico se dan unas técnicas corporales que no hemos estudiado [...] existen medios biológicos de entrar ‘en comunicación con Dios’” ([1934] 1979. p.355). En virtud de ello, la antropóloga, bailarina y performer argentina Silvia Citro -una de las mayores exponentes en torno a la Antropología de la Corporalidad y la Performance en el territorio del Abiayala Sur- en su calidad como investigadora, ha centrado su trabajo en el análisis de danzas rituales y prácticas de curación para identificar y visibilizar representaciones, significaciones y valoraciones culturales elaboradas de y desde los cuerpos. En paralelo, además, ha logrado generar grandes avances en los marcos conceptuales y metodológicos de este campo al recopilar, comparar, conectar y sistematizar una genealogía crítica de teorías filosóficas, antropológicas, sociológicas, artísticas y neurocientíficas. En base a estos avances, destacamos la concepción de ‘inscripciones sensorio-emotivas’, categoría estructurada para dar cuenta de los saberes de un grupo social-cultural a través de las huellas o marcas generadas en la corporalidad de los y/o las participantes de una instancia ritual. Estas inscripciones son identificadas a través de los indicios de una ‘permeabilidad sensible’, ‘amplificación’ y ‘conexión intersubjetiva’, principios que dan cuenta de gestualidades, expresiones emocionales, modos de percepción sensorial y técnicas de movimiento corporal de una comunidad específica.

El principio de ‘permeabilidad sensible’ consiste en la identificación de una apertura sensorial de la propia corporalidad estableciendo una mimesis subjetiva y palpable con lo

percibido. Esta interpretación mimética es evidenciada a través de determinados procesos orgánicos, como por ejemplo, ritmos respiratorios, cardíacos, circulatorios, tensiones musculares, alteraciones cerebrales, entre los principales. En definitiva un tipo de comprensión perceptiva de lo sensorial -como veremos en el siguiente apartado-, que a su vez, es atravesada por el ‘principio transcultural de amplificación’. Esta categoría es incorporada por la investigadora a partir de las propuestas teatrales del director, investigador y teórico polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) y el director e investigador teatral italiano Eugenio Barba (1936), quienes a partir de sus trabajos etnográficos, teóricos y escénicos dieron visibilidad a la distinción entre técnicas cotidianas y extracotidianas, aludiendo que estas últimas “do not respect the habitual conditionings of the body. Performers use these extra-daily techniques”⁵⁴ (Barba, 2005. p.7), y por otro lado, “son de amplificación de un fenómeno biosociológico” (Grotowski, 1990. p.310). En base a ello, la calidad de energía amplificada implica, como mencionamos en un inicio, la apertura y percepción de estímulos sensoriales intensos y marcados para dar peso y proyectar la presencia de un o una intérprete en situaciones de representación y/o performance. Gracias a esta producción de expresión sensorial se genera la ‘conexión intersubjetiva’ entre los y las participantes, quienes sumergidos en un estado de empatía, experimentan una interconexión sensorial a nivel corporal. Vale decir, que las ‘inscripciones sensorio-emotivas’ reconstituyen, reactualizan, ejemplifican, erigen y propician la adhesión en las creencias, normas, tradiciones o valores de los y las integrantes de una comunidad a través de lo corporal.

4.2.2 Reflexividad corporizada.

En paralelo al estado de ‘permeabilidad sensible’, la doctora en Antropología, actriz y bailarina argentina Manuela Rodríguez, identifica la capacidad de una ‘reflexividad corporizada’. Es decir, un mecanismo reflexivo que opera en “un contexto liminar que juega entre la ‘vivencia-experimentación’ y la ‘puesta en escena’ de sentidos (formulados y reformulados histórica y socialmente)” (Rodríguez, 2010. p.290). Con esta categoría busca nutrir los análisis de este tipo de instancias para comprender el movimiento significativo -más

⁵⁴[No respetan los condicionamientos habituales del cuerpo. Los artistas usan estas técnicas extra-diarias] (Traducción propia).

allá de lo descriptivo, mecánico, discursivo y simbólico- a partir de lo vivencial y corporal. Es así, que el hecho de poner atención a la situación de la corporalidad en el mundo, evidencia que la subjetividad al involucrarse en su totalidad, también da cuenta de los valores intelectuales y afectivos específicos generados por una comunidad.

4.2.3 Modos somáticos de atención.

Otro de los conceptos que toma fuerza en los actuales análisis antropológicos en relación a la corporalidad en prácticas culturales y los fenómenos de percepción y atención sensorial, es el ‘modo somático de atención’ propuesto por el antropólogo estadounidense y actual profesor en la Universidad de California-San Diego, Thomas Csordas. Este concepto se centra en develar los “modos culturalmente elaborados para prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” ([1993] 2010. p.87). Como bien indica el profesor, en el plano corporal, existen diferentes tipos de énfasis en los que se presta atención a la corporalidad. Estos pueden variar tanto en su enfoque como objeto, medio, formato o herramienta de análisis y/o experimentación para dar cuenta sobre la propia corporalidad, las corporalidades de otros y otras o la manera en que otros y otras individuales prestan atención a nuestras corporalidades. En definitiva, estas distintas variantes evidencian que la percepción corporal no es configurada de manera arbitraria o biológica sino que más bien culturalmente, debido a que cada comunidad posee prácticas expresivas y modos de conocimiento que utilizan diferentes sentidos y/o facultades humanas.

4.2.4 Los medios ‘autoplásticos’ y ‘aloplásticos’

La profesora argentina de Expresión y Lenguaje Corporal de la Universidad de Buenos Aires, Raquel Guido (1958), retoma conceptos y propuestas del psiquiatra, psicoanalista e investigador médico austriaco Paul Schilder (1886-1940) para contribuir a los análisis en relación a la reflexividad corporal. Por ello rescata la concepción de ‘imagen corporal’ del autor quien la concibe como una:

Estructura libidinal y dinámica que cambia y se construye a través de nuestras relaciones con un medio físico, vital y social en el que se integran todas las experiencias -perceptivas, motrices, afectivas y sexuales- incorporadas a lo largo de nuestra vida. (Schilder, 1935, como se citó en Guido, 2016. p.135)

De esta forma la imagen corporal puede ser modificada por medios ‘autoplásticos’ y ‘aloplásticos’. De acuerdo a Schilder los medios ‘autoplásticos’ son aquellos que se gestionan mediante la imaginación, las emociones y los movimientos de valor expresivo, y los medios ‘aloplásticos’, remiten al agregado de objetos y vestimentas. Ambos, según el autor, al modificar la ‘imagen corporal’ de una persona modifican también su actitud psíquica. Es así que en relación al movimiento, Guido plantea que si toda modificación de la imagen corporal produce cambios en la actitud psíquica, se puede inferir también que todo movimiento, al modificar la imagen corporal, modifica también la actitud psíquica. De esta manera se observa cómo los factores anteriormente mencionados influyen directamente en la subjetividad de los y las intérpretes.

4.2.5 Sensopercepción.

*Yo soy, yo soy
Soy agua, playa, cielo, casa blanca
Soy Mar Atlántico, viento y América
Soy un montón de cosas santas
Mezclado con cosas humanas
¿Cómo te explico?, cosas mundanas.*

Piero Antonio de Benedictis & Luis Igarzábal (1982), *Soy pan, soy paz, soy más.*

Como podemos darnos cuenta este concepto consta de dos enunciados: ‘sensación’ y ‘percepción’. Dos actividades que ocurren de manera casi simultánea si no fuera por la millonésima de segundo en que una precede a la otra. Anteriormente, en el apartado 3.1 de la sección dedicada a la Fisiología, revisamos su proceso físico-biológico donde comprendimos que la percepción es un mecanismo sensorio-cognitivo de gran complejidad, mediante el cual el organismo humano siente, selecciona, organiza e interpreta estímulos con el fin de adaptarlos a sus niveles de comprensión. Dada esta última característica se considera que la sensopercepción no es neutral. Se construye a partir de las diferentes situaciones experienciales de los y las humanas, el territorio, las determinadas tramas significativas de materialidades y espiritualidades de cada cultura, las racionalidades y sensibilidades diferentes de cada época, entre otras particularidades; que influyen en cómo se percibe un objeto o un fenómeno concreto. En definitiva, se establece que los distintos sentidos de una persona se transforman en vías de transmisión de valores culturales.

Las percepciones sensoriales, con las características que matizan a cada una, forman el basamento de la vida social. Pero la aprehensión sensorial del mundo no se limita al conocimiento de esos rasgos, cierta cualidad afectiva se entremezcla estrechamente con su acción. La información que los sentidos perciben es, por lo tanto, también connotativa, da cuenta, a su manera, de la intimidad real o supuesta del sujeto. La vida cotidiana está, de este modo, plagada de calificaciones que atribuimos a las personas con las que nos cruzamos. Un halo emocional atraviesa todos los intercambios y se apoya en las entonaciones de la voz, la calidad de la presencia, las maneras de ser, la puesta en escena de la apariencia, etc. (Le Breton, 2002. Pág. 100)

En el último tiempo su enfoque ha derivado en dar preponderancia al carácter subjetivo que adquieren los distintos elementos que participan en esta actividad. Por lo cual, ha sido acuñado en el ámbito artístico y educacional por la bailarina argentina, pedagoga y creadora de la Expresión Corporal-Danza Patricia Stokoe (1919-1996). Ella utilizó esta capacidad corporal como una técnica educativa y artística para proveer a las personas una metodología eficaz que dé cuenta de las distintas posibilidades que provee su corporalidad y corporeidad para crear y comunicar de manera satisfactoria y detallada una expresión. Bajo este objetivo, a partir de la práctica corporal-danza y la incorporación de aportes de otras disciplinas afines que valoran la capacidad de concentración, percepción, regulación del tono muscular y la armonización de los movimientos de la corporalidad, construye un método “que ofrece a cada persona un acercamiento a su propia realidad corporal y a partir del despertar sensoperceptivo de sí mismo empezar a investigar con sus propios referentes internos” (Stokoe, 1987. p.63). Por ello considera que la corporalidad debe ser concebida como una ‘fuente de impulsos’, ‘impulsora’ e ‘instrumentista’ de aquellos factores que se integran y se retroalimentan en forma consecutiva, instantánea y simultánea.

Es así que la sensopercepción, como técnica, considera dos aspectos. El primero, aplicar actividades prácticas que tengan como fin facilitar la posibilidad de registrar con creciente claridad los diversos estímulos que proveerán la percepción de la propia corporalidad, y en segundo, apuntar a un “acercamiento sensoperceptivo a otros aspectos de la Expresión Corporal, tales como: la comunicación del desarrollo de cualidades físicas, la sensibilización musical, la capacitación psicomotora y rítmica, la ejecución de la imagen reproductiva y productiva y la integración de objetivos” (Stokoe, 1987. p.47-48). Por lo tanto, una capacidad corporal que, a partir de un marco fisiológico, se erige como técnica educativa y artística para trabajar la concientización de las posibilidades que proveen las corporalidades y corporeidades.

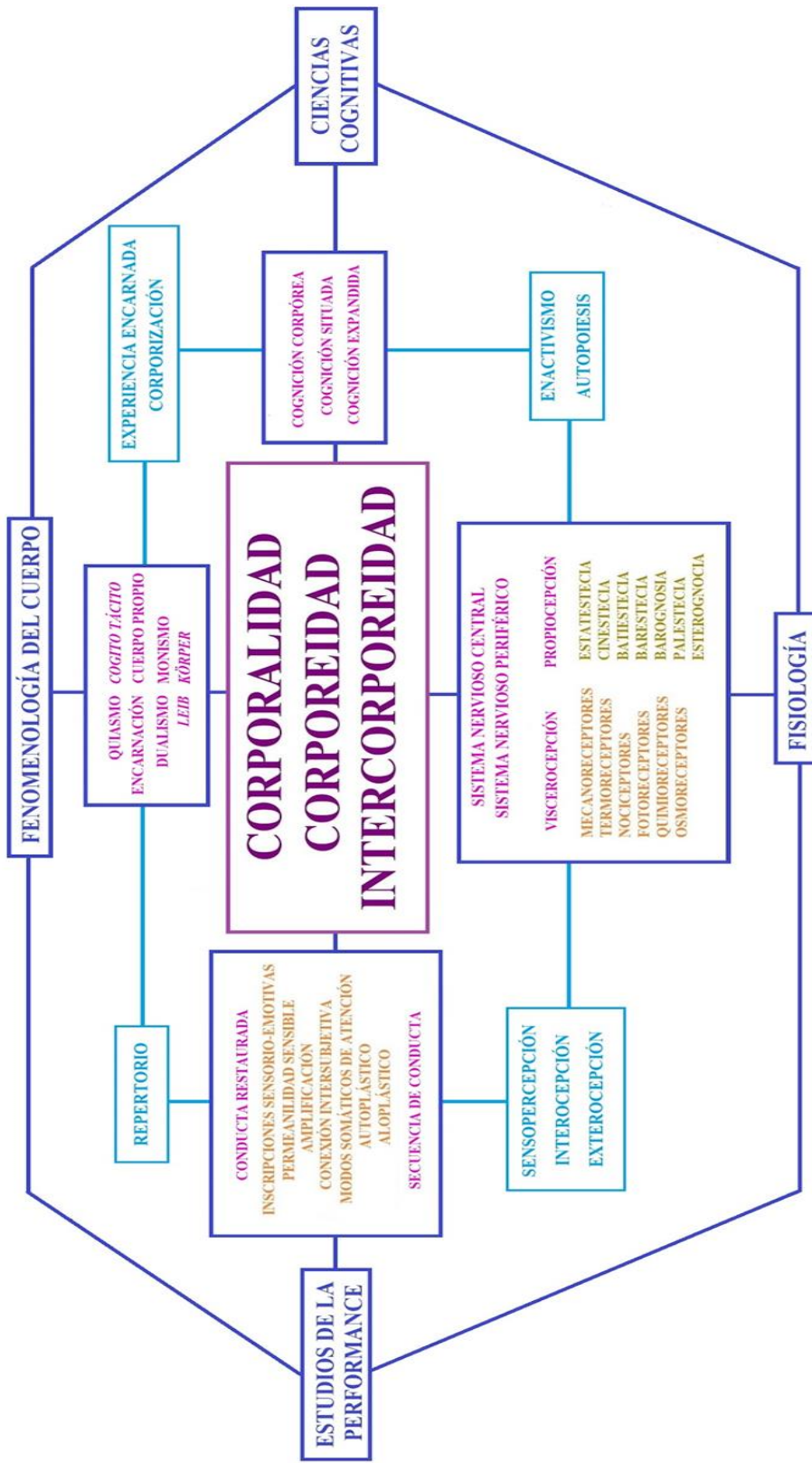
5. TOPOGRAFÍA DEL PLANO CORPORAL

Tras la recopilación de diferentes conceptos en torno a lo corporal identificados en las disciplinas expuestas, se hace necesario visualizar un orden esquemático de todos ellos para saber en específico dónde radican los nuevos avances, las similitudes, sus nexos, así como las nuevas posibilidades conceptuales. Por ello se ha elaborado el esquema de la Figura 24. En él se puede apreciar que la base de los actuales Estudios Corporales se sostiene principalmente a partir de los tres conceptos propuestos por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty revisado en el apartado 1. La Fenomenología del Cuerpo. Vale decir, la Corporalidad, la Corporeidad y la Intercorporeidad, son categorías que realizan nexos importantes con las posteriores disciplinas estudiadas a través de términos específicos que a su vez producen una amplia gama de herramientas conceptuales corporales. No obstante, es importante mencionar que estos tres conceptos surgieron a raíz del constante debate entre el Dualismo v/s Monismo, la propuesta Husserliana de *Körper* y *Leib* y el desarrollo de conceptos como el quiasmo, el *cógito tácito*, la encarnación y el Cuerpo Propio.

De esta forma, siguiendo las manecillas de un reloj, las Ciencias Cognitivas comparten con la disciplina anterior la apertura hacia una Experiencia Encarnada, posibilitada gracias a la concepción biológica del conocimiento. Es así como surge desde este ámbito el término ‘corporeización’ puesto que la corporalidad/corporeidad al ser parte de un organismo vivo e interrelacionado se distingue como un medio para producir, y a la vez, recibir información, que puede ser procesada gracias a las capacidades de Cognición Corpórea, Situada y Expandida. De este modo, el Enactivismo y la Autopoiesis, al ser propuestas que otorgan una base para dar a entender que la construcción de conocimiento y la producción de un organismo vivo se ven directamente influenciadas por la acción que produce su corporalidad/corporeidad; se establece una matriz cercana con la Fisiología puesto que en la práctica, los procesos de aprendizaje -en este caso de un o una humana- son asimilados y llevados a cabo por las distintas capacidades y elementos fisiológicos de su corporalidad, mencionados en este apartado del esquema. En consecuencia, esto le permite a la Fisiología aportar a la comprensión de los distintos ‘modos del Ser en el mundo’ por medio de la Exterocepción, Interocepción y Sensopercepción.

Gracias a esta última y el desarrollo de sus usos metodológicos en el ámbito artístico, es posible generar un vínculo con los Estudios de la Performance a partir del Repertorio, término acuñado por la investigadora Diana Taylor, quien al considerarlo como una forma de almacenamiento y transmisión de información corporal, ambas categorías otorgan a la Corporalidad, la Corporeidad e Intercorporeidad el sello de su propia concepción en cada cultura. Por esta razón los Estudios de la Performance se han ampliado haciendo uso de otras disciplinas para generar una base sólida de análisis en favor de las manifestaciones culturales desde el plano de lo corporal con el objetivo de visibilizar y validar el conocimiento generado por estas tres categorías en cada comunidad humana. Así, se reconocen nuevas herramientas conceptuales para profundizar las subjetividades corporales de cada cultura, destacándose las Inscripciones Sensorio-emotivas, la Permeabilidad Sensible, la Amplificación, la Conexión Intersubjetiva, los Modos Somáticos de Atención, los Medios Autoplásticos y Aloplásticos.

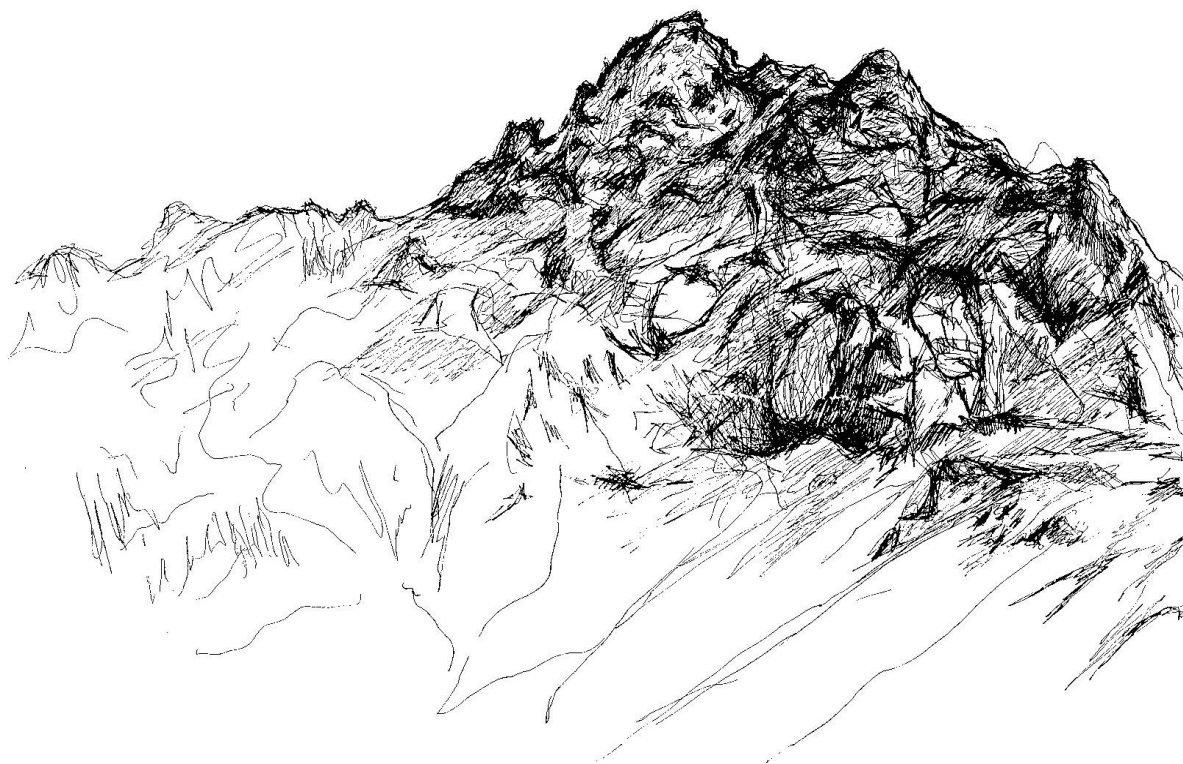
En definitiva, para dar cuenta del creciente interés por el fenómeno de lo corporal desde cada disciplina: La experiencia encarnada, la Corporización, el enactivismo, la autopoiesis, la Interocepción, la Exterocepción, la Sensopercepción y el Repertorio, se presentan como los conceptos que logran un nexo directo con las categorías centrales y un vínculo particular entre ellos, puesto que todos buscan validar y desentrañar el conocimiento que alberga este importante complemento del Ser. Sin embargo, como plantea este trabajo de investigación, cada cultura posee su propia concepción corporal así como sus propias categorías. Por lo cual, centrándonos en el territorio andino y las comunidades ancestrales que lo habitan, y que aún mantienen sus tradiciones y prácticas culturales, en el siguiente capítulo se realizará un trabajo de identificación de otros tipos de conceptos y perspectivas en base a este eje temático que pueden contribuir al entendimiento particular de sus corporalidades, corporeidades e intercorporeidades así como a los análisis de sus propias expresiones festivo-rituales.



CAPÍTULO II
PRINCIPIOS DE UN TERRITORIO PARA LA VISIBILIZACIÓN DE UNA
FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA

1. LO 'ANDINO'

*Que sabes de cordilleras
si tu naciste tan lejos
hay que conocer la piedra
que corona al ventisquero.*

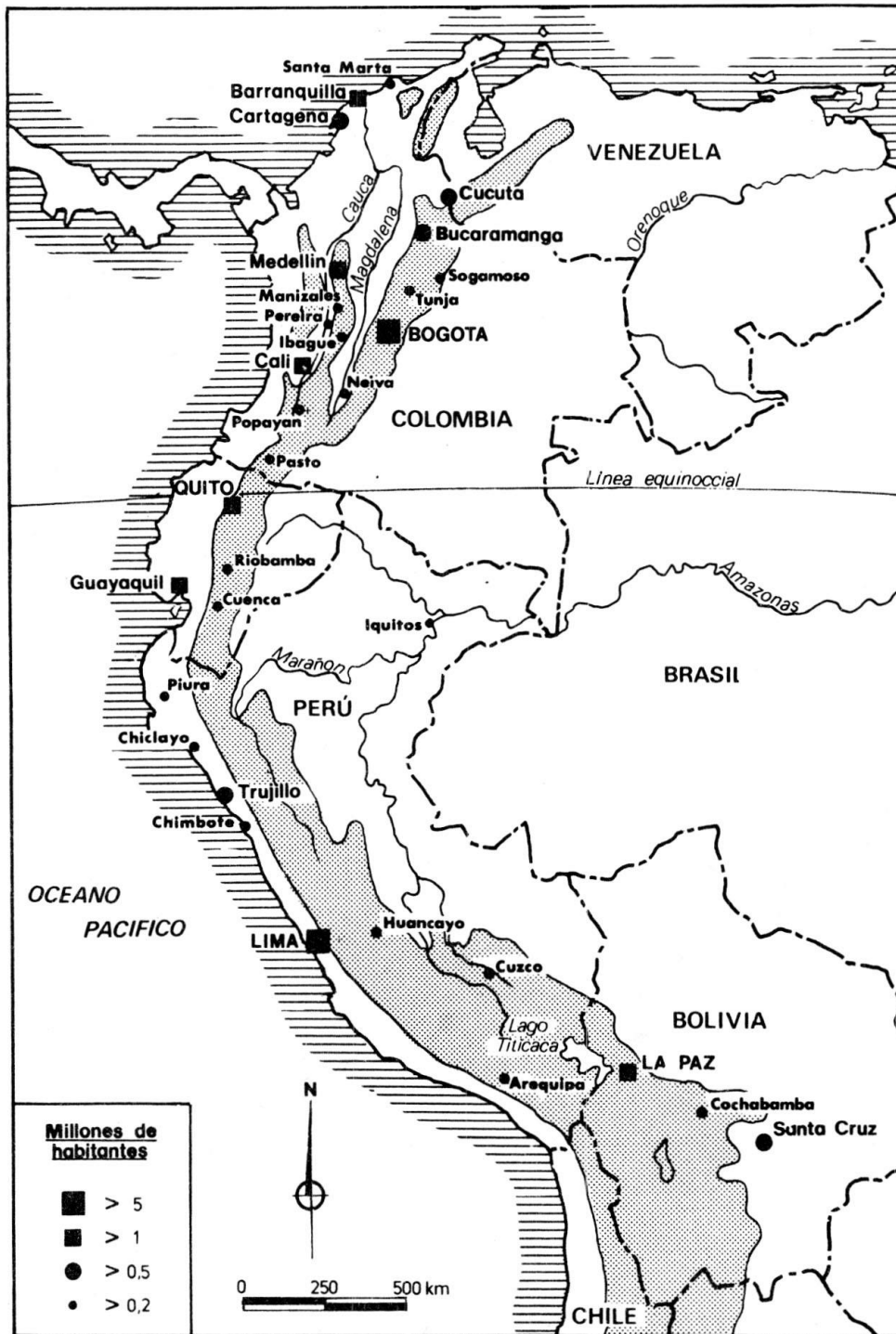


25

*Hay que recorrer callado
los atajos del silencio.*

*Y cortar por las orillas
de los lagos cumbreños
mi padre anduvo su vida
por entre piedras y cerros.*

Patricio Manns, (1965). *Arriba en la cordillera.*



Para iniciar este capítulo es necesario primero definir y precisar lo que entendemos por ‘andino’. Distintos análisis y estudios de las comunidades ancestrales de esta zona territorial, ya sean culturales, sociales, religiosos, económicos, políticos, medioambientales, reciben la categorización de ‘andino’ debido a una concepción toponímica producida evidentemente por la Cordillera de los Andes. Este cordón montañoso que abarca una extensión de 7.250 kilómetros es el más largo del planeta Tierra. Su presencia se halla en Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia, Perú, Chile y Argentina, estableciéndose su límite norte en el lago Maracaibo de Venezuela, y en el sur, en la provincia chilena de Tierra del Fuego. Su altitud promedio es de 4.000 metros y su punto más alto se halla en el Cerro Aconcagua (Argentina) el cual mide 6.962 ms.n.m. En estas alturas se ubican ciudades donde corporalidades y corporeidades no acostumbradas a la altura y/o condiciones climáticas pueden sufrir de hipoxia, mal de montaña (MAM) o más conocido como un ‘*soroche*’ “Mal de las alturas, que ocasiona asfixia por rarefacción del oxígeno del aire en los lugares andinos de gran altitud” (AMLQ, 2005. p.588). Entre ellas se destacan ‘La Rinconada’ (Perú) -la más alta del mundo- establecida a 5.099 ms.n.m., ‘Cerro de Pasco’ (Perú) a 4.338 ms.n.m., ‘Colquechaca’ (Bolivia) a 4.173 ms.n.m. y ‘Villa Imperial de Potosí’ (Bolivia) a 3.936 ms.n.m.

El origen de su nombre ‘Andes’ no está consensuado. Una de las versiones más aceptadas indica que deriva del idioma *runa simi*⁵⁵ (*quechua*) ‘*anti*’ “Lugar por donde sale el Sol” (AMLQ, 2005. p.16). Otra teoría, a partir del mismo idioma, toma como referencia el

⁵⁵Ejerciendo en forma paralela un trabajo de precisión y visibilización de saberes, es importante mencionar que el propio nombre de este idioma es objeto de cuestionamientos. Por un lado, se sostiene que la palabra ‘*quechua*’ tiene un origen toponímico. Fue utilizada por primera vez por el misionero y lingüista español Domingo de Santo Tomás (1499-1570) en el *Lexicon [sic] o Vocabulario de la lengua general del PERU* de 1560, quien en su primera página escribe *Vocabulario de la lengua general de los indios del Peru, llamada Quichua* (Santo Tomás, [1560] 2003) para hacer referencia a los y las habitantes de la ‘región’ o ‘zona templada’ que hablaban este idioma. Por ende, los y las investigadoras y habitantes de este territorio que buscan contrarrestar esta nominación utilizan el término *runa simi* que, comprendido en su totalidad, refiere a ‘idioma humano’ (AMLQ, 2005. p.270). A modo de contraparte, el lingüista peruano Rodolfo Cerrón Palominos (1940) establece que el término *runa simi* se originó como una estrategia de adecuación léxico-semántica por parte de los tratadistas coloniales -en su mayoría hombres- para respaldar con recursos propios de la lengua relatos lingüísticos del nuevo orden colonial. De esta forma se dio origen al ‘castilla *simi*’ ‘lengua castellana’ en oposición al ‘*runa simi*’ utilizado despectivamente en aquel entonces como ‘lengua de los indios’ (2008. p.49).

Al tener en consideración estas dos posturas se concluye que ambos términos devienen de un proceso de aculturación. Por lo tanto, si bien se reconoce la gran labor del lingüista peruano por esclarecer con material de archivo patrimonial el nombre para designar el idioma de esta zona cultural, este trabajo utilizará el término *runa simi* bajo la concepción de su propia significación para instalar un acto de ‘justicia cognitiva’ (De Sousa Santos, 2006. p.33).

término *antisuyu* distinguido por primera vez en 1609 por el escritor peruano Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) en su crónica *Comentarios Reales de los Incas*: “Llamaron a la parte del oriente *antisuyo*, por una provincia llamada *Anti* que está al oriente, por la cual llaman también *Anti* a toda aquella gran cordillera de sierra nevada que pasa al oriente del Perú, por dar a entender que está al Oriente” ([1609] 1943. p.89). Así mismo, se propone que el término deriva de anta “Metal cobre, de coloración amarillo - rojo” (AMLQ, 2005. p.15) por la presencia de este mineral en grandes cantidades a lo largo del cordón montañoso. Y por último, su origen también es asociado a la palabra en español ‘andén’ utilizada por los y las españolas llegadas al Abiyala para describir el sistema de terrazas de cultivo escalonadas ubicadas en las laderas altas de la cordillera. Como podemos apreciar, en todos sus posibles orígenes, el término deviene de una relación toponímica con este elemento natural que, a pesar de presentar una biodiversidad con condiciones topográficas y climáticas adversas -altas cumbres nevadas, altiplanicies extensas, quebradas abruptas y profundas, extensiones áridas de desierto, valles tropicales, altos pisos ecológicos, calor de día, frío de noche, sequedad en invierno, humedad en verano- procura las condiciones predilectas para el asentamiento humano de una comunidad que la habita hace más de diez mil años.

La situación geográfica y topográfica de lo ‘andino’ es entonces la condición ‘material’ o el caldo de cultivo imprescindible y a la vez singular para el surgimiento de distintas culturas y un cierto modo de concebir el mundo. Por lo tanto, este mismo término (‘andino’) se refería cada vez más también a un cierto modo integral de vivir, es decir: a una determinada ‘cultura’ [...] El ser humano andino, ‘cultivando’ esta región peculiar, viene elaborando como expresión de la coexistencia con su medio natural, un modo determinado de vivir, actuar y concebir [...] Se puede enfocar lo ‘andino’ común a todas estas manifestaciones culturales y hablar de una ‘cultura andina’. (Esterman, 2006. p.60-61)

En ese sentido, lo ‘andino’, se interpreta en relación a las formas de convivir, de hacer, de adaptarse, de corporeizar, ‘sentipensar’ o ‘corazonar’⁵⁶ un entorno geográfico particular que concibe literalmente la ‘cultura’ como ‘cultivo de la tierra’, ‘trabajo de la tierra’ y/o ‘relación con la tierra’. Por ello se concibe el concepto de ‘cultura andina’ albergando a una gran cantidad de comunidades que dialogan y se nutren fuera de un marco cultural limitado, puesto que también dentro de esta categoría son incorporados procesos interculturales, precoloniales, coloniales, poscoloniales, decoloniales y contemporáneos. Las sociedades andinas que habitaron y habitan este territorio⁵⁷ siguen interactuando e incorporando selectivamente elementos y mecanismos de intercambio de bienes, productos, servicios, prácticas y saberes de otros grupos humanos complementarios a ellas sobre cuya base establecen hasta el día de hoy complejas organizaciones políticas, económicas, religiosas, idiomáticas, educativas, artísticas, sociales y culturales. Como lo afirma el Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología (ISEAT) de La Paz (Bolivia) “Lo andino desde tiempo muy remoto siempre ha sido una realidad intercultural y nunca una concepción culturalmente homogénea (monocultural). Como cada cultura, la andina era y sigue siendo una cultura híbrida y sincrética” (2004. p.94). Es así como esta cultura se origina y desarrolla tejiendo una diversidad de modos de producción de sentidos y valores a partir del contexto geográfico, histórico y social que ha tenido que enfrentar. No obstante, de acuerdo a los objetivos de este capítulo y la profundización de sus apartados, cuando se utilice el término ‘territorio’ se hará referencia a la propuesta del abogado boliviano Fernando Huanacuni (1966), ex Canciller del Estado Plurinacional de Bolivia.

Espacio con propia estructura organizativa, según los usos y costumbres, tradiciones, idioma, cosmovisiones, principios y valores; donde se ejercen los

⁵⁶Los conceptos ‘sentipensar’ y ‘corazonar’ serán revisados en la sección 5. Estados de conciencia corporales del *runa*.

⁵⁷Actualmente entre ellas se destacan: la Nación *quichua Inga* de Colombia, la Comunidad Camilaca-Tacna, así como las Naciones Jakaru-Lima, Chanca de Cotabambas, de Ollantaytambo y de Lamas de Perú; las Naciones Uru-Chipaya y Yampara-Chuquisaca de Bolivia, las Naciones *kichwa* de Otavalo y Tunguragua de Ecuador, la Nación Atacameña-Likan Antay de Chile y la Nación *quechua* de Jujuy Argentina. Por otro lado, es importante mencionar que existen más comunidades andinas bajo el alero de las ya mencionadas pero que se diferencian por el apelativo que reciben conforme a la zona que habitan.

‘derechos y responsabilidades comunitarios’, los ‘derechos de relación’, entre ellos la autodeterminación sobre el manejo y la conservación de los recursos naturales, y el poder político y económico a través de las autoridades indígenas originarias en una gestión comunitaria plena. (2010. p.77)

Y lo ‘andino’ hará referencia a la concepción de las comunidades ancestrales que, cultivando este territorio en particular, configuran y estructuran sus formas de existencia.



2. PACHAYACHACHIQ ANDINO

Para adentrarnos en la cultura andina es fundamental dar cabida a los términos que configuran su perspectiva, y para ello en primer lugar, es importante concebir su *pachayachachiq*, vale decir, su propio concepto de ‘cosmovisión’. El término ‘cosmovisión’ tiene su origen en occidente y significa “visión o concepción global del universo” (RAE, s.f. Definición 1). En específico, proviene del alemán *Weltanschauung*⁵⁸ “Visión del mundo. Ideología” (Langenscheidt. s.f., definición 1 y 2) y es retomada en los trabajos del filósofo, historiador, sociólogo, psicólogo y hermeneuta alemán Wilhelm Dilthey⁵⁹ (1833-1911) en su obra *Einleitung in die Geisteswissenschaften* [Introducción a las Ciencias Humanas] de 1883. Para él “Las ideas del mundo no son productos del pensamiento. [...] Brotan de la conducta vital, de la experiencia de la vida” ([1924] 1974. p.49). Posteriormente, el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) otorga un mayor detalle al término aludiendo que:

En la expresión *Welt-anschauung*, visión del mundo, intuitus del mundo, resuena esta pertenencia del ser-en-el-mundo a la existencia, pero en el sentido de que la existencia la ha hecho suya, se la ha apropiado (ha hecho suya y se ha apropiado de pertenencia). *Intuitus* del mundo, visión del mundo, en tanto que tener-mundo, es el ser-en-el-mundo pero fácticamente afrontado y asumido por la existencia en tales o cuales términos. Por tanto, no podemos decir en rigor que la existencia tenga una visión o concepción del mundo, sino

⁵⁸*Weltanschauung* está compuesta etimológicamente por *Welt* = Mundo. Universo (Langenscheidt. s.f., definición 1 y 2) y *Anschauen* = Mirar. Contemplar. Visionar (Langenscheidt. s.f., definición 1, 2 y 3).

⁵⁹A pesar de ello, el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) -otro de los autores que veremos a continuación- indica que el filósofo y científico prusiano Immanuel Kant (1724-1804), el dramaturgo, novelista, poeta y naturalista alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), el geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista y explorador prusiano Alexander Von Humboldt (1769-1859) y el filósofo alemán Friedrich Wilhelm Joseph (Von) Schelling (1775-1854), utilizaron este término relacionándolo al *mundus sensibilis* (‘mundo sensible’), es decir, apelando al sentido de la intuición y representación del mundo otorgada por los sentidos.

que la existencia es visión del mundo y, por cierto, necesariamente. ([1996] 2001. p.362)

De este modo, con el tiempo, el concepto es articulado bajo los compuestos griegos de *cosmos* ('universo') y *visio* ('visión'), teniendo como sinónimos las expresiones 'visión de mundo', 'concepción del mundo' o 'imagen del mundo', o así mismo utilizando la palabra 'universo'. Gracias a estas precisiones es posible dar paso a lo que compone la palabra *pachayachachiq* del idioma *runa simi*, idea fundamental para comprender los siguientes enunciados. Su primer compuesto, *pacha*, es clave. Basándonos en el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca* de 1608 del sacerdote jesuita español Diego González Olguín (1533-1617), *pacha* es transcrito como "Tiempo, suelo, lugar" (p.266). Por otro lado, en base a sus experiencias y análisis el filósofo y teólogo suizo Josef Estermann (1956) indica:

Filosóficamente, *pacha* significa el 'universo ordenado en categorías espacio-temporales', pero no simplemente como algo físico y astronómico. El vocablo griego *kosmos* tal vez se acerque más a lo que quiere decir *pacha*, pero sin dejar de incluir el 'mundo de la naturaleza', al que también pertenece el ser humano. *Pacha* también podría ser el equivalente homeomórfico del vocablo latino *esse* ('ser'); *pacha* es 'lo que es', el todo existente en el universo, la 'realidad' [...] Contiene como significado tanto la temporalidad, como la espacialidad: lo que es, de una u otra manera, está en el tiempo y ocupa un lugar (*topos*). Esto inclusive rige para los 'entes espirituales' (espíritus, almas, Dios). (2006. p.157-158)

En sí, es una palabra plurisignificativa⁶⁰ que adquiere sentido de acuerdo al contexto en la que se emplea como veremos en el siguiente apartado. Por otro lado, *yachachiq*, en el mismo ejemplar del sacerdote jesuita indica “El que la haze, o hazedor” (p.362), ampliándose con el tiempo a un adjetivo y/o sujeto “que enseña, educa o instruye. Maestro, profesor” (AMLQ, 2005. p.241). En síntesis, *pachayachachiq*, se concibe como un ‘mostrar el tiempo-lugar’, ‘describir la imagen del tiempo-lugar’, ‘enseñaza del tiempo-lugar’ o ‘entendimiento del tiempo-lugar’. Por ello, para concebir finalmente su utilización como ‘cosmovisión’, es importante complementar que el ‘Ser humano’ andino, el ‘runa’⁶¹, da vida a sus propias concepciones a partir de un contacto activo que asimila e integra el comportamiento, los ciclos y particularidades de los elementos y fenómenos de la Naturaleza⁶². De esta forma, posterior a esta experiencia, emprende un proceso de comprensión y conceptualización de lo abstracto para consolidar una realidad donde ubicarse, convivir, interrelacionarse y por sobre todo sentirse parte de ella. Como lo indica el antropólogo, músico y cantautor ecuatoriano Patricio Guerrero:

La racionalidad andina en consecuencia, es el resultado, la producción socialmente necesaria de la cotidiana *praxis* creadora de sus pueblos. Allí se encuentra una carga acumulada de contenidos simbólicos mantenidos en la

⁶⁰Al respecto Esterman agrega “Puede ser adjetivo, *pacha* significa ‘bajo’, ‘de poca altura’, pero también ‘interior’; como adverbio, su significado es ‘debajo’ (como el sub latino de *substantia*), ‘al instante’, ‘de inmediato’, pero también ‘mismo’. Tiene entonces, como vemos, connotación básicamente espacio-temporal. Como sufijo, es la composición (síntesis) del sufijo verbal repetitivo *-pa*, con el significado de ‘de nuevo’, ‘nuevamente’, ‘otra vez’, ‘más’, y del sufijo nominalizador diminutivo *-cha* que denota la pequeñez de algo, pero también afecto o despecho hacia el objeto o la persona indicados. Como sustantivo y en forma figurativa (derivado del adjetivo y adverbio), *pacha* significa ‘tierra’, ‘globo terráqueo’, ‘mundo’, ‘planeta’, ‘espacio de la vida’, pero también ‘universo’ y ‘estratificación del cosmos” (2006. p.156).

⁶¹*Runa*= Persona, hombre, muger [sic] y el baron [sic] (González, 1608. p. 319). ‘Gente, hombre, persona humana’ (AMLQ, 2005. p.171). Término que en adelante se utilizará para hacer referencia al ‘Ser humano’.

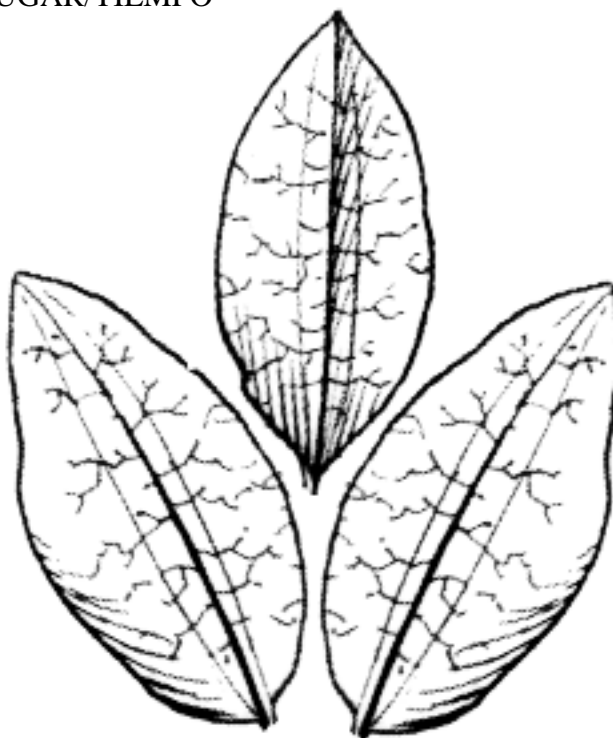
⁶²Investigadores como el arquitecto y arqueoastrónomo peruano Carlos Milla Villena (1935-2017) postulan la articulación de una ‘cosmobiología’, entendida como una ciencia que “comprende el cosmos a partir de los procesos de la vida” (2003. p.26) que ejemplifica a través de sus análisis arqueoastronómicos donde postula que “la función astronómica fue observada en los fenómenos celestes y analizada por el Hombre Andino, quien llegó a entender las leyes cósmicas rectoras del planeta y tuvo entonces que estructurar formas de pensamiento para poder religarse a ellas ritualmente, creando Ciencia y Religión en una sola unidad indivisible” (2011. p. 21).

memoria colectiva, que son recreados conforme a las cambiantes necesidades de la historia. (1993. p.14)

Por esta razón en adelante dispondremos de la nomenclatura *pachayachachiq* tanto como postura y término para hacer referencia a la forma de vida que concibe el territorio andino.



3. EL PACHA: LUGAR/TIEMPO



29

En el apartado anterior indicamos que uno de los principales componentes lingüísticos de la palabra *pachayachachiq* es *pacha* y mencionamos sus diferentes acepciones de significación. Sin embargo a continuación lo abordaremos como uno de los elementos que da coherencia a la ‘realidad’ percibida por el *runa* precisando su aspecto multidimensional tanto espacial como temporal para ahondar en la concepción del *pachayachachiq* andino.

Concebido como ‘lugar’ el *pacha* posee una división tripartita compuesta por el *Hanan*⁶³ o *Hanaq pacha* “mundo de arriba” (AMLQ, 2005. p.49) donde se ubica el campo

⁶³*Hanan*= Adv. Parte superior, alta o elevada. Sinón.: *Hanaq* (AMLQ, 2005. p.49).

cósmico integrado por el sol ‘*inti*’⁶⁴, la luna ‘*killa*’⁶⁵, las estrellas ‘*ch’aska*’⁶⁶ -destacándose *qoyllur*⁶⁷ (Venus)-, los arcoiris ‘*k’uychi*’⁶⁸, el rayo ‘*illapa*’⁶⁹, la lluvia ‘*para*’⁷⁰; principales elementos que se corresponden con deidades como *Tata Inti*, *Mama Killa*, *Illapa*, *Mama Qocha*⁷¹, quienes son guiadas a su vez por *Wiraqocha*⁷² o *Teqsi Wiraqocha Pachayachachic*⁷³, entidad que ordena, enseña y procura el equilibrio de todos los *pachas*. Por otro lado, es importante señalar que si bien el *Hanan pacha* integra lo divino, el *runa* no lo concibe como un ‘más allá’ trascendente e inconmensurable sino que como un complemento concreto y tangible que se relaciona directamente con las otras dos dimensiones espaciales a través de fenómenos atmosféricos, animales, plantas y otros elementos naturales.

De esta forma, sin establecer un orden ascendente o descendente de sacralidad o valor, en un plano intermedio se ubica el *Kay pacha* “Mundo de los seres vivos, de lo tangible. Mundo en que vivimos” (AMLQ, 2005. p.71). Este hace referencia al espacio habitado por el *runa* en conjunto con otros seres vivos visibles como animales y plantas⁷⁴ así como también montañas, volcanes, lagunas, ríos, cuevas, estaciones del año, fenómenos atmosféricos como lluvias, nieblas, vientos, sequías, aluviones -la biósfera- debido a que todos

⁶⁴*Inti*= Astron. El Sol. El astro Rey. Hist. Dios tutelar de los forjadores del Imperio del *Tawantinsuyu*. (AMLQ, 2005. p.65).

⁶⁵*Killa*= Astron. Luna. Satélite de la tierra. [...] Hist. Diosa de la mitología *inka*, esposa del Sol y madre de los *Inkas*. (AMLQ, 2005. p.71).

⁶⁶*Ch’aska*= S. Astrol. Lucero, astro brillante. Estrella de gran magnitud. Mitol. Estrellas que se consideraban divinidades menores y eran veneradas por los *inkas*. (AMLQ, 2005. p.39).

⁶⁷*Qoyllur*= S. Astron. Planeta Venus, cuerpo celeste que pertenece al Sistema Planetario Solar, llamado Lucero del Amanecer o Lucero del Anochecer. Sinón.: *Ch’isin ch’aska*. (AMLQ, 2005. p.154).

⁶⁸*K’uychi*= S. Clim. Arco iris. Fenómeno atmosférico luminoso, luego de la lluvia, que presenta los siete colores del espectro solar. Hist. Fue adorado por los *inkas* como uno de sus dioses. (AMLQ, 2005. p.84).

⁶⁹*Illapa*= S. Meteor. Relámpago. Luz o fulgor del rayo producido por la descarga eléctrica en la atmósfera. (AMLQ, 2005. p.63).

⁷⁰*Para*= Lluvia, precipitación pluvial, aguacero. (AMLQ, 2005. p.126).

⁷¹*Qocha*= Geog. Laguna, lago, represa de agua, aguajales de la selva baja. Figdo. *Mama qocha*, mar u océano. (AMLQ, 2005. p.459).

⁷²*Wiraqocha*= S. Filos. y Relig. Ink. Señor fundamental, dios base, dios principal de los dioses *inkas*. (AMLQ, 2005. p.199).

⁷³En ocasiones se compara y/o circunscribe a *Pachacamac*, entidad que habita el *Uku Pacha*, que anima, energiza, fortalece, vitaliza y también ordena la *pacha* y a otros *runa*.

⁷⁴La fauna del altiplano andino se compone principalmente por: el puma, la vicuña, la llama, la alpaca, el guanaco, el quirquincho, el zorro culpeo o *chilla*, el flamenco y el cóndor -el que distinguiremos en el apartado II del tercer capítulo-; y su flora por: la *yareta*, el *piscayo*, la *queñoa*, el *ancañoco*, la paja brava, el *pako* macho y hembra y el cactus. Para más detalles consultar el manual de *Educación ambiental del altiplano. Flora y fauna* (2013) del Ministerio del Medio Ambiente de Chile referenciado en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

ellos también son considerados seres vivos. Esta idea se ampara bajo el principio del *Kawsaypacha*, *Kawsay* “S. Vida. [...] V. Vivir” (AMLQ, 2005. p.201), es decir, todos estos elementos son sujetos con emociones y reacciones. No obstante, al poseer una categoría sagrada de *apus*⁷⁵, *wakas*⁷⁶ o *achachillas*⁷⁷ deben ser venerados y/o veneradas para que velen por el cuidado, protección y crecimiento de la gran *Mamapacha* o *Pachamama* ‘Madre tierra’, divinidad virgen y fecunda que mantiene y procura el buen pasar de los ciclos agrarios⁷⁸. Desde esta perspectiva, el *runa* aporta a la estabilidad del equilibrio interrelacionado a través de su trabajo, el cuidado de estos elementos, sus prácticas diarias, rituales y pagos.

Finalmente esta relación espacial tripartita cierra su circuito y se complementa con el *Ukhu*⁷⁹ *pacha*, el “mundo de abajo, de las cavernas y negros abismos; de los muertos, de los profundos reinos” (AMLQ, 2005. p.217). Una dimensión que debido al sincretismo cultural producido posterior a la invasión española fue erróneamente asimilada y proyectada como el ‘infierno’ que concibe la religión católica. Si bien el *pachayachachiq* andino la reconoce como el hábitat de los y las muertas, es también fuente de vida de las cosechas, vientre de la naturaleza, interior del planeta y/o el espacio inferior de la superficie terrestre o acuática de donde surgen plantas y siembras. Al respecto el historiador y antropólogo peruano Luis Eduardo Valcárcel (1891-1987) clarifica esta idea: “*Ucu Pacha*, lo que está por debajo, o mejor dicho, adentro, porque si hubieran querido significar solo debajo le hubieran llamado ‘*Hurin pacha*’” (1964. p.137). Sus principales deidades son *Mama Sach’a*⁸⁰, protectora de todo lo que germina, y *Pachakamaq*⁸¹ -divinidad asimilada en ocasiones también a *Wiraqocha*- responsable de los movimientos telúricos. Es así que en síntesis esta dimensión

⁷⁵*Apu*= Mit. Espíritu tutelar de un pueblo que habita en las cimas de los cerros, en los nevados, en la pendería o en una *waka* importante. (AMLQ, 2005. p.15).

⁷⁶*Waka*= Etnohist. Adoratorio, objeto sagrado *inka* [...] de diferente naturaleza, tipos y funciones en todo. (AMLQ, 2005. p.225).

⁷⁷*Achachilla*= S. Relig. Apacheta. Ec. Veneración de los accidentes geográficos, considerados como lugares sagrados. (AMLQ, 2005. p.10).

⁷⁸No obstante, cabe destacar que existe el término ‘*allpa*’ “suelo, terreno de cultivo. Parte sólida o superficie del planeta Tierra” (AMLQ, 2005. p.12) para hacer referencia a la ‘tierra’ como materia.

⁷⁹*Ukhu*= S. Agujero, hoyo, perforación. Adv. Dentro, interior. profundo, hondo, adentro. Sinón.: *Uku*. (AMLQ, 2005. p.217).

⁸⁰*Sach’a*= S. Bot. Nombre genérico de toda planta arbustiva. Ecol.Veg. Árbol. (AMLQ, 2005. p.173).

⁸¹*Pachakamaq*= Ser supremo, deidad que controla los movimientos sísmicos y gobierna todas las cosas (AMLQ, 2005. p.123). En relación a esta divinidad destacamos su compuesto *kamaq*= El que ordena, modelador, auspiciador. (AMLQ, 2005. p.123), lo que da indicio de que el *pachayachachiq* no se asemeja un Dios hacedor o creador.

no se dispone como una negatividad, sino que al contrario, se establece bajo una lógica de dualidad complementaria que se nutre a partir de la idea y práctica de que todo viene de la tierra y se devuelve a la tierra. De hecho, el propio *runa*, reconoce su origen a través de las *paqarinas*⁸², lugares y/o objetos sagrados asignados a cuevas, colinas de montañas, troncos de árboles, quebradas, grandes grietas, piedras, fuentes de agua (manantiales, lagos, lagunas), vale decir, diferentes elementos naturales asimilados como puentes de conexión con el *Kay pacha*.

Comprendida esta espacialidad y asumiendo que la principal tarea y actividad del *runa* de este territorio es la siembra, el *pacha* como tiempo, se articula en base al comportamiento de los fenómenos naturales y procesos astronómicos relacionados directamente con la actividad agrícola. En específico, las prácticas cotidianas y sagradas se dinamizan, estructuran y organizan de manera eficiente captando en específico las fases del sol y la luna. Una forma de agro-calendario ‘lunisolar’ que mide, por ejemplo: el tiempo que transcurre desde que sale y se pone el sol, el *p'unchay* (‘día’), el periodo de los ciclos y movimientos del satélite lunar, el *killa* (‘mes’), así como también el *wata* “Año. Lapso de 365 días y 05 horas, en que la Tierra completa da una vuelta alrededor del Sol”⁸³ (AMLQ, 2005. p.232).

¿En qué posición está la Tierra el primero de enero? El año puede empezar en A, B, C, o cualquier punto arbitrariamente escogido.

⁸²*Paqarinas*= Lugar de origen. (Szabó. 2008. p.497).

⁸³Las medidas temporales de la cultura andina fueron articuladas metodológicamente a partir del estudio de la sombra tomando como referencia indicadores naturales como montañas, árboles y/o piedras en relación a su posición con el sol. Con esta metodología pudieron comprender que el territorio presenta 1440 sombras distintas en un día o 365 sombras diferentes en un año. Para más información véase *La cruz del tiempo. Teoría astronómica sobre el calendario solar quiteño* (2019) del cineasta e investigador ecuatoriano Gustavo Guayasamin (1925) referenciado en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

El año no termina el 31 de diciembre, tampoco inicia el primero de enero. Si año es el tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta completa al Sol, debería existir alguna señal relevante, en el cielo o en el Sol, que nos permita marcar astronómicamente el punto de partida del actual calendario gregoriano. (Guayasamin, 2019. p. 16)

Esta relación temporal basada en la periodicidad del entorno comprende el itinerario de cada existencia asimilando su densidad, peso y/o la importancia de su acontecimiento. Esto puede observarse claramente en la calendarización mensual del *wata*, ciclo que a diferencia del calendario gregoriano se inicia en junio con el solsticio de invierno (en el caso del Abiyala Sur). Este fenómeno al concebirse como un nuevo nacimiento del sol da inicio al *wata* con el *Inti Raymi killa* ‘fiesta del sol’, y en adelante, los *killas* se ordenan en: *Anta situwa killa* ‘purificación de la tierra’ (julio), *Qhapaq situwa killa* ‘purificación humana’ (agosto), *Unu raymi killa* ‘fiesta del agua’ (septiembre), *Qoya raymi killa* ‘Culto a la luna y fiesta a la Madre Tierra y lo femenino’ (octubre), *Aya marq’ay killa* ‘tiempo de conmemorar y honrar a los y las muertas’ (noviembre), *Qhapaq raymi killa* ‘Fiesta del Inca’ (diciembre), *Kamay raymi killa* ‘Tiempo de creación’ o ‘crecimiento’ (enero), *Hatun poqoy killa* ‘tiempo de gran maduración’ (febrero), *Pawqar waray killa* ‘tiempo de coloración de la naturaleza’ o ‘época de florecimiento’ (marzo), *Ayriway killa* ‘fin de la maduración’ (abril) y el *Aymuray killa* ‘Fiesta de la cosecha’ (mayo). En conclusión, el tiempo se rige por las épocas de siembra, épocas de cosecha, épocas para dar descanso a la tierra, épocas para arar la tierra, épocas para la fertilización natural, y épocas también, para la reflexión del *runa* con la tierra.

A su vez, en un plano temporal paralelo y más amplio, estas categorías temporales se agrupan en periodos de actividad y pasividad que conllevan a los *pachakutiq*⁸⁴ los ‘Tiempos que retornan’ asociados a catástrofes naturales (diluvios, terremotos, inundaciones,

⁸⁴*Kutiq*=Adj. y s. Que retorna; que regresa a su origen. (AMLQ, 2005. p.75).

erupciones) o grandes cambios sociales, políticos o religiosos evidenciados, por ejemplo: en guerras, como la disputa entre los hermanos *Huascar* y *Atahualpa*, y/o invasiones como la española; donde se presentan y desarrollan alteraciones traumáticas y episodios de destrucción. A pesar de ello el *runa* percibe estos eventos como situaciones de tránsito hacia una nueva ordenación del *pacha* donde se articula la ‘vuelta de un tiempo’ de la ‘vuelta del tiempo’ que da paso a la sucesión natural de eras, edades o ciclos culturales. Por ello en la actualidad se considera que el *pacha* -entendido como mundo o planeta- al estar convulsionado y atravesado por los estragos del calentamiento global, el capitalismo y el descontento de diferentes comunidades (en particular las del Abiayala Sur) está siendo atravesado por el *warmi*⁸⁵ *pachakutiq* ‘Tiempo de renovación femenino’ que en la práctica procura el resurgimiento de las cualidades femeninas tanto de la Naturaleza, el *runa* (a partir de su historia y sociedad particular) y el *pacha* (espacio-tiempo) para volver a la sincronía y equilibrio de las energías de la *Pacha mama*.

Otro aspecto importante a destacar del *pacha* como tiempo guarda relación con la concepción del pasado y futuro. En contraposición a la mirada occidental, el futuro, no es un espacio temporal que se ubica ‘adelante’ y ‘está por acontecer’, ni el pasado es algo que se ‘va’ y ubica ‘atrás’. En comparación a las culturas no-abiayalescas, el *pachayachachiq* andino presenta una relación invertida bajo la idea de una ‘repetición cíclica’ y no ‘unidireccional’ que ubica el futuro ‘atrás’ y el pasado ‘adelante’. Esto se clarifica a través de la raíz y composición de las palabras del idioma *runa simi* ‘*ñawi*’ y ‘*qhepa*’. *Ñawi* significa ‘ojos’ y de ésta deriva la palabra *ñawpa* utilizada para indicar algo “Antiguo, remoto, pasado, anterior” (AMLQ, 2005. p.356). En consecuencia, se articula el *ñawpa pacha*, vale decir, un pasado que está adelante, que construye la realidad, que se mira, se siente y se puede palpar. Por su parte *qhepa* “Adv. Tras, atrás, posterior, siguiente, correlativo” (AMLQ, 2005. p.487), y que en ocasiones, es utilizado como sinónimo de ‘espalda’, da forma al *qhepa pacha*: un futuro que se tiene atrás y se lleva en la espalda. En la cultura andina el tiempo no se circunscribe como una temporalidad desconocida ni absolutamente nueva, sino que es la carga de un

⁸⁵*Warmi*= S. Mujer, fémina o femenina. (AMLQ, 2005. p.725).

pasado almacenado que se siente, se recuerda y se utiliza para actuar en un presente construido.

La realidad cósmica integral: comprende tiempo, espacio, situación y ser, simultáneamente. *Pacha* es el concepto articulador y ordenador de la vida que no es lineal, sino más bien cíclica y en diversas dimensiones, por tanto en constante movimiento vivo de renovación espacial –temporal– situacional.

(Centro de Culturas Originarias Kawsay, 2005, como se citó en Zenteno, 2009.

p.86)

En síntesis, ambas temporalidades se presentan en el presente del *runa* otorgando al tiempo un carácter ‘bi o multidireccional’ en constante actualización. Por ello el *runa*, a través de pagos, rituales y/o festividades no busca ‘representar’ y/o ‘invocar’ un acto del pasado ni la anticipación de un hecho paralelo al presente, sino que más bien, apela a amplificar la ‘presentación’ de esta relación con el objetivo de generar una acción concreta, ya sea en favor de la mejora de las siembras, el ciclo solar, la sanación de un enfermo o enferma, el paso de un o una púber a la edad adulta, el casamiento de una pareja, el permiso para cosechar, la edificación de una casa, entre otros actos e instancias, para aportar al óptimo funcionamiento del ciclo natural del *pacha*.

4. PRINCIPIOS DE UN TERRITORIO

Si bien los *pachas* mencionados tienen sus propias características, ambos se disponen en una misma estructura a partir de principios fundamentales. Por ello, considerando un orden de comprensión y complejidad, los principios identificados que dan forma a las manifestaciones materiales y prácticas del *runa* son los siguientes.

4.1 *Tinkupacha*. La relacionalidad.

Si bien se ha mencionado la relacionalidad para explicar las distintas dimensiones del *pacha*, es importante entenderla como un principio generador de vínculos afectivos, ecológicos, éticos, estéticos, simbólicos y productivos, puesto que bajo este principio fundamental el *pachayachachiq* andino se sostiene. Integrado por el vocablo *tinku* “S. Encuentro, juntura, convergencia” (AMLQ, 2005. p.621) y *pacha*, comprendido como un ‘absoluto’; el *tinkupacha* da cuenta que todo ‘ente’ (el *runa*, un elemento natural, espíritu o divinidad), acontecimiento, estado de conciencia, sentimiento, hecho y/o posibilidad; se encuentra vinculado así mismo con otro ‘ente’, acontecimiento, estado de conciencia, sentimiento, hecho y/o posibilidad. Anteriormente indicamos que el *pachayachachiq* andino se erige sobre la idea de que todos sus elementos son ‘entes’ vivos con emociones, reflexiones, reacciones y decisiones (*Kawsaypacha*). Sumado a ello, bajo este principio, se concibe que las entidades no se constituyen como una materia absoluta que, luego de construir su existencia particular, integren o busquen en un segundo plano otros tipos de existencia. Al contrario, la condición para poder ‘ser una entidad’ se basa en la capacidad de relacionalidad previa que contiene cada una. Es decir, cada entidad se co-construye y nutre por el diálogo abierto que mantiene con las demás en una realidad que también recién surge a partir de ellas. La cultura andina no concibe ‘absolutos relativos’ o ‘creados’. Ninguna existencia se articula y desarrolla por sí misma y en sí misma de manera autosuficiente, por lo que una divinidad absoluta, independiente, omnipotente, trascendente, inconmensurable, ubicada en una esfera superior a la realidad es una entidad incomprensible, inconcebible y por lo tanto inexistente: “también Dios requiere de su ‘complemento’ para ser pleno e integral” (Esterman, 2006. p.205). En ese sentido, para que una divinidad pueda llegar a ser como tal, requiere de las relaciones de un contexto en común y conmensurable.

4.2 *Yanantinpacha*. La complementareidad

Del *tinkupacha* derivan otros tres principios de acuerdo al ‘tipo de relacionalidad’ que establecen las distintas dimensiones, regiones y entidades del *pachayachachiq* andino. Uno de ellos es el *yanantinpacha*, vale decir, el principio de complementariedad. En los párrafos anteriores se ha reiterado que cada elemento o acción mantiene una co-existencia con un ‘otro’ u ‘otra’ particular con la que genera inevitablemente una identidad dual en el cotidiano. Sin embargo hay que recalcar que esta relación debe ser en forma complementaria. El término *yanantinpacha* al derivar de la palabra *yanantin* “S. Pareja de novios. Pareja de amantes o convivientes” (AMLQ, 2005. p.760), se circunscribe bajo la idea de que un ‘complemento’ es el elemento necesario que recién ‘hace pleno’ o ‘completo’ al elemento que le corresponde. En el *pachayachachiq* andino no existe la preponderancia de un elemento sobre otro. Ambos mantienen una relación equilibrada que les corresponde.

Así mismo este principio rige para las entidades opuestas que se presentan como ‘opuestos complementarios’:

Cielo y tierra, sol y luna, claro y oscuro, verdad y falsedad, día y noche, bien y mal, masculino y femenino para el *runa/jaqi*⁸⁶ no son contraposiciones excluyentes, sino complementos necesarios para la afirmación de una entidad ‘superior’ e integral. (Esterman, 2006. p.142).

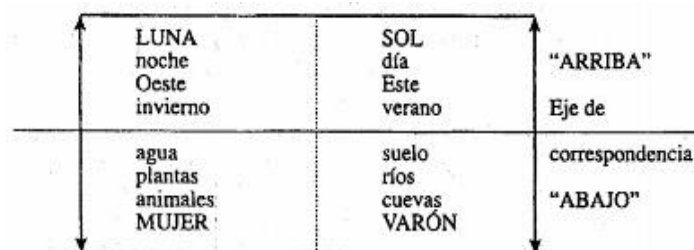
En particular los ‘opuestos complementarios’ colaboran con el dinamismo y activación del *pacha* debido a que no se constituyen como un diálogo contradictorio que paraliza o anula los elementos que lo componen, ni tampoco se transforman en una composición sintética. Su propia complementariedad los asume como entes dialécticos que

⁸⁶*Jaqi*= (Aymara) S. Gente. Conjunto de personas. 2. Hombre. La especie humana en general. Humanidad, gente, persona, ser humano. (Laime et al., 2020. p.94). Término que se utilizará en adelante para hacer referencia al ‘Ser Humano’ en el idioma *aymara*.

dentro de un proceso o cambio de relaciones llegan a integrarse en forma armónica. Esta perspectiva también es ilustrada por la socióloga, activista, teórica contemporánea e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (1949), quien por medio del *aymara*, otro de los idiomas reconocidos en este territorio, adopta el término *ch'ixi* “Adj. Gris. Color punteado entre blanco y negro. Pintado como las gallinas. | 2. Abigarrado. De varios colores mal combinados, reunidos sin orden o de modo inconexo” (Laime et al., 2020. p.72) para instalar una perspectiva ideológica: “Se trata de un color que por defecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras enrevesadas” (Rivera, 2018. p.79). Con este término la autora busca instalar una dinámica dialéctica para evidenciar y conformar un espacio de creación o área de distinción y diálogo de, en y con los opuestos complementarios que colabore en las formas de concebir la actual identidad andina.

4.3 *Riqchpacha*. La correspondencia.

Continuando con el orden de vínculos y luego de asimilar una relación con otro elemento, se presenta el principio de correspondencia que, el especialista ecuatoriano en medicina intercultural y profesor del idioma *runa simi* Luis Enrique ‘Katsa’ Cachiguango (1963) denominará en una de sus participaciones en foros virtuales, como ‘*riqchpacha*’ (2020, min. 29:32), término que deriva de *rikch'akuq* “Adj. Semejante, parecido, análogo” (AMLQ, 2005. p.520). Este principio da cuenta de la unión que convoca respectivamente entre sí a cada uno de los elementos que componen la realidad. No obstante, este vínculo no emerge a partir de una causalidad, linealidad, inferencialidad, connaturalidad, equivalencia o identidad, sino que se presenta como una unión de tipo simbólica y cualitativa. El *riqchpacha* se dispone en distintos niveles y categorías que bien pueden ser opuestos, tales como: entre lo 'macro' y lo 'micro' ‘tal en lo grande, tal en lo pequeño’, entre el *Hanan pacha* y el *Kay pacha*, el *Ukhu pacha* y el *Hanan pacha*, el *Kay pacha* y el *Ukhu pacha*, así como el vínculo entre lo divino y lo humano, lo humano y no-humano, lo cósmico y lo humano, la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, lo femenino y lo masculino; por mencionar las principales.



30

Así mismo, el *riqchpacha* se 'presenta' -y no 'representa'- en forma cotidiana, celebrativa, ritual y/o afectiva para dar paso a una 'presencia simbólica' real que condensa de manera profunda el vínculo establecido. Por ejemplo, sin ser de la misma naturaleza biológica, la *Killa* ('Luna') y la *Warmi* ('Mujer') mantienen una relación de correspondencia femenina en base al ciclo temporal que comparten tanto por el cambio de fases que adopta el primero, con el cual se ordena principalmente el calendario de siembras; y en el caso del segundo, por

el proceso de ovulación y menstruación femenino que posibilita en parte la descendencia del *runa*. De la misma forma y en paralelo, el *Inti* ('Sol') y el *Qhari* ('Hombre') tienen una relación de correspondencia masculina entre sí, pero de manera opuesta y complementaria con la relación anterior. El *Inti*, al estar relacionado con una energía masculina, brinda sus rayos para procurar el crecimiento de las cosechas, y el *Qhari*, fecunda el vientre de la mujer para procrear.

El *riqchpacha* es una noción importante desde la perspectiva del *runa*, puesto que "El ser humano no 're-presenta' a la naturaleza, sino hace las veces de co-creador para mantener y llegar a la 'con-creción' plena del orden cósmico" (Esterman, 2006. p.195). Por ello el *runa* gracias al *riqchpacha* reconoce la 'eficacia simbólica' que producen las correspondencias como un tipo de acción con la que puede intervenir en un contexto específico para procurar el equilibrio del *pacha*.

4.4 *Ayni*. La reciprocidad.

Por último la relacionalidad se visibiliza en forma pragmática a través del *Ayni* “S. Retorno. Recompensa, préstamo, mutualidad, correspondencia, retribución, intercambio de acciones o actividades” (AMLQ, 2005. p.37), vale decir, el principio de reciprocidad. Este se basa en los actos. Es la acción realizada por parte de una entidad hacia su complemento correspondiente que se interpreta como un ‘esfuerzo’ o ‘inversión’ que a su vez debe ser recompensado con un ‘esfuerzo’ o ‘inversión’ del mismo nivel o magnitud. Apela al intercambio preciso de bienes, sentimientos, personas, fenómenos naturales y valores religiosos, generando a partir de cada uno de ellos una forma particular de prácticas humanas y sociales. En ese marco, la reciprocidad de las relaciones, más que ser un gesto voluntario de convivencia, obedece al *chawpipacha*; principio que deriva del vocablo *chawpi* “Mitad, medio, centro” (Ministerio de Educación de Ecuador, 2009. p.56) que busca establecer un ideal regulativo de equilibrio y armonía. Por ello el *ayni* en la actualidad es incluso objeto de análisis históricos debido a que la reciprocidad motiva la teoría de cómo la cultura Inca -una de las principales comunidades ancestrales de esta zona territorial- llegó a conformarse como imperio.

El Inca entregaba bienes y dotes a los *curacas*⁸⁷ de una comunidad y, siguiendo las pautas tradicionales, exigía a cambio la devolución de su generosidad, pero en forma de obligaciones de carácter estatal como tributo y mano de obra. A medida que el favor era devuelto y recibía nuevos y abundantes bienes y productos, el Inca estaba obligado a volver a redistribuirlos, aumentando su red de favores hacia otras comunidades. Desde esta perspectiva, más que las conquistas militares o el liderazgo de *Pachacutec*⁸⁸, la piedra angular de la

⁸⁷*Kuraka*= S. Hist. *Curaca*. Autoridad comunal en la época del Imperio del *Tawantinsuyu*. (AMLQ, 2005. p.212)

⁸⁸*Pachacutec*= S. Hist. Pertenece a la segunda dinastía de los *Hanan Qosqo*. Emperador *Inka*. [...] El Transformador del Mundo. En cuanto al régimen político, se sabe, dividió el imperio en cuatro *suyus*: *Chinchaysuyu* al N, *Qollasuyu* al S,

expansión del *Tawantinsuyu*⁸⁹ habrían sido los principios de reciprocidad y redistribución de la tradición andina. (CMN de Chile, 2015. p.25)

El *ayni*, da cuenta del movimiento natural de los elementos que componen y complementan el *pacha*. Forma parte del Absoluto del *pachayachachiq* andino y rige tanto a las entidades humanas (a nivel personal y grupal) como a entidades naturales, divinas e incluso difuntas, las cuales, generan sus intercambios más allá de la vida. Todas ellas asumen relaciones religiosas, atmosféricas, rituales, económicas, por lo que su accionar no es unilateral. Por otro lado, a pesar de querer propiciar un equilibrio permanente, en ellas también se distinguen períodos de desequilibrio relacional donde solo una de las partes se vuelve activa o pasiva o da o recibe. Bajo esta premisa el *pacha*, la naturaleza, la religiosidad, una comunidad o el *runa*, entre otros, pueden considerarse ‘sanos’ o ‘enfermos’ en caso de haber un desequilibrio de relaciones ‘vitales’ que genera consecuencias en un nivel físico-simbólico. Por ejemplo, desde el contexto del *runa*, el desequilibrio de este principio en su relación con la *Pachamama* se traduce en desastres naturales. El no responder y/o contribuir recíprocamente y lo que corresponde para el funcionamiento equilibrado es la causa de terremotos, sequías, plagas, deshielos, huracanes, trombas marinas, heladas, granizadas, temporadas de calor, epidemias, desaparición de especies animales y vegetales, entre otros fenómenos. Por esta razón el *runa* se transforma en un agente clave. Debe a través de sus conciencias -como veremos en los siguientes apartados- asumir la responsabilidad de su participación con lo ‘particular del todo existencial’ actuando como un mediador o *chakana*⁹⁰ que procura la reciprocidad de ‘entrega’ y ‘recibimiento’ específicos para el restablecimiento del *chawpipacha*. Sin embargo la naturaleza propia del *ayni* tiende tarde o temprano a ajustar

Antisuyu al E y *Qontisuyu* al O [...] Es considerado por eminentes investigadores y estudiosos como el más grande gobernante, reformador y transformador del Imperio *Tawantinsuyano*. (AMLQ, 2005. p.375).

⁸⁹*Tawantinsuyu*= S. Hist. Imperio de los Cuatro *Suyus*. Nombre del Imperio *Inkaico* que abarcó la gran parte occidental del continente sudamericano. Por el N llegó hasta el río *Ankasmayu* en Colombia y por el S hasta el río Maule en Chile. Tuvo por capital la ciudad del *Qosqo*, sede de los gobernantes o emperadores *Inkas*.(AMLQ, 2005. p.617).

⁹⁰Concepto y término conocido a raíz de la cruz andina escalonada que representa el orden territorial y temporal del *pacha* andino. Deriva del verbo *chakay* “V. Acción de cruzar un palo o una tabla, a manera de puente o tranquera.” (AMLQ, 2005. p.42), y que al utilizarse como sustantivo conjugándose con el sufijo *-na*, se transforma en “‘cruce’, ‘transición’ entre dos puntos, ‘puente’ que conecta dos regiones, y/o ‘escalera’ a manera de nexo que une dos espacios.” (Esterman, 2006. p. 170)

esta diferencia por la acción recíproca que le corresponde. Por ello el *runa* hace uso de la eficacia que generan las presentaciones simbólicas cotidianas o celebrativas de sus actos (*riqchpacha*/correspondencia) manteniendo un diálogo constante con todas las entidades a través de sus conciencias y la interpretación de la conducta o manifestación de todas ellas (la forma o sonido de la lluvia, el lamento o aparición intempestiva de algún animal, el vuelo o canto de un ave, un sueño, una piedra en el camino, el color de las siembras, un eclipse, el paso de una estrella) para mediar las relaciones de reciprocidad producidas tanto a nivel personal, comunitario, divino, ancestral y natural (entorno).

4.5 El *Sumaq Kawsay*.

Todos los principios mencionados se interrelacionan así mismo y así mismos para dar vida y sostener el *Sumaq Kawsay*. *Sumaq* “Adj. Bello, bueno, agradable, exquisito, simpático” (AMLQ, 2005. p.585) y *Kawsay* (apartado III de este capítulo), los que en conjunto se traducen bajo la consigna de ‘vivir bien’ o ‘buen vivir’.

El eje y base del *pachayachachiq* andino, reiteramos, es la vida en relaciones mantenida en armonía y equilibrio (*chawpipacha*) considerando toda forma de existencia (*kawsaypacha*) de manera igualitaria. Vale decir, su componente principal no es el *runa* que percibe y da jerarquía y prioridad a todo lo demás. Este, más bien se asume como un integrante más del *pacha* que comparte con animales, plantas, insectos, montañas, el aire, la lluvia, el agua, el sol, incluso lo que no se ve de manera concreta como sus ancestros o ancestras y otras formas de existencia. Cada entidad forma parte de un engranaje comunitario armónico que beneficia a todos y todas de acuerdo a sus cualidades. Por ejemplo, las plantas limpian y renuevan el aire expeliendo oxígeno, otorgan curas medicinales y aportan variedad de colores para todos y todas, los animales son una fuente de alimento y mediadores de la comunicación con las divinidades para todos y todas, el agua y la lluvia nutren, renuevan, limpian y acompañan los procesos de crecimiento de todos y todas, la tierra es la base e interacción de vida de todos y todas, el sol alumbra y calienta para todos y todas, el *runa* cría, siembra, cosecha, enseña, produce, distribuye y reparte equitativamente bienes y servicios para todos y todas, y otros componentes accionan para todos y todas.

De la misma forma que el *ayni* el *Sumak Kawsay* en los últimos años ha sido objeto de análisis filosóficos, económicos, sociales, teológicos, culturales y políticos, llegando incluso a institucionalizarse en las constituciones dos países del Abiyala Sur: Bolivia y Ecuador.

Artículo 8. I. El Estado asume y promueve como principios ético-morales de la sociedad plural: *ama qhilla*, *ama llulla*, *ama suwa* (no seas flojo, no seas

mentiroso ni seas ladrón), *suma qamaña* (vivir bien), *ñandereko* (vida armoniosa), *teko kavi* (vida buena), *ivi maraei* (tierra sin mal) y *qhapaj ñan* (camino o vida noble). (Estado Plurinacional de Bolivia, 2009. p.6)

APELANDO a la sabiduría de todas las culturas que nos enriquecen como sociedad,

COMO HEREDEROS de las luchas sociales de liberación frente a todas las formas de dominación y colonialismo,

Y con un profundo compromiso con el presente y el futuro, Decidimos construir

Una nueva forma de convivencia ciudadana, en diversidad y armonía con la naturaleza, para alcanzar el buen vivir, el *sumak kawsay*. (República del Ecuador, 2008. p.21)

Por esta razón se requiere de una explicación más amplia puesto que el ‘vivir bien’ es confundido con el ‘vivir mejor’. El *pachayachachiq* andino asume que el ‘Vivir mejor’ contempla en sí una categoría diferenciada de un otro estado, de una otra entidad que es excluida y oprimida para desplazarse hacia conceptos como ‘desarrollo’, ‘calidad de vida’ o ‘bienestar’. El ‘vivir mejor’ parte desde una lógica antropocéntrica que desvalida la igualdad de su propia especie jerarquizándola y monetarizándola de acuerdo a su nivel de productividad como ‘mano de obra’ o como ‘capital humano’. De igual forma, considera a la naturaleza como una cosa sin vida, un objeto, una mercancía o recurso a ser utilizado, explotado y acumulado de manera ilimitada. En consecuencia, esta perspectiva agudizada y difundida a partir de los procesos del capitalismo, la globalización y el neoliberalismo ha desarrollado un

runa con la necesidad de ‘ser más’ y ‘tener más’ para ‘vivir mejor’. Esta perspectiva y necesidad ha llegado incluso a ser institucionalizada por Estados que limitan, fiscalizan, promueven y regulan los derechos y deberes de sus habitantes, creado además un tipo de medición que registra año a año “el valor total de los bienes y servicios producidos en el territorio de un país en un periodo determinado” (Ministerio de Hacienda de Chile, 2021. Párrafo 1) para dar cuenta del nivel de la calidad de vida y el desarrollo territorial de ese ‘vivir mejor’. Nos referimos al PIB (Producto Interno Bruto).

Por ello el ‘vivir mejor’, al interactuar con una realidad complementaria, interrelacionada y recíproca, destruye y desequilibra la red de relaciones y el sentido de comunidad. Así lo destaca David Choquehuanca (1961), actual vicepresidente del Estado Plurinacional de Bolivia, a través de su discurso como ex canciller para el encuentro Desarrollo con Identidad o buen vivir, derechos de los pueblos indígenas y autonomía indígena de 2009, en el que da cuenta de este choque de principios.

Para nosotros no existe un estado anterior o posterior, de sub-desarrollo y desarrollo, como condición para lograr una vida deseable, como ocurre en el mundo occidental. Al contrario, estamos trabajando para crear las condiciones materiales y espirituales para construir y mantener el Vivir Bien. (p.191)

Desde el *Sumak Kawsay* se asumen las relaciones económicas, educativas, jurídicas, políticas y sociales donde no se distingue entre ‘recursos’ y ‘seres vivos’. En él todo vive, por lo tanto, el *runa* no es un parámetro ni eje de vida que se sobrepone a otra entidad, ni mucho menos actúa en beneficio de su propia especie e individualidad. Trasciende su individual, disponiéndose este como una complementariedad que asume ‘responsabilidades naturales’ con su pilar esencial: la comunidad. Estas ‘responsabilidades naturales’, de acuerdo a Luis Enrique ‘Katsa’ Cachiguango se ubican bajo el principio del *muyupacha* “Toda acción para

el mundo es para nosotros mismos” (2020, min. 29:32), idea que se origina a partir de *muyu* “S. Geom. Círculo, circunferencia, redondez” (AMLQ, 2005. p.342) y que guarda relación con la noción de trabajo en conjunto que asume cada una de las entidades. Es decir, todas ellas son conscientes de que al interactuar alteran inevitablemente tanto sus realidades como las de las demás por lo que asumen la ‘responsabilidad’ de sus modificaciones y vínculos. Por lo tanto, como lo especifica el antropólogo, músico y cantautor ecuatoriano Patricio Guerrero “El desarrollo para el mundo andino es la capacidad de saber optimizar los recursos que le ofrece su medio ecológico en función de las necesidades vitales de la comunidad.” (Guerrero, 1993. p.76). De este modo, a continuación, pasaremos a revisar las formas y características de cómo el *runa* dispone su entidad corporal para responder a estas responsabilidades asimilando los principios detallados.

5. ESTADOS DE CONCIENCIA CORPORALES DEL RUNA



31

5.1 El Ser *runa*.

La principal característica en relación a la construcción del Ser en el *pachayachachiq* andino es la idea de una existencia interrelacionada que lo lleva a conformar un ente particular de manera integral. Un Ser en constante construcción que anula la idea de una identidad monádica y absoluta para erigirse más bien como una ‘función’ en el conjunto de relaciones y no como un 'sujeto' ante 'objetos'. De esta forma, el ‘yo’, a medida que crecen los vínculos con otros *runa*, elementos naturales, cósmicos y divinidades, se va fortaleciendo dando forma a su integridad particular.

Nosotros usamos el lenguaje en forma potencial, siempre estamos siendo, nos estamos yendo o estamos viniendo, en este sentido, el ‘ser’ es más un siendo, y más aún haciendo, en nuestra cultura no hay un ‘ser’ estático, no puede existir algo sin movimiento, sin tiempo, porque este es un hacerse mundo. (Lajo. 2006. p.150)

Sin embargo, es importante señalar que este saber es y ha existido en forma inherente para el *runa* del *pachayachachiq* andino. La división entre cuerpo y/o alma/espíritu no es, ni ha sido parte de sus reflexiones. Esto se evidencia a través del idioma *runa simi* y el *aymara* en los que no se distinguen vocablos específicos para ‘alma’ y ‘cuerpo’. No obstante, dado el inevitable proceso de sincretismo cultural, estos dos conceptos han sido adoptados, sustituidos o adaptados por el *runa simi* y el *aymara* para formar parte del cotidiano cultural andino. En el caso de ‘alma’, desde el *runa simi*, se distingue su uso literal así como su derivado por ‘*almay*’ (ILV, 2008. p.176), ‘*animu*’ (ILV, 2008. p.58), ‘*anima*’ -como se transcribió por primera vez en el diccionario del jesuita Diego González Olguín (1608. p.29)- o nuna “S. Alma, espíritu, ánima o conciencia” (AMLQ, 2005. p.350), el cual, no es vigente para todo el territorio y se entiende más bien por aquella entidad con sentimientos y reacciones que, una vez fallecido el *runa*, continúa ejerciendo su reciprocidad desde el *Ukhu pacha* a través de

elementos naturales como piedras, ríos, cerros o lugares estratégicos, sagrados o habituales tras su muerte física en el *Kay pacha*. Por esta razón este vocablo en particular es ampliado con la palabra *yuyaq* “Adj. y S. Recordante, rememorador. Que tiene memoria lúcida. Fam. Anciano o anciana muy antiguos, viejo o vieja memoratísimos, que guardan recuerdos ya remotos.” (AMLQ, 2005. p.350) para dar pie al concepto ‘*yuyaq nuna*’ ‘espíritu viejo’ o ‘espíritu que se recuerda’. Del mismo modo se hallan otros términos sinónimos como *samay* “1. S. respiración, aire, aliento [...] 3. S. espíritu, alma” (Ministerio de Educación de Ecuador, 2009. p.122) y *supay*, utilizado en ocasiones específicas ya que su uso cotidiano refiere a entidades con un carácter negativo “S. Espíritu, ser mítico.” (Ministerio de Educación de Ecuador, 2009. p.126), “S. Hist. Divinidad maligna de la mitología inka.| Relig. NEOL. Diablo, demonio, satanás.” (AMLQ, 2005. p.587), “Espíritu del mal que para el pensamiento del nativo, siempre está dispuesto a cooperar al hombre en las maldades y daños que este pretende realizar durante su existencia” (Paredes, 1972. p 120)

Paralelamente en el *aymara* se identifica la palabra *Ajayu*⁹¹. De acuerdo a los trabajos etnográficos y recopilatorios de la escritora tradicionista boliviana María Luisa Valda, esta cultura e idioma considera la concepción de un cuerpo físico y psíquico, siendo este último dividido en tres tipos: el *Jach'a*⁹² *ajayu* ‘gran espíritu’ -equivalente a la concepción de alma de la religión católica- circunscrita exclusivamente al *jaqi* y sin la cual manifiesta una muerte física, el *Jisk'a*⁹³ *ajayu* ‘pequeño espíritu’ categoría que ocupa un nivel inferior a la anterior y que se presenta en animales, los distintos elementos del *pacha* así como también en el *jaqi*, dentro del cual, tiene la posibilidad de separarse de su cuerpo vivo de manera temporal o definitivamente.

⁹¹Para comprender de manera audiovisual este concepto, recomendamos el cortometraje que lleva su mismo nombre ‘*Ajayu*’ de 1996 dirigido por el boliviano Francisco Ormachea disponible en las referencias audiovisuales de este trabajo.

⁹²*Jach'a*= Adj. Grande. Superior en tamaño a una medida o dimensión determinada. Extenso. (Laime et al., 2020. p.85).

⁹³*Jisk'a*= adj. Pequeño. Chico, breve. (Laime et al., 2020. p.105).

El indígena asegura que dentro del curso de su vida, va gastándose espiritualmente y dejando partículas de su astral o lo que conoce por *Jiska Ajayu*, vale decir que va quedando una parte de este en todos y cada uno de los objetos que en vida ha usado y muy particularmente en los lugares por donde ha caminado y en mayor proporción si éstos han sido desconocidos. También piensa que su astral se queda impregnado en la casa donde vive, en los objetos de su uso personal y en los animales que cría. (María Luisa Valda, 1964, como se citó en Paredes, 1972. p.16)

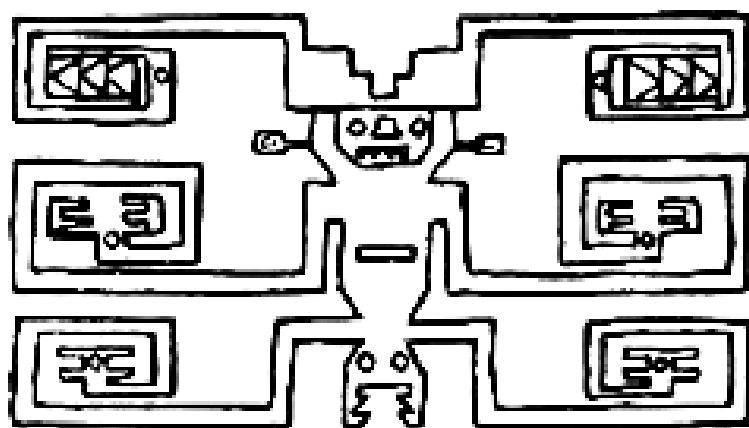
Curiosamente un ejemplo concreto para entender el *Jisk'a ajayu* son los casos del síndrome de filiación cultural conocido como 'susto', el cual, durante el último tiempo también ha sido objeto de análisis e investigaciones médicas. Este "implica inevitablemente el extravío de las entidades anímicas que integran la persona, por causa de algún suceso imprevisto que provoca su pérdida y la necesaria restitución según diferentes procedimientos terapéuticos de índole ceremonial" (Fernández, 2019. p.487). Por ende es importante señalar que se trata de un tipo de 'fuerza vital' que actúa más bien desde un plano espiritual energético. Por último, según Valda, se presenta la *Kamasa*, categoría que hace referencia a la 'sombra' o la 'honra' (Laime et al., 2020. p.113). En consecuencia, estas concepciones al estar en contacto con la cultura occidental han pasado a traducirse como "el *Jacha Ajayu* (espíritu mayor), el ánimo (el alma) y el coraje" (María Luisa Valda, 1964, como se citó en Paredes, 1972. p.15). Por otro lado, es importante precisar que si nos fijamos en las ediciones del *Diccionario básico del idioma aymara* de 1999, la palabra *ajayu* aparece como "S. Ánima, espíritu, alma." (Gómez, 1999. p.18), y en el *Paytani arupirwa. Diccionario bilingüe. Aymara – Castellano. Castellano – Aymara* de 2020, como "S. Espíritu. Substancia inmaterial de una persona. Alma." (Laime et al., 2020. p.32), dando cuenta evidentemente la adquisición y limitación conceptual en base a postulados occidentales.

Por su parte la palabra ‘cuerpo’ ha sido utilizada en su versión en español y adaptada al *runa simi* como ‘*kirpu*’ (Esterman, 2006. p.232) o ‘*cuirpu*’ (ILV, 2008. p. 176) distinguiéndose además el término *Aya* “S. Cadáver, muerto, cuerpo humano muerto” (AMLQ, 2005. p.34), “Cuerpo muerto” (González, 1608. p.31). No obstante, vale poner atención al término utilizado conceptualmente por el *runa simi* para este elemento: ‘*Vku*’ “Cuerpo de animal o persona” (González, 1608. p.350) o ‘*ukhu*’ que, para efectos de temáticas existenciales adopta el significado de “‘interior’, ‘profundo’, ‘hondo’, ‘lo de adentro’” (Esterman, 2006. p.232). Así mismo, en el caso del *aymara* se distingue el vocablo ‘*janchi*’ “Cuerpo humano” (Mamani, 2019. p.4), “Piel del Ser humano o animal” (Gómez, 1999. p.93), “S. Cuerpo. Piel del Ser humano y de los animales.” (Laime et al., 2020. p.92), definiciones que si bien se basan en una descripción física corporal en todas ellas se reconoce la existencia de un interior.

Por tanto se reconoce que el *runa* del *pachayachchiq* concibe un Ser integral e indivisible de alma/espíritu y cuerpo a través de la ausencia de estos vocablos específicos y la distinción de otros términos que otorgan información de cómo se configura la fenomenología de su percepción. Por esta razón se sostiene que el *ukhu* (cuerpo) siempre es vivo, consciente de su interioridad y profundidad por lo que la posibilidad de un alma, *almay*, *animu*, *anima*, *nuna* o *ajayu* se desenvuelve de manera encarnada. Así mismo, para complementar y aportar a la visibilización de una Fenomenología Corporal Andina, a continuación nos adentraremos en la distribución corporal del *runa* o el *jaqi*.

5.2 La corporalidad del *Runa*.

*Vamos todos descalzos,
Voy metiendo mis piernas,
Yo me hundo en el musgo,
Voy nadando en la tierra,
Voy juntando mis raíces.*



*Se me juntan
Los brazos
Las piernas
Los hombros
Los ojos
La nariz,
La lengua
Las...
La lengua
Las sienes
El cráneo,
Y la nuca la siento.*

32

*No me toques la rodilla,
No me pises las plantas
No me toques el párpado.*

Nicola Cruz & Huaira (2015). *Colibria*.

Gracias a los trabajos del sociólogo y filósofo peruano, Javier Lajo (1951-2021), quien a partir de los saberes de los y las *altomisayoc*⁹⁴, identifica y relaciona valorativamente tres zonas corporales: el *munay*, el *ruay* o *llankay* y el *yachay* (2006. p.152). El *munay*⁹⁵ corresponde a la zona pública, al aparato sexual o reproductor y se le relaciona con el *Ukhu pacha* y con el principio del ‘querer’, de ‘amar’ o de la ‘voluntad consciente’. En segundo lugar, considerando un plano vertical ascendente, se identifica el *llankay*⁹⁶ o *ruray*⁹⁷ que corresponde a la parte del estómago (ombligo) y el corazón. Sin embargo, en ocasiones esta zona corporal es llamada como ‘*sonqo*’ o ‘*sonco*’ “S. Anat. Corazón. Centro o parte central.” (AMLQ, 2005. p.577) ya que las comunidades la conciben física y espiritualmente como una ‘zona de destilación-compresión’. Así logra dar cuenta el profesor en antropología estadounidense Joseph W. Bastien (1935) tras su trabajo etnográfico con la comunidad *Qollahuayas* de Bolivia.

The *sonco* is where air, blood, food, and water come together in rapid movement and separate into other fluids (primarily fat, bile, milk, and semen) and by-products (feces, urine, and sweat). Although the *sonco* is translated as "heart," *Qollahuayas* refer to it as a compression-distillation center, which performs circulatory, respiratory, and digestive processes. (The *sonco* is also associated with thought and emotions, which are qualities of the fluids)⁹⁸.

(1985. p.598)

⁹⁴Nombre que obtienen en la comunidad *Q'ero* del territorio andino los sabios y sabias que han sido preparadas y formadas por la propia Naturaleza para su sabiduría.

⁹⁵*Munay*= S. Voluntad, ánimo, gusto. (AMLQ, 2005. p.337). | *Muna*= Querer, desear. (ILV, 2008. p.359).

⁹⁶*Llank'ay*= S. Trabajo, labor, tarea, ocupación. V. Trabajar, laborar, ocuparse. (AMLQ, 2005. p.263).

⁹⁷*Ruray*= V. Hacer, realizar, ejecutar, obrar.(AMLQ, 2005. p.533) | *Ruway*= V. *Llank'ay*, *ruray*. (AMLQ, 2005. p.335).

⁹⁸[El *sonco* es donde el aire, la sangre, los alimentos y el agua se unen en un movimiento rápido y se separan en otros fluidos (principalmente grasa, bilis, leche y semen) y subproductos (heces, orina y sudor). Aunque el *sonco* se traduce como "corazón", los *qollahuayas* se refieren a él como un centro de destilación-compresión, que realiza procesos circulatorios, respiratorios y digestivos. (El *sonco* también se asocia con el pensamiento y las emociones, que son cualidades de los fluidos)]. (Traducción propia).

En síntesis, a pesar de la utilización diferenciada de estos vocablos, se le asocia al principio del ‘hacer’, del ‘trabajo’ y por lo tanto al *Kay pacha*; ya que los órganos de esta zona son aquellos que se mantienen sin descanso para dar vida física al *runa*. Por último, se distingue la zona del *Yachay*⁹⁹, la cabeza, a la que se le designa el principio del ‘saber’ o la ‘sabiduría’ y se le asocia dimensionalmente al *Hanan pacha*.

En forma paralela, desde el *aymara*, nuevamente la investigadora Silvia Rivera Cusicanqui rescata, aporta y destaca dos conceptos que dan cuenta de la fenomenología de estas zonas corporales a través del acto de ‘pensar’ del *jaqi*. El primero de ellos es el término *lup’iña*. “V. tr. Pensar. Imaginar, discurrir, reflexionar, meditar” (Laime et al., 2020. p.139). Término derivado de la raíz *lupi* “S. Sol. Luz y calor que se desprenden del sol” (Laime et al., 2020. p.139) que se asocia a un modo de pensar racional condensado en la expresión ‘pensar con la cabeza clara’. Y el segundo, corresponde al *amuyt’aña* “V. tr. Considerar, meditar y discernir. | 2. Cavilar. Aplicar el pensamiento a algo de un modo detenido e intenso. | 3. Pensar. Reflexionar, analizar.” (Laime et al., 2020. p.39). Vale decir, un modo de reflexionar profundo que la autora ubica en el *chuyma* “S. Bofe. Pulmón de los seres humanos o de los animales. Órgano principal de la respiración. | 2. fig. Corazón de la persona conceptualizado desde los sentimientos; no físicamente” (Laime et al., 2020. p.63), zona corporal en la que la autora incluye:

A los pulmones y al hígado, es decir a las funciones de absorción y purificación que nuestro cuerpo ejerce en intercambio con el cosmos. Podría decirse entonces que la respiración y el latido constituyen el ritmo de esta forma del pensar. (Rivera, 2018. p. 121).

⁹⁹*Yachay*= S. Saber, conocimiento, sabiduría. Habitamiento. V. Saber, aprender, conocer lo que no se sabía o se ignoraba. (AMLQ, 2005. p.758) | S. sabiduría, inteligencia, juicio, razonamiento. (Ministerio de Educación de Ecuador, 2009. p.157).

En consecuencia, destacando los aportes desde ambos idiomas del territorio, se distingue la configuración de un *runa* o *jaqi* consciente de una corporalidad físico-simbólica que puede sentir con el pulmón, llorar con el estómago, volar con la cabeza o, como lo identifican y especifican algunos teóricos del Abiayala Sur ‘pensar con el corazón’, vale decir, la posibilidad de ‘sentipensar’ o ‘corazonar’. El primero de ellos fue visibilizado por el sociólogo, investigador y escritor colombiano Orlando Fals Borda (1925-2008) tras un trabajo etnográfico con pescadores de la costa caribeña de Colombia: “Un ‘sentipensante’ es aquella persona que trata de combinar la mente con el corazón, para guiar la vida por buen sendero y aguantar sus muchos tropiezos” (Fals Borda, 2003. p.9). En rigor una síntesis intelectual entre el pensamiento racional, las emociones y los sentimientos como una forma para discernir la acción social¹⁰⁰. De manera similar, el citado antropólogo Patricio Guerrero propone evidenciar esta forma particular de interacción y reflexión a través del término ‘Corazonar’ con el cual busca:

Reintegrar la dimensión de totalidad de la condición humana [...] poner en primer lugar algo que el poder siempre negó, el corazón, y dar a la razón afectividad. Corazon-ar, de ahí que el corazón no excluye, no invisibiliza la razón, sino que por el contrario, el Co-Razonar la nutre de afectividad, a fin de de-colonizar el carácter perverso, conquistador y colonial que históricamente ha tenido. (Guerrero, 2010. p.89)

¹⁰⁰Cabe mencionar de acuerdo a las especificaciones del antropólogo colombiano Arturo Escobar (1952), quien incluso utiliza este término para titular su artículo *Sentipensar con la tierra* de 2015, concluye que si bien Orlando Fals Borda acuñó el término ‘sentipensar’ por parte de comunidades de la costa caribeña colombiana, el periodista y escritor uruguayo Eduardo Galeano (1940-2015) popularizó el término ‘sentipensamiento’ concibiéndolo como una capacidad. Es decir, como el acto de no separar la mente del cuerpo, así como la emoción de la razón. (Galeano, 2012. Min. 08:02). Paralelamente, este término también es atribuido al profesor español de Didáctica e Innovación Educativa en la Universidad de Barcelona, Saturnino de la Torre (Torre, 2001), quien lo propone como “el proceso mediante el cual ponemos a trabajar conjuntamente el pensamiento y el sentimiento. Es la fusión de dos formas de percibir e interpretar la realidad a partir de la reflexión y el impacto emocional, hasta converger en un mismo acto de conocimiento y acción” (Torre, 2001. p.1)

De esta forma las corporalidades andinas se auto perciben en una constante conexión y movimiento con sus saberes, emociones, características físicas, entorno y contexto, dando pie para indagar los siguientes tipos de conciencias corporales que dan cuenta de su ‘Ser en el *pacha*’ y nutren al *runa* en su tarea por el mantenimiento del *chawpipacha*, y en consecuencia, del *Sumak Kawsay*.

5.2.1 El *Runayay*.

Como se puede distinguir a partir de su morfología lingüística compuesta por ‘*runa*’ y el sufijo ‘*yay*’, conjugación del verbo *kay* “V. Ser. Existir. | Tener. Haber.” (AMLQ, 2005. p.202) este tipo de conciencia da cuenta del ‘tener’ para el *runa* un estado interno que se despliega e interrelaciona -de acuerdo a Luis Enrique ‘Katsa’ Cachiguango- ‘a’ y ‘en’ cinco tipos de cuerpos:

- Un ‘cuerpo físico’ que se ocupa de otorgar información del movimiento (arar, sembrar, danzar, caminar, cocinar, alimentar) y su fortalecimiento (alimentación).
- Un ‘cuerpo mental’ encargado del conocimiento ontológico del *runa* y su capacidad para entender su identidad personal.
- Un ‘cuerpo emocional’ que da cuenta de la comprensión ontológica y sensible del *kay* ‘estar’ del *runa*.
- Un ‘cuerpo energético’ con el que actúa en el cotidiano del *pacha*.
- Un ‘cuerpo espiritual’ consciente de la vitalidad y empatía personal necesaria para la relación con los espíritus de la naturaleza, los ancestros, las divinidades y los demás *runa*. (Cachiguango, 2020. min 18:05).

Por esta razón el *runayay* se constituye como la función consciente del *runa* de su propia racionalidad que lo lleva a mantener un espacio propio de equilibrio, complementariedad, correspondencia, responsabilidad y reciprocidad ‘en’ y ‘con’ sus diferentes planos corporales que se unen a nivel emocional, mental, espiritual y energético en partes físicas de su corporalidad.

5.2.2 El *Runa-kay*.

*Se m'enredó en san rosendo
Un pie el cruzar una esquina
El otro en la quiriquina
Se me hunde mares adentro
Mi corazón descontento
Latió con pena en Temuco
Y me ha llorado en Calbuco
De frío por una escarcha
Voy y enderezo mi marcha
A la cuesta 'e Chacabuco [...]*

Luis Advis, Patricio Manns, Violeta Parra e Inti Illimani (1971). *La exiliada del sur*.

Si bien este vocablo hace uso de los mismos componentes lingüísticos del concepto anterior, en este caso *kay*, hace alusión al sentido o conciencia del Ser del *runa* en su 'estar' como humanidad interrelacionada en el *pacha*, por lo que sus definiciones se traducen en “S. humanidad” (Ministerio. de Educación del Ecuador, 2009. p.121) o “S. Humanidad. Naturaleza humana, condición de ser humano” (AMLQ, 2005. p.530). Para ejemplificar esta idea estructurando una ruta de conciencias ampliadas; el *runa*, en primer lugar, al reconocer ser un Ser que posee una corporalidad interrelacionada en sí misma, asume también el ser parte de una corporalidad mayor en forma integral, total y absoluta con su entorno. Así lo deja en evidencia a través de una particular anécdota el citado antropólogo Joseph W. Bastien en uno de sus trabajos de campo con la comunidad *aymara* de *Kaatan* de Bolivia.

Los *kaateños* perciben que su *ayllu* es una identidad entre la montaña y un cuerpo humano. A ellos les gustan mucho las metáforas entre la gente y la naturaleza, y la asociación puede ser una similitud de partes, uso parecido o palabras idénticas. *Uma* por ejemplo, significa cabeza en *quechua* y agua en *aymara*. Este significado doble concuerda con su comprensión simbólica de *Apacheta*. Los *kaateños* son conscientes de las múltiples interpretaciones sobre el comportamiento, palabras y fenómenos naturales. Compararon a mi barba con los rayos del sol, pero también la asociaron con el corazón, porque yo siempre confundía el corazón (*sonqo*) con la barba (*sonk'a*). Ellos me explicaron después, sin embargo, que yo había hablado correctamente, ya que la pictografía *kaateña* representa al sol con una barba como sus rayos y un corazón como su centro. (1996. p.85)

Gracias al *runa-kay* el *runa* se comprende como una parte de esa corporalidad mayor ubicándose ‘en’ un lugar y ‘con’ una función específica disponiendo su propia corporalidad ampliada en corporeidad e intercorporeidad junto a plantas, animales, insectos, ríos, lagos, montañas, piedras, minerales, divinidades, familiares, ancestros y ancestras, fenómenos atmosféricos, astronómicos, naturales, entre otros; para accionar y conformar el ‘nosotros’ de una entidad absoluta e interactiva fundamentada en el *Sumak Kawsay*.

5.3 Las conciencias corporales colectivas: El Aylluyay y el Llaktayay



*Desde el salar
Ardiente y mineral
Al bosque austral
Unidos en la lucha y el trabajo*

[...]

*Y ahora el pueblo
Que se alza en la lucha
Con voz de gigante
Gritando: ¡adelante!*

*El pueblo unido, jamás será vencido.
El pueblo unido, jamás será vencido.
El pueblo unido, jamás será vencido.*

Luego de que el *runa* llega a ser consciente de ser un Ser humano con cualidades corporales físicas, espirituales, mentales, emocionales y energéticas que le permiten su interacción y accionar en el *pacha*, se distinguen otros tipos de conciencias que dan cuenta de la interrelación del *runa* en una comunidad: el *Aylluyay* y el *Llaktayay*. Sin embargo, antes de continuar es importante señalar la particular concepción comunitaria del *pachayachachiq* andino por medio de los vocablos que traducen el pronombre ‘nosotros’.

En el *runa simi* y el *aymara* el pronombre de la primera persona del plural depende de las personas que participan en la acción. Por ende existe de dos maneras: excluyente e incluyente. En forma excluyente serán concebidos los términos ‘*ñoqayku*’ y ‘*nananka*’ del *runa simi* y el *aymara*, respectivamente; que no incluyen al oyente u oyentes de la acción o situación de la que se está hablando. Vale decir, ‘yo y él, ella, ellos y ellas sin ti o sin ustedes’ puesto que además se identifican otros *runa* determinados en la enunciación. Esto motiva a que ‘*ñoqayku*’ y ‘*nananka*’ sean popularmente traducidos por ‘nosotritos’. Por otro lado, en forma incluyente se utiliza el vocablo *runa simi ñoqanchis* “Primera persona en plural, incluyente (incluye al que habla en la acción reseñada)” (AMLQ, 2005. p.358) y en el caso del *aymara jiwasa* “Pron. pers. Nosotros [...] indica más ustedes.” (Laime et al., 2020. p.106).

Tomando como referencia estos dos últimos y sus componentes morfológicos es importante destacar cómo el *runa* o *jaqi* se concibe en su enunciación. Por un lado, *ñoqanchis* del *runa simi* se compone del pronombre personal *ñoqa* ‘yo’ y de la conjugación del verbo *kay* ‘*qanchis*’ o ‘*kanchis*’ que da paso a un ‘yo-somos’. En paralelo el pronombre *aymara jiwasa* forma parte de una familia de palabras que deriva de la raíz *jiwa* “Adj. Bello. Agradable a los sentidos. Atractivo, hermoso, lindo. [utilizado además para designar] S. Muerte. Cesación de la vida.” (Laime et al., 2020. p.106). En ese sentido el ‘nosotros incluyente’ del *aymara* condensa, de acuerdo a intérpretes del idioma como el citado Fernando Huanacuni, un significado mucho más profundo “muero yo para unificarme con el entorno” (2010. p.79). Es así que el *runa*, desde *el runa simi*, o el *jaqi* desde el *aymara*, articula la conciencia de un Ser que construye su identidad integrando al mismo tiempo una entidad social viviente y unificada que se concibe a su vez corporalmente de dos formas que veremos a continuación.

5.3.1 El *Aylluyay*.

Este concepto, al estar compuesto principalmente por la palabra *ayllu*:

S. Sociol. Parentela. | Organización social andina del *inkanato*. Constituyó la célula fundamental, formada por el conjunto de descendientes de un antepasado común. Se remonta a más de 3,000 años. En la actualidad subsiste como organización social básica de las comunidades campesinas del Perú, Bolivia, Ecuador y Chile. | Familia extensa, linaje, casta, con vínculo sanguíneo, con deberes y obligaciones comunes. | Demarcación territorial para usufructo general y por igual para todos. (AMLQ, 2005. p.37)

S. familia, pariente, linaje, genealogía; sistema. (Ministerio de Educación de Ecuador, 2009. p.51)

Y la conjugación del verbo *kay* 'yay', se traduce por la conciencia corporal de pertenencia familiar. Esta apertura le permite concebir un primer grado de interrelacionalidad comunitaria con sus semejantes a partir de un *runayay*-intercorpóreo (Capítulo I, 1.3) que genera una identidad-entidad familiar nutrida por la sabiduría y experiencias de sus antepasados.

Son los abuelos, tatarabuelos, anteabuelos, reinkabuelos, machabuelos. De esos. Son varios abuelos. Empieza con el abuelo. Empieza con el *reinka*. Empieza con el machabuelo. Así son varios,

no es uno no más. Quién sabe cuántas generaciones pasaron ya del tiempo que se formó este mundo. De ahí vienen esos abuelos [...] Esos son los que mandan todo esto. A todos se tiene que hacer un pago para trabajar en algún trabajo. Testimonio de un habitante de Cupo. (CMN de Chile, 2015. p.20)

Esta ‘entidad’ social viviente asume la herencia cultural y memoria histórica familiar ejerciendo un alto grado de sacralidad y veneración con y entre sus propios integrantes - vivos o difuntos- quienes construyen su identidad particular a través de su historia familiar y las distintas ceremonias andinas celebradas por los *ayllu*, tales como el *rutukuy* “S. Corte de cabello de niño por primera vez” (AMLQ, 2005. p.534), ceremonia de iniciación donde al *runa* se le reconocen los derechos, deberes e ingreso al *ayllu*. El *warmichakuy* “V. Casarse. Comprometerse para el matrimonio el varón con una mujer” (AMLQ, 2005. p.725) acto con el cual ambos *runa* pasan a ser considerados como personas adultas responsables y en plenitud, siempre y cuando hayan podido procrear. De lograr cumplir con esta responsabilidad, la pareja, entendida como una entidad dual complementaria que forma parte de una corporalidad familiar, asume cargos temporales en su *ayllu* en forma ascendente permitiéndoles a ambos llegar a ser reconocidos como *yachayniyoq* “Adj. y s. Sabio, docto, erudito, culto, instruido” (AMLQ, 2005. p.759), categoría social con la que inherentemente asumen la responsabilidad de devolver sus conocimientos al *ayllu*.

Por otro lado, otra de las ceremonias que demarca esta pertenencia corporal es el *Aya marq'ay killa*, la que literalmente se traduce como ‘cuerpo muerto’ (*aya*) que “lleva o retiene en los brazos” (*marq'ay*) (AMLQ, 2005. p.307). Antiguamente se sacaban los cadáveres de los *runa* difuntos y difuntas de sus bóvedas para compartir con ellos y ellas comida, ofrendas, danzas y cantos. Si bien hoy en día no se distingue la extracción de cadáveres para esta festividad, se mantiene la instancia de compartir en honor a ellos y ellas considerándolas aún como integrantes (*yuyaq nuna*) que cuidan, aconsejan y orientan al *ayllu*. Por ello se les

conmemora realizando ofrendas de comida, bebestibles, música, cantos, bailes, entre otras manifestaciones, tal como a un *runa* vivo que come, bebe, conversa, escucha, canta, baila y espera ser venerado o venerada.

De esta forma se identifica que el *aylluyay* se compone de la conciencia de los procesos por los cuales ha atravesado el *ayllu* y sus integrantes que, a su vez, constituyen una corporalidad colectiva construida a partir de los saberes de cada uno de ellos y ellas.

5.3.2 El *Llaktayay*.

En un segundo grado de conciencia comunitaria se ubica el *llaktayay*. Derivado de *llaqta* “S. Ciudad, pueblo, comunidad, villorio, comarca.” (AMLQ, 2005. p.268) y su conjugación con el verbo *kay* ‘*yay*’, da como resultado la conciencia corporal de ‘Ser comunidad’. Sin embargo, a diferencia de la anterior, esta se amplía al conjunto de entidades humanas que habitan un territorio específico. En este sentido, el *runa* se comporta como un elemento que desarrolla una percepción y conciencia a gran escala social puesto que comprende, integra y reconoce distintos elementos y formas de accionar que solo puede lograr en su conjunto.

En la práctica este tipo de conciencia se evidencia en los servicios comunales, una de las expresiones sociopolíticas más antiguas que ha logrado mantenerse hasta el día de hoy. Basada en el principio del *ayni*, esta práctica consiste en el nombramiento de cargos públicos de una comunidad para dar apoyo y consejo en forma permanente a temáticas sociales, políticas y económicas¹⁰¹ bajo el concepto de *mita* “S. [...] Turno, período, época, estación” (AMLQ, 2005. p.327). La *mita* promueve la articulación de un orden temporal específico para que cada integrante tenga la oportunidad de asumir la responsabilidad de guiar a su comunidad en un momento determinado aportando sus capacidades, habilidades, saberes y energía. Desde

¹⁰¹Las personas designadas como autoridades se denominan *mallku* (*runa simi*) o *jilaqata* (*aymara*), mientras que las personas que participan otorgando su consejo pero que tienen un mismo estado de autoridad, son denominadas *Hanpikamayoy* (*runa simi*). En caso de ser sabios o sabias *Qulliris* (*aymara*). También están los médicos o médicas, *Yatiris*, así como también los y las profesoras *Yachachiq* o *Hamawt'a* (*runa simi*) o *Yatichiri* (*aymara*) entre las principales autoridades.

ese aspecto, el turno, se transforma en una forma política y de conciencia activa que mantiene viva y compacta a esta entidad social.

Otra forma de autoconciencia comunitaria es la *mink'a* “Compromiso, contrato o convenio para un trabajo, entre el trabajador y la persona que necesita sus servicios. Sistema de trabajo utilizado desde el *inkanato* hasta nuestros días. Pe.Aya: minga (invitación, reunión) | Ec: sistema de trabajo comunitario” (AMLQ, 2005. p.324). En la práctica, consiste en el trabajo colectivo de una comunidad para resolver un objetivo en común. Por ejemplo: la construcción de una casa para una pareja joven, el apoyo en una cosecha de un *ayllu*, la venta de la producción agrícola comunitaria, el traslado para la atención médica de personas mayores o enfermas, la construcción de obras de uso colectivo como caminos, puentes, calles, zanjas, acueductos, edificios administrativos, de educación, religiosos, de salud; así como también la participación colectiva frente a demandas sociales, denuncias, celebraciones, ofrendas o pagos. Por ello, una vez que se ha finalizado la tarea, el *ayni* motiva una devolución a nivel colectivo que se expresa de distintas maneras, tales como: la realización de una abundante comida o ceremonia, la repartición de alimento de las siembras, la participación en otras labores comunitarias, enseñanzas de oficios, o simplemente consiste en el bien común de la obra realizada.

Por este motivo, y al igual que el *Sumaq Kawsay*, ha llegado a ser institucionalizada. En 1963, en Perú, el arquitecto y presidente Fernando Belaunde Terry (1912-2020), bajo su primer mandato presidencial (1963-1968), daba forma al programa de Cooperación Popular basado en la *mink'a*, el cual, recién en su segundo mandato (1980-1985) logró su refundación y legislación en tanto su estructura orgánica, atribuciones de mecanismos y procedimientos de coordinación.

Artículo 1°- Créase el Sistema Nacional de Cooperación Popular con la finalidad de garantizar la vigencia, permanencia y actualización de la práctica ancestral del trabajo voluntario por el bien común, como medio para que los

pueblos y comunidades, ejercitando su iniciativa y esfuerzo desinteresado alcancen el bienestar dentro de un desarrollo comunal dinámico, que los incorpore plenamente a la vida económica y social del país, reafirmando la identidad nacional. Dicho Sistema se inspira en la Ley de Hermandad del Antiguo Perú. (Belaúnde et al., 1980. p.1)

Si bien esta ley y programa logró ser destacado y replicado en Corea (1964) ya no se encuentra vigente y resulta ser la evidencia de un caso aislado por promover de manera institucional la estructura consciente de un dinamismo comunitario. No obstante, el *llaktayay*, sigue vigente en las prácticas de las comunidades andinas así como en las sociedades actuales del Abiyala Sur, las que durante el último tiempo han sido protagonistas de estallidos sociales -Ecuador, Bolivia, Chile, Colombia, Argentina- donde la corporalidad colectiva y la corporeidad del *runa* en ella, demuestran su vigencia como un fuerte e importante componente cultural.

6. VISIBILIZACIÓN DE UNA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA



*Ellos vinieron.
Nos encubrieron;
Aquí encontraron
Dioses que danzan.*

*Ellos vinieron.
Y nos dijeron:
“Cerrar los ojos.
Dame la tierra.
Tomá la biblia.”*

[...]

*Y nos dijeron:
“Tiempo es dinero,
Y en esta tierra
sos extranjero.”*

*Huelga de amores.
Huelga de amores.
Huelga de amores.
En el paseo de las flores.*

*La historia escrita por vencedores.
no pudo hacer callar a los tambores.*

Divididos, (1993). *Huelga de amores.*

De esta forma, luego de la profundización de los principios que conforman el *pachayachachiq* andino, se identifica y visibiliza la particular concepción corporal que comprende el territorio. Para agrupar de manera integrada la recopilación de todos ellos se elaboró, al igual que en el capítulo anterior, un esquema visual para ubicarlos de acuerdo a su relación correspondiente.

La Figura 35 de este trabajo fue diseñada en círculos concéntricos para dar la sensación de amplitud y expansión de los principios hallados. De esta forma, siguiendo un orden de lo general hacia lo particular, sin olvidar la consigna de lo particular del Todo, su primer círculo de color rojo indica que todo lo que se halla en su interior transcurre en un *pacha*, vale decir, en un tiempo/espacio determinados. Por ello se transforma en una base importante para la articulación del *Pachayachachiq* Andino, el que representado en color verde, propone ordenar y/o enseñar el espacio/tiempo de este territorio. A continuación, un círculo de color azul se desprende de las dos circularidades anteriores para dar cabida al principal principio que rige este espacio/tiempo, el *Sumak Kawsay*. En consecuencia, esta circularidad al estar impregnada de la consigna ‘vivir bien’ da forma a otros parámetros para mantener el equilibrio de ese ‘vivir bien’ incluyendo a todos los elementos que interactúan en el *Hanan pacha*, *Kay pacha* y *Ukhu pacha* andino.

En virtud de lo anterior, estableciendo un orden de comprensión lógico, en primer lugar, se erige el *Kawsaypacha*, principio que reconoce la vida y respeto hacia todos los elementos asumiendo su función, entrega y manifestaciones expresivas. En ese sentido, tras concebir la vida de todas estas entidades se distingue el *Tinkupacha*, bajo el cual todas ellas se estructuran en una relación permanente y constante para erigirse como seres vivientes dependientes, enactivos y autopoiéticos. Dada esta concepción de apertura se asume el *Yanantinpacha*, principio que establece la concepción de que cada entidad posee un ‘complemento-entidad’ que permite su configuración plena como Ser. En base a ello los complementos se rigen, ordenan, encuentran, o mejor dicho, se corresponden gracias al *Richpacha*, que permite la generación de nexos específicos y simbólicos a partir de sus semejanzas o diferencias complementarias que nutren su configuración y definición particular como Seres. De este modo, la puesta en práctica de esta relación complementaria particular

se manifiesta en el *ayni*, la reciprocidad. La entrega de una ofrenda material o inmaterial en su misma magnitud o mayor, con el objeto de construir y nutrir en conjunto las entidades que conforman un complemento. En consecuencia, el *ayni* al ser acción, genera diferentes formas de reciprocidad plasmadas en prácticas que estructuran la realidad del *Pachayachachiq* Andino y que en razón del *Chawpipacha*, ideal regulativo de equilibrio, y el *Muyupacaha*, la concepción circular de entrega, se transforman en responsabilidades naturales que buscan el centro y armonía asumiendo su compromiso en la generación de vínculos o modificaciones con el resto de las entidades.

En base a lo anterior, a continuación se presenta un círculo concéntrico de color morado para dar cuenta específicamente de la construcción fenomenológica corporal del *runa* o el *jaqi*. Como señalamos, el Ser Humano del territorio andino se concibe dependiente, interrelacionado e integral, por lo que no distingue una diferencia binaria entre alma y cuerpo; es corporalidad, es corporeidad, y es a su vez, intercorporeidad. Asumiendo esta visión, o más bien en palabras de Merleau-Ponty, encarnación.

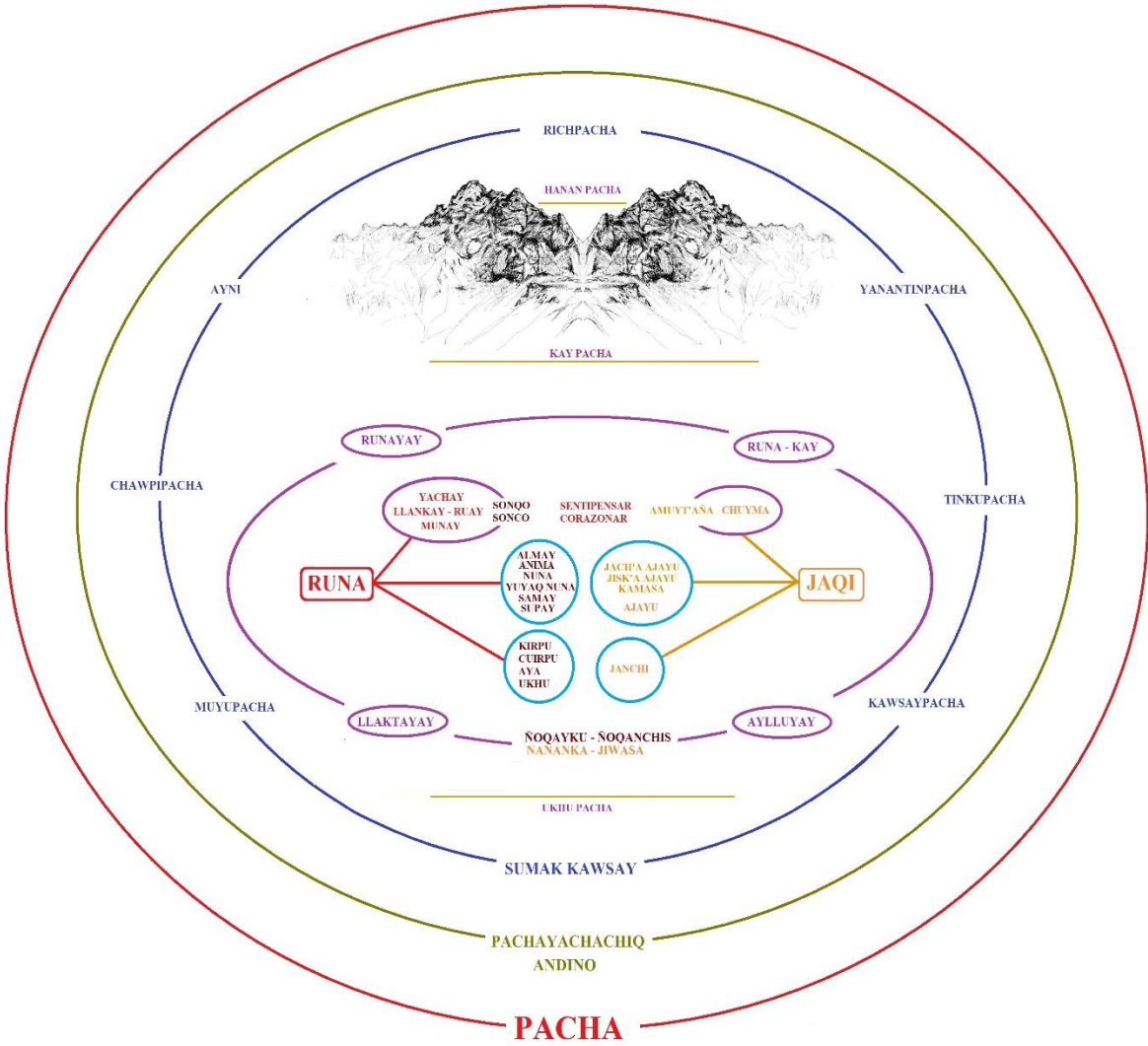
El *runa* o el *jaqi* desprende cuatro tipos de conciencias corporales con los cuales acciona en el *pacha*: el *Runayay*, el *Runa-kay*, el *Aylluyay* y el *Llaktayay*. Es así que partiendo por percibir su propia corporalidad el *runa* o el *jaqi* dispone del *Runayay* para asimilar la existencia de un cuerpo físico, espiritual, mental, energético y emocional, con los cuales, configura una entidad preparada para generar interrelaciones con otros elementos. Por ello su concepción corporal se amplía gracias al *Runa-kay*, con el cual, en primer lugar, se concibe como una corporeidad construída en un *pacha* (espacio/tiempo) junto ‘a’ y ‘con’ otras entidades físicas e inmateriales. Y en segundo lugar, reconoce ser parte de una corporalidad mayor en la que acciona cumpliendo funciones determinadas. Por esta razón, para enriquecer y procurar el óptimo funcionamiento de esta última, su espectro corporal se amplía en dirección a sus semejantes. Vale decir, a aquellas corporalidades que comparten sus particularidades para construir y configurar una corporalidad común. De este modo, concibe el *Aylluyay*, pues inevitablemente forma parte de un conjunto familiar o -dadas ciertas circunstancias- de un determinado contexto de personas que impregnan e influyen de manera cercana su construcción e historia corporal. Evidencia de ello es la concepción verbal del *runa*

simi y el *aymara* conocido popularmente como ‘nosotritos’ -*ñoqayku* y *nananka* respectivamente- puesto que dentro de un conjunto de *runa* o *jaqi* también se hallan grupos pequeños. Gracias a ello el Ser Humano del territorio andino conserva prácticas, tradiciones, valores y enseñanzas específicas con las que aporta y forma parte de una corporalidad comunitaria a través del *Llaktayay*. Con ella se reconoce incluyentemente en un *ñoqanchis* y/o *jiwasa* asumiendo funciones que solo puede lograr en el conjunto de corporalidades, las cuales, al entenderse como corporeidades e intercorporeidades en el conjunto, desempeñan funciones específicas en beneficio tanto del *pacha* como para la comunidad generada.

De esta manera el esquema presenta en su centro los soportes sobre los cuales las conciencias corporales andinas se sostienen e interrelacionan con los demás principios. Por un lado, en pos de concebir un cuerpo físico, el *runa simi* -distinguido por el color rojo- ha incorporado y adaptado los términos *kirpu* y *cuirpu*, y ha dispuesto los términos *aya* y/o *ukhu* para poder establecer una cercanía con la idea de un ‘cuerpo físico’ o de *korper* husserliana. No obstante, estos últimos, aún mantienen su significación para dar entender la particular forma de concebir la corporalidad encarnada e integral andina. Por otro lado, para distinguir un plano espiritual, el *runa simi* ha incorporado los términos *Almay* y *Anima*, e identificado los vocablos *Nuna*, *Yuyaq nuna*, *Samay* y/o *Supay* para visibilizar los distintos tipos de espiritualidades con las que dispone el *runa*. En paralelo, el *jaqi* desde el *aymara*, dispone del vocablo *janchi* para poder hacer referencia a una fisicalidad corporal, término que de igual forma asume una concepción corporal interior; y del vocablo *ajayu* para distinguir un plano espiritual. Sin embargo, este último, concibe diferentes tipos de espiritualidades dispuestas en tres categorías: el *Jach’a Ajayu*, el *Jisk’a Ajayu* y la *Kamasa*.

Por último, para detallar y reforzar la concepción encarnada e integrada de la Fenomenología Corporal Andina se presentan en círculos morados denominaciones corporales específicas. Por un lado, desde el *runa simi* se evidencian los términos con los cuales divide su corporalidad estableciendo el *yachay* y el *munay*, para identificar su parte superior e inferior, y el *llankay* o *ruay*, *sonqo* o *sonco* para denominar su zona central. De esta última, se halla un equivalente en el caso del *aymara*: el *chuyma*, a partir del cual el *jaqi* posee la capacidad de generar el *amuyt’aña*, vale decir, el discernir, meditar, reflexionar integrando

sus órganos físicos y emociones. Es así como ambas zonas corporales se unifican y circunscriben bajo nuevos términos para visibilizar la forma particular de accionar y/o generar conocimiento de este territorio, nos referimos al sentipensar y/o el corazonar.



CAPÍTULO III
LA FIGURA FESTIVO-RITUAL DEL CÓNDOR
A TRAVÉS DE LA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA

1. EXPRESIONES FESTIVO-RITUALES DEL PACHAYACHACHIQ ANDINO



Si bien en el capítulo anterior nos adentramos en la comprensión de la concepción corporal del *runa* andino, otra forma de concebir la Fenomenología o Historia Corporal del Abiyala Sur es poniendo en práctica los conceptos hallados a través de las principales manifestaciones expresivas en las que estas categorías se involucran, es decir, las prácticas rituales y festivas que conservan hasta nuestros días un repertorio cultural ancestral en corporalidades y corporeidades protagonistas de procesos interculturales, precoloniales, coloniales, poscoloniales, decoloniales y neocoloniales transmitiendo una gran cantidad de saberes en acciones corporalizadas. Así nos lo recuerda la investigadora mexicana Diana Taylor “Por mucho, las tradiciones son almacenadas en el cuerpo a través de varios métodos mnemónicos, y transmitidas ‘en vivo’, en el aquí y el ahora para una audiencia en vivo. Las formas venidas del pasado son experimentadas como presente” (2017. pág.62). En consecuencia estas manifestaciones se transforman en actos comunicativos que generan experiencias a la vez que dan forma a significados propios de una comunidad donde las identidades y las relaciones entre sus participantes se van creando y transformando. De esta forma, reconociendo la capacidad y calidad de estas prácticas como generadoras de realidades sociales, en la actualidad, e incluso antes de la llegada de la colonización europea al territorio del Abiyala, el *runa* del *pachayachachiq* andino ha considerado la danza como un medio necesario para colaborar en el ciclo natural del *pacha* así como para establecer una diferenciación en los modos de celebrar y ofrendar de cada familia, comunidad y/o territorio.

Bajo esta perspectiva, es posible considerar a esta expresión desde sus orígenes como un acto/acción que busca influir en las entidades divinas, su entorno y sus propias comunidades mediante la construcción de signos y símbolos compartidos en tiempos y lugares consagrados. Tal como lo concibe el bailarín, coreógrafo, maestro e investigador húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958):

En las danzas religiosas, el hombre presentó esos poderes sobrehumanos, que según su propia concepción, eran los que gobernaban los sucesos de la Naturaleza, y determinaban su destino individual y tribal. Así le prestó

expresión física a ciertas cualidades que él mismo descubrió en las acciones de esos poderes sobrehumanos. ([1958] 1987, Pág. 34-35)

No obstante cabe recalcar que la danza de las comunidades ancestrales de este territorio está intrínsecamente ligada a las instancias en las que se conmemora la reproducción de la vida, el flujo y cuidado de la energía vital del *pacha*. En específico, aquellas que guardan relación con los ciclos agrarios puesto que esta manifestación en ellas se transforma en un objeto de ofrenda, y a la vez, en un medio de reciprocidad y diálogo que permite diferentes tipos de conexión entre las entidades que conforman el *pacha*. Es así que de acuerdo a las reflexiones del antropólogo boliviano, especialista en museología etnográfica y profesor en Estudios Culturales Javier Romero (2017), la danza permite establecer una relación ritual con las divinidades, productiva con la Naturaleza y otras de carácter político, social y cultural en el ámbito del *runa*, tanto a nivel familiar y/o comunitario. En definitiva, una manifestación corporal con la que estos últimos, sus principales ejecutores, buscan generar un equilibrio y diálogo entre las distintas dimensiones y entidades por medio de la eficacia de su puesta en práctica. Del mismo modo lo destaca el sociólogo e investigador de la cultura andina, el holandés Juan van Kessel (1934):

El baile ha sido parte principal de todo ritual colectivo andino, en donde la música y el baile, son una herencia viva de ascendencia precolombina; en todo momento familiar y comunal –desde el nacimiento, hasta el entierro– el baile es la expresión colectiva y ritualizada de lo más profundo y sagrado [...] es la máxima expresión de la realidad social andina, es el vehículo de comunicación interna de la comunidad danzante y su auto-expresión hacia el exterior. (1987. Pág. 72)

Por ello, aparte de ser uno de los principales mecanismos de acción para la existencia del *pacha*; es una *praxis* corporal, episteme y experiencia festiva compartida en forma horizontal e integral entre todas sus entidades, puesto que celebra el avance de los periodos vitales del *pacha* así como el conocimiento producido y conservado para la reproducción de la vida. Desde el plano del *runa*, este tipo de eventos son concebidos y preparados para fortalecer su propia vitalidad a partir de su amplia capacidad exteroceptiva y propioceptiva. Gracias a ellas identifica y otorga distintos nutrientes para su corporalidad, ya sea en forma de abundantes comidas y bebidas de la estación, tiempo de meditación personal, tiempo para compartir en comunidad, así como también para la música y danza. Evidencia de ello fue plasmado por el cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala (1534-1615) en su texto *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de 1616.

Abril. *Inca Raymi Quilla*, en este mes ofrecían unos carneros pintados a las dichas uacas ídolos dioses comunes que había en todo el reino y con ello tenían muchas ceremonias y el dichos Inga tenía muy grande fiesta; convidaba a los grandes señores y principales, y a los demás mandones y a los indios pobres y comían y cantaban y danzaban en la plaza pública en esta fiesta cantaba el cantar de los carneros –puca llama– y cantar de los ríos, aquel sonido que hacen estos son natural, propio cantar del Inga, como el carnero canta y dice –*yn*– muy gran rato con compás y con ello mucho convite y banquete y mucho vino *yamur* [bebida ofrecida al sol] aca. Este mes está la comida madura y así comen y beben y se hartan la gente del reino a costa de Inga. Y este mes las aves del cielo y los ratones tienen que comer [...] tienen gran fiesta entre ellos, y se convidan unos con otros así como rico como pobre. ([1616] 1980. p. 171)

La danza en el territorio andino es una forma de reciprocidad, comprensión, reflexión, goce y celebración, desarrollada en un contexto simultáneamente ritual, festivo y religioso. En ella, el movimiento corporal es un mecanismo de éxtasis, comunicación y acción. Sin embargo, este tipo de manifestación en países de los Andes Centrales, tales como: Argentina, Bolivia, Perú y Chile, ha pasado por diferentes procesos a raíz de la colonización del territorio. Nuevamente, citamos las reflexiones del profesor Javier Romero, quien identifica un largo proceso de ‘enajenación’, vale decir, un tipo de estrategia que “fue anulando el proyecto del Otro y pedagógicamente fue enseñando a ese Otro un proyecto distinto: el del dominador, el que debería conducirlo hacia la dominación” (2017. p.39). La evangelización iniciada en el siglo XVI por parte de las y los colonizadores europeos, en su mayoría de nacionalidad española y religión católica, llevaron a cabo un plan evangelizador denominado ‘Extirpación de Idolatrías’; una biopolítica que se caracterizó, en primer lugar, por la ‘demonización’ de las divinidades andinas.

Desde una perspectiva anatomopolítica, este plan buscaba anular la perspectiva de sentido y descorporeizar las prácticas de estas comunidades ancestrales por medio de la destrucción y/o sustitución de imágenes, estructuras, formas y símbolos; dispositivos que en específico, derivaron en rituales y festividades que se constituyeron bajo la forma de una ‘fiesta patronal’.

“Extirpar” es “arrancar, “desarraigar” y consiguientemente “suprimir”. Este verbo se aplica, y se aplicaba, en particular a las malas yerbas, con las que eran comparadas las religiones paganas -andinas en nuestro caso-, junto con los comportamientos, rituales, dogmas y representaciones que les correspondían, y que la Iglesia quería desarraigar para poder sembrar y plantar luego en tierra despejada. (Duviols, [1986] 2003, p. 21)

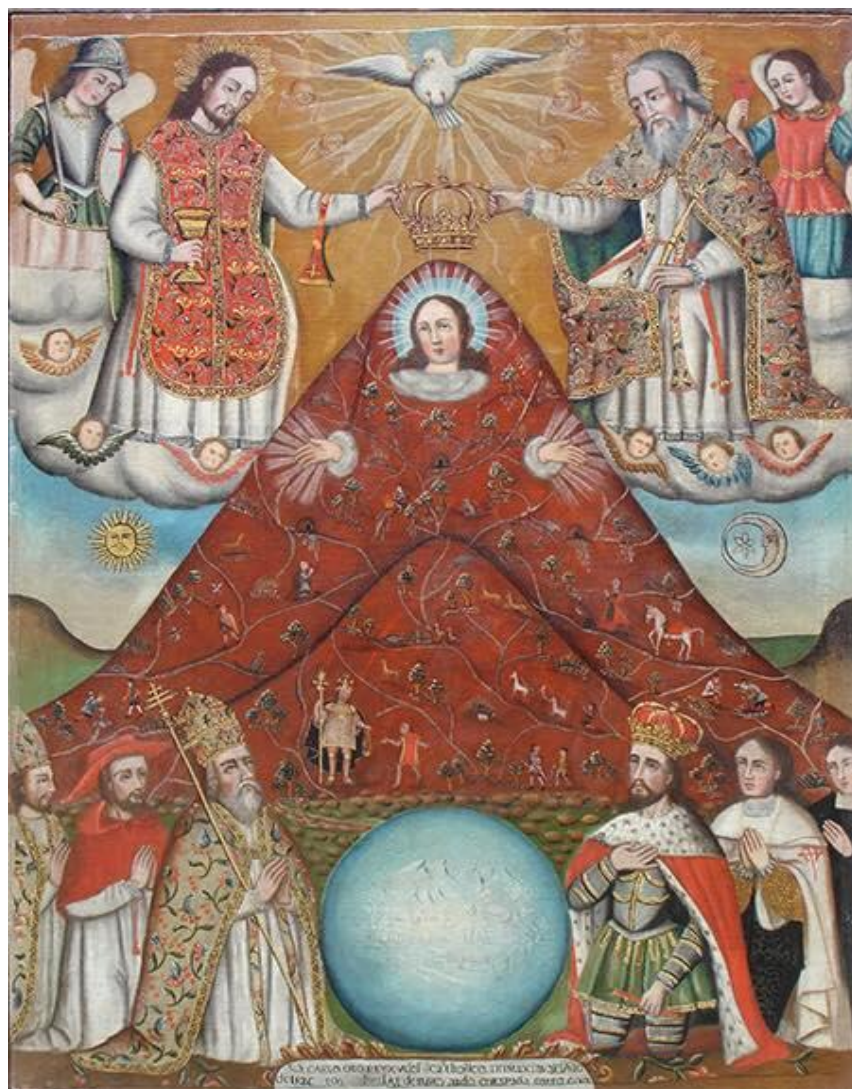
Práctica ejemplificada en las *Ordenanzas para corregidores de indios* del Virrey Don Francisco de Toledo (1515-1582).

Y por quanto los dhos naturales tambien adoran assi un género de aves y animales e para el dho efecto los pintan y labran en los mates que hazen para vever de palo y de plata y en las puertas de sus casas y los texen en los frontales y doseles de los altares y los pintan en las paredes de las yglesias, hordenos y mando que los que hallare dellos haga raer y quitar de las puertas donde estubieren y prohivireis que tampoco los texan en la ropa que bisten, puniendo tambien sobre esto especial cuidado como cosa que toca a su ánima y descargo de la conciencia de S.M. (Toledo citado en Vargas, 1958. p.161)

No obstante, las comunidades ancestrales asimilaron este cambio como una actualización de sus creencias, ya que “la visión del mundo prehispánica estaba gobernada por un sistema de equivalencias antes que de representación y mimetismo. Una imagen, por ejemplo, no era la representación de dios, sino una actualización más de dios” (Taylor, 2017. Pág. 167). Este cruce de perspectivas paralelas produjo, una vez instalado el proceso de mestizaje en la población, la necesidad de 'andinizar' y 'singularizar' una identidad sociocultural y religiosa propia (Nuñez, 1989). En consecuencia, el horizonte colonial derivó en un proceso de ‘folklorización’ debido a que los nacientes estado-nación del siglo XIX del Abiyala Sur, al dar inicio al auge de la extracción de materias primas -como el *guano*¹⁰² y el salitre- fueron parte de un proceso migratorio de sociedades agrícolas, artesanas, pastorales y mineras compuestas a su vez por diferentes nacionalidades, tales como: chilena, peruana, boliviana, afrodescendiente, china, europeas, entre otras; que necesitaron buscar y aferrarse a

¹⁰²*Guano*= Estiércol (materia orgánica en descomposición destinada al abono de las tierras). (RAE, s.f. Definición 3)

referentes locales. Sin embargo esto provocó que las manifestaciones festivo-rituales se alejaran aún más de sus tradiciones originales dando pie al surgimiento de una religiosidad popular que se visibilizó en la construcción de iglesias edificadas sobre *wakas*, la preponderancia de la adoración a la figura de la Virgen María como una actualización de la *Pachamama*, la aparición de estatuas y pinturas de vírgenes vestidas de ‘*chola*’¹⁰³, mulatas y/o negras, canciones católicas acompañadas de instrumentos musicales andinos y el mantenimiento de la danza en contextos determinados como medio expresivo de devoción.



¹⁰³Denominación utilizada para indicar a las mujeres del altiplano de Los Andes.

De esta forma se explica la actualización simbólica y la evolución del formato de los cultos, los cuales, desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días continúan alejándose progresivamente de sus principios ancestrales a raíz de la ‘mercantilización’ de lo festivo. Esto se debe al desarrollo y auge del sistema capitalista neocolonial que impulsó el turismo y la concepción de la fiesta como un espectáculo comercializable de goce y ocio individual, anulando por completo el principio de reciprocidad. Sumado a ello y en forma paralela, la ‘colonialidad festiva’ se caracteriza por atravesar un proceso de ‘patrimonialización’ debido a que esta práctica es convertida en un objeto iconizado y detenido en el tiempo para legitimar los proyectos de identidad cultural del sistema neocolonial del y en el territorio andino.

2. LA RE-OPERACIÓN CÓNDOR: *KATHARSIS DEL KUNTUR ANDINO.*



38



Daniel Alomía Robles, Jorge Milchberg & Simon Paul (1913, 1963, 1970). *El cóndor pasa.*

Si bien la mayoría de las festividades de este territorio presentan distintas características que dan forma a una Historia Corporal marcada por la pedagogía de la enajenación, en algunas de ellas se destacan figuras que han permanecido y evolucionado de manera simbólica generando interesantes contradicciones y reflexiones de análisis. Nos referimos a las entidades animales de culto andino, y en específico, al cóndor.

Esta ave dentro del territorio ha sido plasmada en máscaras, objetos funerarios, textiles, edificaciones y dibujos que la distinguen como un ente importante para el equilibrio del *pachayachachiq*. No obstante, tras el plan evangelizador, las aves rapaces, y en específico, el cóndor, al ser un potente símbolo de poder político y divino de las comunidades ancestrales derivó en la figura de un 'ángel'. Un tipo de personificación que le permitió mantener su carácter sagrado y mediador, y en consecuencia, su culto. Gracias a las observaciones del naturalista, malacólogo, paleontólogo y explorador francés Alcide Charles Victor Marie Dessalines D'Orbigny (1802-1857) en su paso por La Paz (Bolivia) a principios del siglo XIX, es posible apreciar la trayectoria simbólica del ave.

Es sabido que el cóndor o gran buitre de los Andes era reverenciado por los antiguos pueblos de la meseta y entre los Incas, como lo testimonian esos pórticos monolíticos de Tiaguanaco [...] Su veneración por ese pájaro tenía por causa que, como se acerca al sol, lo consideraban su mensajero. Lo volví a ver jugando en la fiesta de San Pedro un papel análogo al que jugaba antes en la fiesta del sol. Un indio llevaba la piel rodeándole el cuerpo, de manera que la cabeza entraba sobre la suya, y los brazos del hombre estaban atados a las alas, que se desplegaban a cada movimiento, como si volara. (D'Orbigny, [1835 - 1847] 1945. Pág. 996)

El cóndor en numerosos relatos, análisis, rituales y festividades se posiciona como un ave llena de sabiduría, majestuosidad. Una figura imponente, purificadora, mediadora, divina y como un potente referente de libertad. Sin embargo con el paso del tiempo ha tenido que enfrentar diferentes contextos que lo transformaron en un ave con una conflictiva, compleja y contradictoria imagen socio-cultural, reflejo directo del propio proceso de colonización del territorio andino. Por ello, tomando la danza como un tipo de expresión ritual, festiva y devocional, más, un ave de culto ancestral que en la actualidad se erige como símbolo complejo; a continuación, profundizaremos en su figura para entender cómo la Fenomenología Corporal Andina se manifiesta a través de su principal referente en las instancias festivo-rituales del territorio.

1.1 Descripción zoológica.

El cóndor es un ave que pertenece a la familia de las *cathartidae*, vocablo derivado del griego κάθαρσις ‘*kátharsis*’ “Expiable; que purifica, expiatorio” (Vox, 2006. Definición 1) y καθαρος ‘*khataros*’ “Puro, limpio” (Vox, 2006. Definición 1), concepto utilizado por el científico, naturalista, botánico y zoólogo sueco Carl Nilsson Linnæus (1707-1778) para designar al conjunto de aves rapaces diurnas y carroñeras que limpian la materia animal muerta del ecosistema que habitan. En base a ello y los actuales estudios ornitológicos, este conjunto de aves se compone por distintas clases¹⁰⁴ correspondiendo la *Vultur Grypus* al ‘cóndor andino’¹⁰⁵. Esta denominación científica deriva de los términos latinos *vultur* “Buitre” (Vox, 1982. Definición 1) y *grypus*, derivado del griego γρύψ gryps “Animal fabuloso” (Vox, 2006. Definición 1) tras ser asociado al ser mitológico con cuerpo de águila y león de esta cultura. En el caso del *pachayachachiq* andino, tanto desde el *runa simi* como desde *aymara*, recibe el nombre de *kuntur* “(*Vultur gryphus*) ‘ave’ necrófaga silvestre de la fauna andina y subandina, de tierras altas del *Qullasuyu*” (Szabó, 2008, p.168-169)¹⁰⁶. En efecto, esta ave habita a lo largo de toda la Cordillera de Los Andes distribuyéndose por Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina¹⁰⁷, llegando incluso al territorio patagónico de estas últimas dos naciones. Se ubica preferentemente a 5.000 m de altura en zonas agrestes, bosques nubosos y/o pastizales abiertos de las altas montañas de la cordillera descendiendo en ocasiones a tierras bajas como las costas de Chile y Perú o las estepas y hayedos del sector patagónico. Es el ave voladora más grande del territorio andino. Pesa entre 8 a 15 kilos. Posee una altura media de 1,20 m de altura y 3 m de extensión alar que le permite volar sobre los 7.000 ms.n.m. y reconocer a la perfección las corrientes de aire ascendentes. Gracias a esta característica no presenta la necesidad de aletear constantemente y genera un ahorro de energía para planear grandes distancias durante más de cuatro horas al día sin descanso.

¹⁰⁴La *Cathartes Aura*, la *Cathartes Burrovianus*, la *Cathartes Melanbrotus*, la *Coragyps Atratus*, la *Gymnogyps Californianus*, la *Sarcorampus Papa*.

¹⁰⁵Denominación en castellano recomendada por la Sociedad Española de Ornitología.

¹⁰⁶Dada su distribución a lo largo del territorio chileno, cabe mencionar a las comunidades ancestrales *Mapuche* y *Selk'man* que lo denominan, ‘*Manque*’, ‘*Manke*’ o ‘*Mañke*’ en el caso del primero (MDSF, 2021. p.79) y ‘*Karkaai*’ en el caso del segundo.

¹⁰⁷Cabe mencionar también se encuentra en Venezuela, pero en donde solo en situación de cautiverio en zoológicos y parques nacionales con diez ejemplares en la actualidad, luego de que en 1912 se declarara su extinción.

En base a una descripción física (Figura 38) el macho se distingue por tener ojos café y un pico con una mitad basal carnosa y otra externa de hueso. Posee una cresta en su cabeza entre el pico y la frente que baja por los costados en forma de pellejo colgante de color rojizo que puede cambiar de color de acuerdo al estado emocional del ave. De igual pigmentación es su cabeza y cuello que, a su vez, presenta un collar de plumas blancas. Las demás partes de su cuerpo están cubiertas por plumas de color negro que, en el caso de sus alas, dan la sensación de largos dedos a la distancia. Sumada a esta característica algunos ejemplares presentan plumas con brillos metálicos y un panel de plumas blancas que le otorgan elegancia a su vuelo. Al ser un ave con dimorfismo sexual, la hembra presenta las mismas características salvo por ser de menor tamaño, no poseer cresta y tener el iris de sus ojos de color rojo.

Su proceso de alimentación, aparte de dotarlo de los nutrientes necesarios para su conservación, cumple un rol ecológico importante. Es un ave carroñera que come carne en descomposición de animales y peces muertos -tanto domésticos como silvestres- que divisa a grandes alturas gracias a su extraordinaria visión panorámica. Esto lo convierte en un importante agente de limpieza biológico, puesto que disminuye el riesgo de enfermedades asociadas a la putrefacción lenta de los animales en su zona. En consecuencia, al no ser un ave cazadora, la anatomía de sus patas se compone de tres dedos delanteros y un dedo trasero elevado y poco prensil, con uñas cortas y poco curvas que le obligan a comer en el mismo lugar donde se ubica su presa. Gracias a su pico grueso y ganchudo, desgarrar y tritura el cuero duro y huesos, habilitando la cadena alimentaria de otras aves carroñeras menores que no poseen esta fuerza en sus picos. Sin embargo, cabe señalar que cuando su comida escasea opta por la búsqueda de animales moribundos o enfermos, recién nacidos, huevos de otras aves o desechos de carne en descomposición, provocando su presencia en costas, vertederos de basura, áreas turísticas, campamentos mineros o caseríos. No obstante, en caso de extrema necesidad, captura presas vivas de tamaño pequeño.

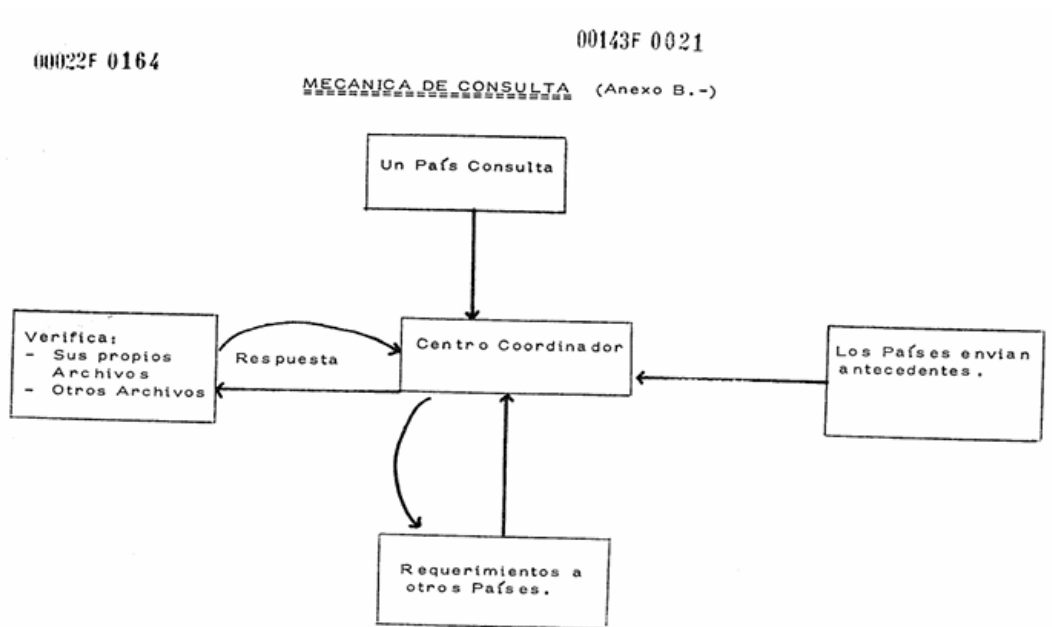
De acuerdo a los informes de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza 2020, el *kuntur*, se posiciona en la categoría de ave ‘vulnerable’ y ‘en riesgo de extinción’ en estado de vida silvestre (UICN, 2020). Esto se debe principalmente a factores humanos como la expansión urbana y agrícola que ha ido degradando e invadiendo su hábitat

y zonas de nidificación. En el caso del primero, se aprecia un aumento en el número de muertes por el choque con tendidos eléctricos y turbinas eólicas, y en el caso del segundo, la inclusión de perros domésticos para el cuidado del ganado que, por su tenencia irresponsable, provoca el repliegue de otros animales y a su vez la escasez de carroña. En forma paralela, la falta de información en torno a su sistema alimenticio y anatómico -como el que acabamos de revisar- la concibe estereotipadamente como un ave ‘cazadora’ que amenaza la producción de actividades pecuarias, motivando el envenenamiento por medio de cebos y caza ilegal, que además, responde al tráfico de plumas para ceremonias rituales y/o vestimentas de danzas y figurines de las festividades que veremos en los siguientes apartados.

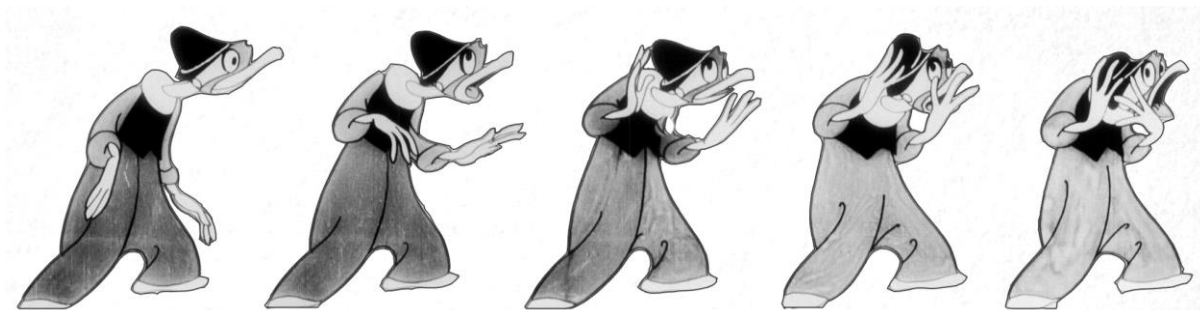
Dados estos factores la mayor preocupación radica en la conservación y viabilidad de sus poblaciones puesto que su sistema de reproducción se basa en la unión monogámica de una hembra y un macho que, cada dos o tres años, realizan un cortejo nupcial para gestar e incubar ‘un’ solo huevo. En consecuencia diversas organizaciones¹⁰⁸ trabajan por la conservación, la elaboración de estudios en torno a sus amenazas históricas y actuales, su población, alimentación, recuperación, rehabilitación, programas de educación y concientización para limpiar la imagen zoológica del cóndor y volver a poner en valor su significación y carácter sagrado ancestral.

¹⁰⁸Fundación Cóndor Andino de Ecuador, Fundación Vida Silvestre de Argentina, Red de Observadores de Aves y Vida Silvestre y el Centro de Rehabilitación de Aves Rapaces de Chile, entre las principales.

2.2 Descripción sociocultural del *kuntur*.



39



40

2.2.1 Imagen política.

Hoy en día, al ser considerado como un símil del águila romana, forma parte de los escudos nacionales de Chile, Bolivia, Colombia y Ecuador, utilizado en su heráldica para representar ‘la fuerza’, ‘la búsqueda de horizontes sin límites’, ‘la libertad’ y ‘el poderío, grandeza y altivez’ en forma respectiva¹⁰⁹. Por otro lado, institucionalmente aparece en el billete de 50 pesos argentinos, en el de 10.000 pesos chilenos y además es la figura principal de la máxima condecoración que otorga el estado boliviano, la Orden del Cóndor de los Andes. Dadas estas dotes políticas el cóndor dentro de un marco legal fue declarado Monumento Natural en Chile en 2006. En Ecuador desde 1996 cada 7 de julio se conmemora el Día Nacional del Cóndor Andino, mientras que en Colombia se le distingue cada 8 de agosto. Sumado a ello cabe destacar que Perú (SERFOR 2015-2025), Bolivia (MMA 2020-2030), Chile y Argentina de manera conjunta (PBCCA 2000) poseen planes nacionales y binacionales para la conservación de esta ave.

2.2.2 Motivo Literario

Paralelamente es destacable y reiterada su presencia en el ámbito literario. Su figura ha construido y motivado relatos históricos y ensayos donde esta ave ejerce un nexo simbólico-político. Así lo evidencian las obras como la *Loca de la Guardia* (1896) del historiador, abogado y político argentino Vicente Fidel López (1815-1903), el poema *Nido de cóndores* (1881) del poeta, periodista y político argentino Olegario Víctor Andrade (1839-1882) así como los ensayos políticos *La tradición nacional* (1888) y *Mis montañas* (1893) del diplomático, historiador y literato argentino Joaquín Víctor González (1863-1923), en los que dedica capítulos específicos al *kuntur* para realizar una alegoría entre esta ave y el destino ideal del Abiyala. A continuación, algunos extractos de estas obras que ejemplifican esta mirada, respectivamente.

¹⁰⁹ Así mismo se encuentra en el escudo de las Fuerzas Armadas y Aéreas de Ecuador y Chile. En el de las Federaciones de Fútbol de Ecuador y Bolivia. En el de distintas universidades como la de San Andrés, Autónoma Tomás Frías y de El Alto de Bolivia; la Autónoma y La Lasalle de México y la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión de Perú.

Es también el profeta de la justicia, y su pico férreo sabrá romper el cráneo de los déspotas que asesinen las libertades conquistadas con tanta hazaña inmortal, consagradas con tanto martirio sublime, idealizadas por el culto de un pueblo vigoroso nacido del fuego de las victorias. ([1888] 2015. p.222)

¡Y con qué sublimes y proféticos acordes haría [el cóndor] a la América la revelación de sus secretos, guardados por tantos siglos, y destinados a perecer con el último vástago de su raza! (1893. p.289)

Así mismo, le dedica en *Fábulas Nativas* (1939) la historia *El cóndor que no quiso hablar* para construir una imagen sabia y milenaria de esta ave.

Hubo miserables que se atrevieron a subir hasta la rama del suplicio de aquel Prometeo alado, y a herirlo con picotazos o mancharlo de babas y ponzoñas. Pero él despertó por fin; paseó su mirada profunda en torno suyo, con calma soberana y estoica indiferencia, mientras la infecta nube de enemigos se dispersaba aterrada. ([1939] 1943. p.121-122)

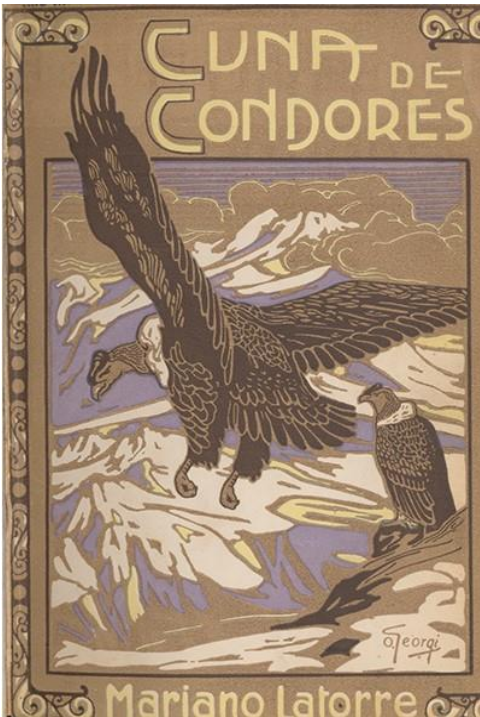
En el caso chileno se halla el artículo *Menos cóndor y más huemul* (1926) de la profesora, diplomática y poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957) quien lo utiliza como un símbolo para criticar la idea de una educación basada en un patriotismo fuerte y violento.

Yo confieso mi escaso amor del cóndor, que, al fin, es solamente un hermoso buitre [...] Tanto ha abusado la heráldica de las aves rapaces, hay tanta águila, tanto milano en divisas de guerra, que ya dice poco, a fuerza de repetición, el pico ganchudo y la garra metálica. ([1926] 2016. p.223)

Otro relato chileno que plasma un ideal político es *Cóndores en libertad* perteneciente al conjunto de artículos de *A pie por Chile* (1967) del escritor chileno-argentino Manuel Rojas (1896-1973) quien realiza una comparación entre la situación en cautiverio de estas aves y las naciones sometidas o intervenidas por otras.

Mirándolos en aquel fantástico desfile aéreo, hecho en nuestro honor, recordé a sus hermanos del Jardín Zoológico, sucios, manchados, encogidos, torpes. Y sentí la misma pena que debe sentir el hombre que contempla al habitante de un país libre y lo compara con el que habita otro país dominado por alguna tiranía parda, negra, roja o amarilla. ([1942] 2000. p.135)

Así mismo, el cóndor en la literatura chilena aparece como una figura amenazante de gran fuerza y poderío que interviene de manera simbólica y concreta la realidad del Ser humano. Así lo destaca la *Epopéya de Moñi* relato que forma parte de la compilación de cuentos *Cuna de cóndores* (1918) del escritor, poeta y profesor chileno Mariano Latorre (1886-1955).



41

Adherido ahora al cuerpo del cóndor que se remece con todas sus fuerzas, estirando las plumas de sus alas con la rigidez de la agonía, el ave y el hombre llegan, sin advertirlo, al borde de la sima; y violentamente, confundidos en un abrazo monstruoso, van a estrellarse en las lajas pizarrosas que originan el cajón. (p.63)

Bajo esta mirada pero en el ámbito de la poesía, Pablo Neruda (1904-1973), poeta y diplomático chileno lo incorpora en *Canto general* (1950), *Los versos del capitán* (1952) y *Arte de pájaros* (1966).

El cóndor, rey asesino, /fraile solitario del cielo,/ talismán negro de la nieve,/ huracán de la cetrería. ([1950] 1989. p.15)

Yo soy el cóndor, vuelo/ sobre ti que caminas/ y de pronto en un ruedo/ de viento, pluma, garras,/ te asalto y te levanto/ en un ciclón silbante/ de huracanado frío. ([1952] 1997. p. 40)

En los montes el cierzo aúlla con silbido de proyectil y sale el cóndor de su caja, afila en la roca sus garras, extiende el místico plumaje, corre hasta que no puede más galopa la cóncava altura [...] (1966. p.42)

En forma contraria hallamos otros tipos de imágenes de esta ave, como la del poeta y escritor peruano César Vallejo (1892-1938) en el poema *Huaco* de *Los heraldos negros* (1919) representación poética con la que el escritor se identifica en forma agónica: “Soy el pichón de cóndor desplumado/ por latino arcabuz;/ y a flor de humanidad floto en los Andes,/ como un perenne Lázaro de Luz” ([1919] 1959. p.68). Y por otro lado, en el cuento *Mamá condorina y mamá suves-lanas* (1938) de la escritora, periodista y diplomática chilena Marta Brunet (1897-1967) nos entrega una imagen de nobleza femenina y materna a través de su protagonista femenina.

[Mamá Condorina] Se puso a llamar a grandes voces al señor Cóndor, que estaba descansando de su largo viaje matinal.

- Ya le he dicho que no me traiga mamitas para la comida. ¡Hay muchas otras cosas con qué alimentarse! Fíjese bien en lo que hace... Y vaya inmediatamente a dejar a su casa a mamá Suaves-Lanas, que su hijito debe estar llorando sin consuelo... ¡Váyase ligero, le digo! (Brunet, [1966] 2009. p.35)

Por otro lado, en relatos orales de comunidades ancestrales del territorio del Abiyala Sur es protagonista de fábulas, leyendas y mitos. En ellos aparece como un mediador entre

seres humanos y divinidades como en *La leyenda del Amancay* y *La furia del Lanín*, relatos de la comunidad mapuche; y *El mito de Elal*, de la comunidad Tehuelche. Paralelamente se destaca como un ave sabia en las fábulas andinas *El cóndor y el zorro*, *El cóndor, el zorro y el cernícalo* y *El joven que subió al cielo* (IADAP, 1983a), mientras que en las historias *El cóndor y el matrimonio*, *Un loro y un cóndor* (IADAP, 1983b), y en específico, *El cóndor y la pastora*, se presenta como una figura autoritaria y poderosa que rapta a sus protagonistas. En ese sentido es importante mencionar que en la actualidad este tipo de relatos han sido sometidos a análisis por los Estudios de Género para reflexionar en torno a las prácticas de violencia en pareja en comunidades ancestrales¹¹⁰.

El cóndor dejó a la pastora en una cueva que estaba en lo alto de la montaña. La joven se dio cuenta de que estaba prisionera. El lugar era tan aislado que su única compañía era el gran pájaro, que cada día se preocupaba de llevarle carne cruda para alimentarla. Al principio, la pastora no se la quería comer. Pero después de algunos días tenía tanta hambre que la aceptó. Poco a poco, la carne cruda fue haciendo que a la joven le empezaran a salir plumas. (Recabarren & Valdivia, 2004, p.6)

2.2.3 Referente musical.

En el ámbito musical, el cóndor inspira y da nombre a una zarzuela que con el tiempo dió origen a una particular historia que lo transformó en un importante y reconocido símbolo de identidad cultural del territorio andino, y por sobre todo peruano, a nivel mundial.

¹¹⁰Véase el artículo *La pastora y el cóndor: De los antagonismos entre naturaleza y cultura a los antagonismos de género* de Graciela Hernández, referenciado en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

En 1913 se estrenó en el Teatro Mazzi de Lima la pieza musical dramática *El cóndor pasa...* escrita en prosa por el escritor y periodista peruano Julio Baudouin (1886- 1925) con música del compositor y musicólogo peruano Daniel Alomía Robles (1871-1942). En aquél entonces obtuvo un amplio reconocimiento y fama por tratarse de una pieza musical dramática de denuncia social inspirada en el asentamiento minero de *Yapac* de Cerro de Pasco (Perú). Su argumento plasma la opresión histórica que ha afectado al territorio, es decir, vidas de trabajadores mineros supeditados a los mandatos de empresarios extranjeros. Musicalmente es integrada por un preludeo, un coro de hombres, un *yaraví*¹¹¹, un dúo soprano, una plegaria, un pasacalle y una *kcashua*¹¹², siendo estas dos últimas piezas las que llegaron a tener fama mundial luego de un particular proceso judicial por plagio.

En los años 60' y 70', a raíz de los movimientos de izquierda en el Abiyala y el revuelo de la revolución cubana, se generó un interés por la cultura de este territorio en el continente europeo. En ese entonces París era frecuentado por músicos y músicas del Abiyala con el objetivo de conformar un movimiento de recuperación folklórica. Es así que se destaca el grupo L'Ensamble Achalay¹¹³ (El Ensamble Achalay) y el grupo Los Incas quienes desarrollaron las primeras versiones folklorizadas de *El cóndor pasa...* en 1958 y 1963 respectivamente¹¹⁴. Sin embargo, cabe mencionar que esta última versión fue escuchada por el cantante, músico y compositor estadounidense Paul Simon (1941), integrante en aquel entonces del dúo norteamericano Simon & Garfunkel, al coincidir en un concierto con Los Incas en París. En ese mismo encuentro, conmovido e inspirado por el tema musical, pide al músico argentino y director artístico de Los Incas, Jorge Milchberg (1928), la autorización para compartir e incorporar este arreglo musical en el disco *Bridge Over Troubled Water* (Puente sobre agua turbulenta) de 1970 sumando una letra de su autoría. De este modo nace

¹¹¹*Yaraví/Yarawi*= S. Mús. Canción y música triste, sentimental y melancólica de la región sur andina. | Hist. Música y canción lúgubre que se entonaba en las ceremonias necrológicas, en la época incaica. Pertenecían a un género que se puede denominar romántico, sentimentalista, himno de dolor, con estrofas preñadas de honda pena. (AMLQ, 2005. p.763).

¹¹²*Qhaswa/kashwa*= S. Folk. Danza, ronda campesina de origen incaico, que se baila en círculo, con las manos agarradas, de gran uso en las ceremonias agrícolas y otras fiestas nativas actuales. | Mús. Canción alegre que corresponde a dicha danza. (AMLQ, 2005. p.482-483).

¹¹³*Achalay*= V. Ataviar, adornar, acicalar. (AMLQ, 2005. p.4) | Interj. rur. Arg., Ec., Perú y Ur. U. para expresar admiración, satisfacción o sorpresa; 2. interj. Bol. U. para expresar agrado (RAE, s.f. Definición 1 y 2).

¹¹⁴Ambas versiones se encuentran disponibles en el apartado *Material de Consulta Territorializado*.

la versión *El Cóndor Pasa (If I Could)* que al poco tiempo comenzó a ser conocida a nivel mundial. No obstante, como indicamos anteriormente, *El cóndor pasa...*, tuvo sus inicios con Daniel Alomía Robles quien en 1933 cedió sus derechos a la Editorial Edward B. Marks Music para poder solventar su regreso a Perú tras una gira por Estados Unidos. Por tal motivo, la editorial musical poseedora en un 100% de los derechos sobre el tema, interpeló a estos dos compositores por desconocer la autoría de la pieza y su utilización sin los permisos pertinentes. Finalmente el caso derivó en un acuerdo que benefició a todas las partes involucradas debido a que se aceptó la autoría de Daniel Alomía Robles, los arreglos de Jorge Milchberg y la versión de Paul Simon, en favor de que la pieza musical continuara su difusión a nivel mundial. De esta forma el *Cóndor pasa...* se transformó en un éxito musical que ha sido interpretado por grandes y diferentes artistas¹¹⁵, y además, en Patrimonio Cultural de la Nación peruana en 2004.

SE RESUELVE

Artículo Primero.- DECLARAR PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACION a la obra musical "EL CÓNDOR PASA" de Daniel Alomía Robles, composición musical, reconocida nacional e internacionalmente, cuya difusión es tema de evocación, inspiración y añoranza sobre la majestuosidad del Imperio de los Incas. (Instituto Nacional de Cultura de Perú, 2004. p.266502)

¹¹⁵Dentro de ellos y ellas se destacan la cantante cubana Celia Cruz (1925-2003) quien otorga una versión orquestal de Tito Puente en 1971. La virtuosa soprano peruana Yma Sumac (1922-2008) dando vida a una versión lírica y de rock progresivo con su gran capacidad vocal en 1972. La cantante israelí Esther Ofarim (1941) en 1972. El cantante lírico Plácido Domingo (1941) en 1990 y el cantautor y actor puertorriqueño-estadounidense Marc Anthony (1968) acompañado por el propio Paul Simon en 2007.

2.2.4 Símbolo popular.

Curiosamente en el mundo de la animación y la historieta chilena se hallan dos personajes inspirados en esta ave: *Copuchita* de 1941 y *Condorito* de 1949. Ambos personajes apuntan a representar el carácter popular, costumbrista del hombre picaresco de clase baja de la sociedad chilena. En el caso del primero, *Copuchita* (Figura 40), fue creado por los chilenos Carlos Trupp (1918-1982), arquitecto de profesión, y el dibujante y pintor Jaime Escudero (1914-2012), para ser protagonista del primer largometraje animado chileno 15.000 dibujos (1942). Ambos autores concordaron que *Copuchita* era “un cóndor antropomorfo, con sombrero, chaleco y zapatillas blancas, un obrero que trató de representar el roto¹¹⁶ chileno, pero sin sus defectos” (García, 2004. Párrafo 9). Dado su escaso registro fílmico, en la actualidad, *Copuchita* se transformó en un personaje de culto del cual se intuye motivó la creación de su segundo compañero, *Condorito*, del historietista chileno René Ríos Boettiger (1911-2000) más conocido como Pepo.

Pensé en nuestro escudo, pensé en el huemul y el cóndor, pensé que entre las dos figuras tú estabas mucho más cerca de lo que nosotros somos [...], por eso te hice bajar a ti de la cordillera, te calcé *ojotas*¹¹⁷, te puse sombrero de *huaso*¹¹⁸, te hice vivir en el mundo de los humanos. Tú serías uno más de nosotros. (Ulibarri, 1972. p.5)

Un personaje animado que pasó a formar parte de la cultura nacional chilena puesto que se incorporó en programas educativos estatales, se esculpió una estatua en su honor, se construyó un pueblo en Chile que recrea su mundo ficcional, fue utilizado en diversas

¹¹⁶Roto= Persona maleducada, de modales groseros.(RAE,s.f. Definición 7).

¹¹⁷Ojotas= Calzado a manera de sandalia, hecho de cuero o de filamento vegetal, que usaban los indios del Perú y de Chile, y que todavía usan los campesinos de algunas regiones de América del Sur. (RAE, s.f. Definición 1).

¹¹⁸Huaso= Campesino de Chile. (RAE, s.f. Definición 3).

expresiones artísticas del Estallido Social Chileno, y además, porque desde 1949 hasta el día de hoy, su historieta continúa siendo editada.

2.2.5 Herida social.

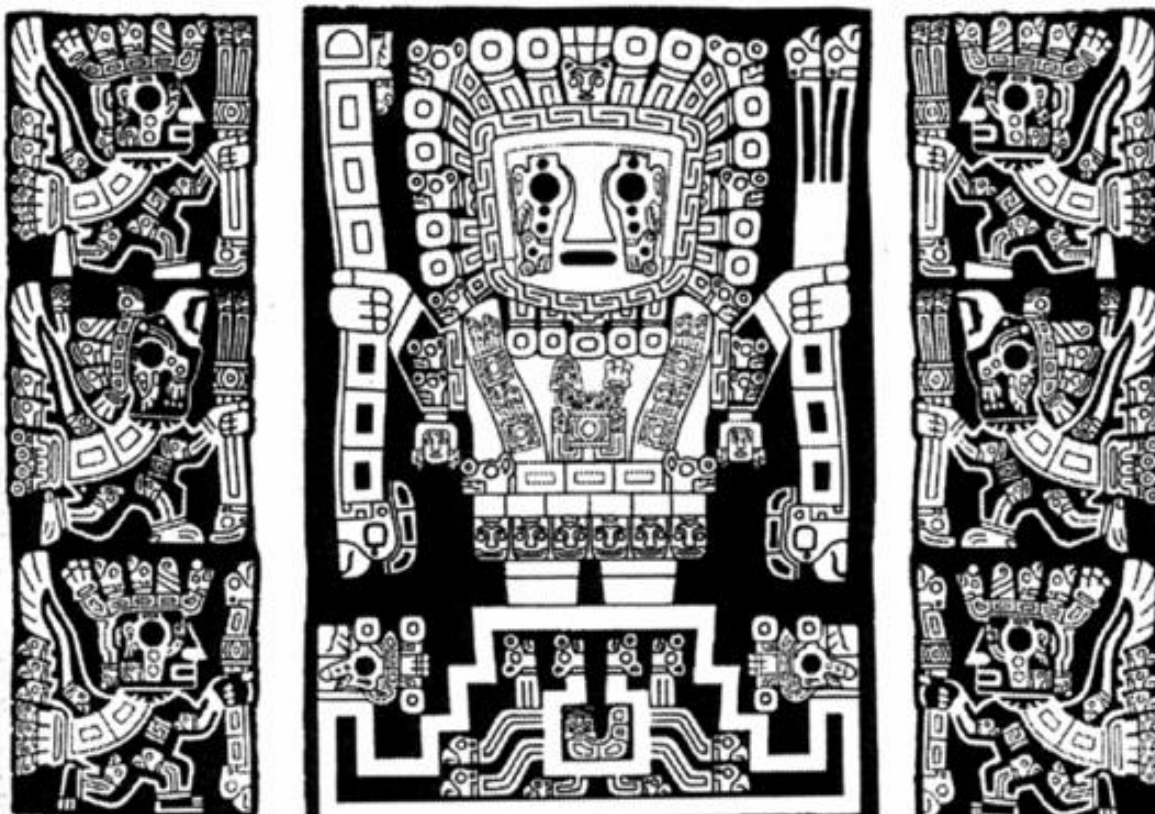
Hasta aquí el cóndor posee innumerables significantes, sin embargo un hecho político y social marcará un quiebre negativo en su valor como ave representativa del territorio. Nos referimos a *La Operación Cóndor*, plan coordinado de acciones y apoyo mutuo entre las dictaduras cívico-militares del Cono Sur -Augusto Pinochet (1931-2006) en Chile, Hugo Bánzer (1926-2002) en Bolivia, Alfredo Stroessner (1912-2006) en Paraguay, Joao Figueredo (1918-1999) en Brasil, Jorge Rafael Videla (1925-2013) en Argentina y Juan María Bodaberry (1928-2011) en Uruguay- enmarcado en el sistema continental de contrainsurgencia promovido por los Estados Unidos posterior a la Guerra Fría. Este plan, si bien tuvo antecedentes, fue pactado en forma secreta y oficial en 1975 entre Chile, Argentina, Bolivia, Uruguay y Paraguay, sumándose con el tiempo, Brasil, Ecuador y Perú. Su objetivo fue articular una red de persecución y represión política institucionalizada, sistematizada, extraterritorial y permanente en contra de los y las exiliadas políticas de este territorio, así como también de destacados y destacadas líderes influyentes de la opinión pública internacional. Así lo declara su primera acta:

Para enfrentar esta Guerra Psicopolítica, hemos estimado que debemos contar en el ámbito internacional no con un Mando centralizado en su accionar interno, sino que con una Coordinación eficaz que permita un intercambio oportuno de informaciones y experiencias además con cierto grado de conocimiento personal entre los Jefes responsables de la Seguridad. (DINA, 1975a. p.3)

Seguido de lo anterior, pero en el acta de clausura de esta junta, una sugerencia motivada por la Delegación de Uruguay y aprobada por unanimidad, otorga a este plan de acción el nombre de ‘Cóndor’ en homenaje al país sede (DINA, 1975b. p.195). Por ende, “casi un siglo y medio después, tendría el triste honor de simbolizar la más cruenta operación contrainsurgente del Cono Sur” (Garzón, 2016. p.96), ya que *La Operación Cóndor* - asesorado por la Central de Inteligencia Americana (CIA)- permitió a los servicios de seguridad nacional de cada país identificar, vigilar, espiar, persguir, detener, interrogar, secuestrar, extorsionar, amenazar, torturar, violar, trasladar, asesinar, desaparecer a todas aquellas personas consideradas como ‘blancos’ o ‘elementos subersivos’, y de manera particular, traficar, robar y adoptar de manera ilegal niños y niñas recién nacidas. Estas acciones se realizaron gracias al intercambio de informes de inteligencia obtenidos a partir de torturas y extorsiones, solicitudes de detención extraterritoriales, el traslado encubierto y capacitación de equipos a nivel computacional, logístico y militar, la colaboración y asociación entre los Estados y grupos paramilitares de civiles antimarxistas, la creación de centros clandestinos de detención y tortura, campañas de desinformación y guerra psicológica, con el fin de propagar el terror en la sociedad e impedir la organización de grupos de resistencia.

Dada la naturaleza siniestra de este plan, que hasta el día de hoy mantiene juicios en trámite y civiles impunes por las 377 víctimas -de las que 219 aún se encuentran desaparecidas- (Garzón, 2016); su nombre, *Operación Cóndor* ensombrece la historia reciente del Abiyala Sur y traumatiza la imagen del *kuntur*. A pesar de ello, nuevos documentos e investigaciones evidencian que “el cóndor no era más que el águila norteamericana interfiriendo en los asuntos de la región.” (Kaspin, 2016. min. 5)

2.3 El *kuntur* del *pachayachachi* andino.



42

No obstante, si nos centramos en el *pachayachachi* andino, el *kuntur*, aún se posiciona como un ave emblemática con un profundo significado cultural y carácter sagrado.

La significación simbólico política que el cóndor tiene en el mundo andino como referente de libertad, cuya figura fue usurpada por la sociedad nacional dominante encadenándola sobre el sol, en un escudo que han construido como símbolo de una aparente libertad. Al hablar del mundo de los cóndores lo hacemos en la perspectiva política, como proyecto de futuro que permita la

recuperación de ese símbolo que para el mundo andino será siempre un referente de liberación y lucha en la búsqueda de la construcción de una nueva sociedad que reconozca la unidad, la diversidad y la diferencia. (Guerrero, 1993. p.8)

El cóndor forma parte de la trilogía animal andina junto al puma (*Kay pacha*) y la serpiente (*Ukhu pacha*) representando al *Hanan pacha*, puesto que al habitar y sobrevolar las altas montañas de la Cordillera de los Andes, se le considera como el ave tutelar de los y las Apus, mensajera y mediadora entre las divinidades y el *runa*. Así mismo, dado que es un ave diurna, se le asocia al sol, a la luz, a la claridad, a la conciencia y sabiduría suprema, estableciéndolo como un ideal espiritual a seguir por el *runa*. Dada su envergadura simbólica, su imagen o referencia en el cotidiano andino es utilizada para establecer y simbolizar jerarquías a través de tocados de plumas, su iconografía en objetos textiles, cerámicos, de orfebrería, diseños arquitectónicos y totémicos, destacándose en este último caso las inscripciones de su figura en el friso de piedra ‘andesita’¹¹⁹ de la Puerta del Sol, ubicado de manera arqueoastronómica en una de las laderas del Templo *Kallasasaya* en Tiahuanaco (Bolivia). En él se identifica un personaje divino -asociado a la representación de *Wiraqocha*- que sostiene en ambas manos báculos terminados en cabezas de cóndores que se repiten en su pecho y base (Figura 42). Por otro lado, sus características y elementos están asociados a diferentes interpretaciones. Por ejemplo, la cultura popular andina indica que soñar con un cóndor “es para que se tenga éxito en lo que se propone”, y en el caso que lo haga una mujer embarazada indica que “el hijo que nazca sea un gran hombre” (Paredes-Candia, 1972. p.22-23). Desde otro ángulo, antiguamente se consideraba que su pellejo mejoraba el apetito de una persona, el unguento preparado de sus restos servía para calmar los nervios, su excremento era utilizado para envenenar a personas enemigas y su consumo de carne otorgaba longevidad.

¹¹⁹Andesita= Geol. Roca volcánica compuesta de cristales de andesina, que se encuentra principalmente en los Andes. (RAE, s.f. Definición 1).



43

En la actualidad el *kuntur*, o partes de su cuerpo, se utilizan en ceremonias, prácticas, vestimentas y amuletos relacionados con el mejoramiento y prevención de enfermedades así como en festividades rituales. Una de ellas es el *Yawar* fiesta o Fiesta de la sangre donde la propia ave es utilizada como protagonista de la festividad. Comúnmente, se celebraba en los últimos días de julio de cada año en Apurímac, Cusco y Ayacucho (Perú). Sin embargo, las medidas adoptadas por la nación peruana para su conservación provocaron que este ritual cayera en decadencia. A pesar de ello, es interesante analizar la doble lectura de este rito puesto que condensa la unión del *Hanan pacha* con el *Kay pacha*, y en paralelo, el mundo andino con el occidental. En concreto la festividad se inicia con la captura de un cóndor encargada a un *sonqoyoq*¹²⁰ *runa* “Ser de corazón”, debido a que es un mediador especial

¹²⁰*Sonqoyoq*= Adj. y s. Todo ser que posee corazón. | figdo. Persona responsable; sensible. (AMLQ, 2005. p.578).

reconocido por la comunidad para pedir los permisos necesarios a los y las *Apus* para su uso ritual. Una vez capturado, el *kuntur* es llevado al pueblo para ser elogiado, y, posteriormente, amarrado sobre un toro. Luego de esta acción ambos dan vueltas en la plaza de toros del pueblo para recrear, durante aproximadamente dos minutos, un ser alado y fuerte que une dos mundos y dos culturas. En la práctica esta unión animal es cuidadosamente supervisada para que ninguno de los dos animales salga herido o termine muerto. En caso contrario, cualquier daño a su entidad implicaría un mal augurio para las cosechas de la comunidad. En consecuencia, una vez finalizado el acto, el cóndor es puesto en libertad para que pueda volver a las altas montañas y así abogar por el buen porvenir de la comunidad ante los y las *Apus* y las divinidades.

Sumado a este ritual, como indicamos al inicio del apartado anterior, en la danza, se distinguen otras formas de ritualizar su figura con la que hombres y mujeres de distintas edades y territorios buscan interpretar e imitar sus movimientos, significado, función y valor. Por ello se distinguen distintos tipos de cóndores en diferentes festividades rituales del territorio de los Andes Centrales que guardan inconscientemente un saber e identidad corporal andina. De ese modo, valorando este tipo de conocimiento, se pasará a realizar un análisis de sus propias concepciones corporales bajo los principios y conceptos revisados en el capítulo anterior por medio de los trabajos de campo efectuados en tres festividades del territorio andino La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana (Chile, 2018), El Carnaval de Oruro (Bolivia, 2019) y La Fiesta Patronal en honor al Apóstol Santiago ‘El Mayor’ (Perú, 2019), con el objetivo de visibilizar una Fenomenología Corporal Andina a partir de las inscripciones sensorio-emotivas que expresan sus protagonistas.

3. SOBREVOLANDO EL TERRITORIO CORPORAL ANDINO A TRAVÉS DEL
KUNTUR

3.1 La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana.



*¡Viva ya! ¡Viva ya!
Reina del Tamarugal.
Tirana que haces llorar
y a todo un pueblo bailar...*

Manuel Veas Rodríguez & Luis Miranda, (1983). *Reina del Tamarugal*.

Cada año entre el 12 y 18 de julio una gran cantidad de personas de distintos puntos de Chile viajan a la Tirana, pueblo aislado y pequeño en el norte de este país ubicado a 75 kms de la ciudad de Iquique (Región de Tarapacá) en pleno Desierto de Atacama. Durante el año esta localidad alberga a 600 habitantes, pero en el transcurso de su principal festividad, un número aproximado de entre 200.000 y 250.000 visitantes se congregan para demostrar su devoción a la Virgen del Carmen por medio de procesiones y desfiles de danzas.

Esta demostración de fe, enmarcada en un ambiente festivo, basa sus orígenes en la leyenda de la *Ñusta Huillac*. Princesa inca que, con el objetivo de organizar un levantamiento, huyó de las tropas de Diego de Almagro en su expedición a Chile en 1535. Refugiándose en los bosques de Tamarugos¹²¹ la *ñusta*¹²² recibió el apodo de ‘Tirana’ por su fuerte carácter e implacable trato con sus prisioneros y prisioneras. Sin embargo, tras enamorarse de un prisionero portugués que la convierte en la fe cristiana, la *ñusta* fue condenada a muerte por su comunidad. Con el paso del tiempo y en el mismo bosque de Tamarugos será hallada una cruz de madera por el fraile mercedario Antonio Rondón, quien decide finalmente construir una iglesia en su honor. Si bien lo anterior es una arraigada leyenda, los estudios historiográficos del profesor y arqueólogo chileno Lautaro Núñez (1938), indican que el poblamiento de La Tirana data alrededor de 1780, periodo en el que grandes haciendas con corrales, buitrones, bodegas y dormitorios se construyeron de manera cercana a la única capilla y pozo de la zona, es decir, el Pozo del Carmen de la Tirana. En específico, este tipo de edificaciones en territorios aislados se originan por la costumbre de misioneros y colonizadores solitarios que instalaron cruces en lugares ceremoniales andinos. Este acto, más la creación de leyendas para propiciar la evangelización católica a través del culto mariano, originó asentamientos mineros caracterizados por:

¹²¹Especie árbol endémica de Chile, crece en el desierto gracias a su raíz punzante y profunda que baja a tomar agua a un lago subterráneo. Su ambiente original se restringe a la Provincia del Tamarugal (Región de Tarapacá, Chile). (Museo de Historia Natural de Concepción, 2022)

¹²²*Ñust'a*= Título de las descendientes del Emperador Inka en la *Qoya* o reyna y en las demás mujeres de aquél. (AMLQ, 2005. p.361)

El sentimiento religioso de los mineros, ricos y pobres, todos proclives a los beneficios milagrerros, sumado a los bajos ingresos de los trabajadores, las labores de algunos en condición de esclavos de color, el paisaje del aislamiento y la formación católica consuetudinaria de la cultura de valles y oasis españolizados, logró definitivamente un singular acercamiento a las iglesias, capillas y oratorios. (Nuñez, 1989. Pág. 35)

Hoy en día este sentimiento religioso se mantiene en devotos y devotas, autoridades políticas y religiosas, así como en músicos y músicas, bailarines y bailarinas, en forma particular, familiar o siendo parte de una Sociedad de Bailes Religiosos¹²³. Es así como a los y las integrantes de estas últimas entidades se les conoce como 'promesantes' puesto que la biopolítica de esta instancia se centra principalmente en la petición de una 'manda' a la Virgen del Carmen -popularmente conocida como la 'Chinita'-, y por ende, en su devoción. Este compromiso espiritual dura aproximadamente cinco años y su pago es por medio del baile. A pesar del tiempo que comprende una 'manda', una vez cumplida, la mayoría de los y las bailarinas promesantes se mantienen en esta práctica por mucho tiempo, incluso a lo largo de toda su vida. Por ello integran agrupaciones de baile como *cullacas*¹²⁴, *chunchos*¹²⁵, llameradas¹²⁶ de origen andino; coloniales como chinos¹²⁷ y morenos¹²⁸; de otras latitudes

¹²³Art. 120°. *Definición*. Una sociedad religiosa es una entidad de fieles constituida como una comunidad de socios promesantes los que pueden ser promesantes bailarines o simples promesantes. Unidos por una clara motivación religiosa, buscarán expresar su fe a través de sus auténticas tradiciones, guardando una preocupación permanente de los unos por otros; buscando así mismo unir la fe cristiana y las obras de caridad. (Federación de Bailes de la Tirana, 2012. p. 27)

¹²⁴Danza de carácter exclusivamente femenina. En ella las mujeres giran en torno a una gran vara llevando una cinta de color unida al extremo superior de esta, creando a lo largo de la danza, un trenzado multicolor que luego se desenreda. (Urbe, 1963)

¹²⁵Danza que representa a las comunidades ancestrales de las zonas selváticas de los Andes tanto de Perú como de Bolivia. (Cortéz, Daponte & Díaz, 2020)

¹²⁶Danza de origen *aymara*. Su nombre original en idioma *aymara* '*qarwani*'. Expresa la vinculación del *runa* andino con la llama, y con los auquénidos en general. (Laipe et al., 2020. p.188)

¹²⁷Cofradía de músicos y músicas danzantes que expresa su devoción a través de promesas o mandas. Su origen tiene data colonial anclada en una triple identidad ya que sonoramente utiliza una *pifilka* (instrumento de origen ancestral), imágenes de la religión católica y un vestuario que alude a la patria chilena. (Pérez de Arce, 2017).

¹²⁸Danza que representa a los y las esclavas de los pueblos originarios del Norte de Chile (propiamente mineros) quienes eran forzados y forzadas a trabajar para los colonos. Usan una matraca simulando el sonar de las cadenas. (Basaure, 2018).

como *tobas*, *apaches*, *sioux*, *dakotas*, pieles rojas¹²⁹ gitanos y cosacos. Así como también cabe mencionar que desde los años 60' se observa la aparición de danzas de influencia boliviana como las diabladas¹³⁰, *antawaras*¹³¹, *tinkus*¹³², osadas, y desde los 80', sambos caporales¹³³. En todas ellas comúnmente participan grupos familiares enteros.

De este modo el habitus de esta celebración da paso a una serie de hexis corporales por parte de la 'comunidad festiva' -bailarines y bailarinas, músicos y músicas y público asistente devoto- así como por cada cofradía. Ambas entidades configuran un habitus festivo y repertorio corporal que respeta los espacios de baile y de música (mudanzas), los trajes, máscaras y estandartes bendecidos, así como la participación y demostración de fe de distintos grupos etéreos a través del movimiento. Ejemplo de ello es el plano urbano del pueblo que durante la fiesta cambia radicalmente. En casi la totalidad de sus calles se presentan comparsas que bailan vistiendo una diversidad de trajes y máscaras en dirección al santuario principal. Cabe mencionar que las comparsas más grandes o con una mayor trayectoria se presentan en las calles principales de la Plaza Central y Santuario, mientras que las más pequeñas o recién conformadas se distribuyen en las más alejadas. Paralelo a ello el pueblo de La Tirana, en pleno desierto, aumenta su rango urbano con la instalación de campamentos familiares de las distintas agrupaciones y una gran feria comercial que se distribuye en las afueras ofreciendo productos relacionados con la festividad, tales como: vírgenes, diablos y figurines de distinto tamaño, máscaras, elementos de costura, juguetes luminosos, mercadería, ropa de abrigo y de verano, entre los principales.

¹²⁹Los bailes mencionados deben su origen a la llegada del cine mudo americano a los teatros de las oficinas salitreras. En ellos se imitan las representaciones indígenas norteamericanas.

¹³⁰Danza que será profundizada en el siguiente apartado.

¹³¹Danza que proviene de las ceremonias incaicas de culto al sol. Se realiza en punta de pie y brazos extendidos hacia la parte superior del cuerpo.

¹³²Baile folklórico de origen boliviano, que recrea el ritual de enfrentamiento corporal celebrado por las comunidades indígenas del norte de Potosí [...] busca restablecer el equilibrio entre dos comunidades o *ayllus* a través de peleas cuerpo a cuerpo, tanto individuales como colectivas, en condiciones similares entre oponentes, funcionando como un acto catalizador de conflictos sociales al interior de las comunidades. (Cortés, 2019)

¹³³Danza que representa a los capataces mestizos o mulatos a cargo de esclavos negros que trabajaban en las faenas esclavistas mineras y agrícolas durante la época de la colonia. (Mendoza & Sigl, 2012. p.33)



45

Por otro lado, desde una perspectiva temporal, la fiesta nunca se detiene. Su cronograma está ordenado de tal modo que la ofrenda de bailes transcurre durante el día y la noche. Es así que las corporalidades danzantes se ordenan de acuerdo a un cronograma. En la primera jornada, casi siempre el 11 de julio, se da la ‘Bienvenida’ en la Cruz del Calvario donde todas las cofradías inscritas se presentan. Allí cantan su ‘primera entrada’ y reciben el número que les corresponde para visitar el templo y formar procesión. A continuación se encaminan por las calles del pueblo en dirección a la Plaza Central cantando una ‘segunda entrada’ hasta llegar al Santuario. Una vez dentro, y dependiendo del horario, las cofradías cantan a la Virgen los ‘buenos días’, las ‘buenas tardes’ o las ‘buenas noches’ suspendiendo su baile en el momento de la adoración. Una vez finalizada esta instancia íntima de fe, abandonan el templo cantando la ‘retirada’. Debido a la gran cantidad de agrupaciones que participan, esta dinámica dura alrededor de tres días.



46

Como segunda instancia, el día 15 a la medianoche, luego de que todas las cofradías se presentaron ante la Virgen, se celebran y bailan las ‘vísperas’ en la Plaza Central. En esta ocasión se baja del altar a la Virgen y se la pone fuera del templo para ser alabada por todos y todas las promesantes del pueblo hasta el amanecer. Por ello algunas máscaras poseen luces para ser reconocidas y apreciadas en la noche. El día 16 durante la mañana se realiza una misa oficial a la que asisten autoridades del lugar para luego ser sacada en procesión por todo el pueblo. Al día siguiente, el 17, se realiza una misa para devolver a la Virgen a su altar mayor junto con una pequeña procesión alrededor de la Plaza Central, y en adelante a esta fecha, cada cofradía que participó en la festividad debe realizar su ‘Despedida’ ante la Virgen.

Por ende, las calles en todo momento se mantienen vivas con bailarines y bailarinas vistiendo sus trajes y máscaras, bandas de música que impregnan diferentes melodías en el aire, pitos de caporales que guían a un centenar de devotos y devotas, así como turistas

nacionales e internacionales que intentan soportar el intenso calor de la tarde y el incalculable frío de la noche. En definitiva, un conglomerado de gente, colores, sonidos y desierto que construye un oasis festivo y regulado en una triple frontera andina (Chile, Perú, Bolivia) que se mantiene en una constante construcción de sus límites geográficos, identitarios, étnicos y nacionales.

La festividad se presenta como una expresión de religiosidad popular que agrupa danzas y figuras ancestrales andinas bajo símbolos, cultos y reglamentos de la religión católica. Incluso cabe destacar la configuración de la Federación de Bailes Religiosos de la Tirana¹³⁴, asociación que creó un estatuto de prohibiciones y advertencias para las agrupaciones de bailarines y bailarinas, músicos y músicas, tanto como para los y las asistentes. Por ejemplo, a los y las integrantes de las bandas de música, compuestas principalmente por trompetas, trombones, tubas, eufonios, bombos, tambores, cajas, platillos, flautas, quenás, matracas; se les prohíbe bailar mientras tocan y ejecutar piezas de música del panorama actual debido a que este tipo de melodías “produce desorden e incita al peregrino a plegarse a este movimiento rítmico” (2012. Artículo n°139). La música, y sobre todo los instrumentos que llevan la percusión como el bombo, cumplen un rol fundamental para el baile. Marcan el ritmo central de las distintas danzas y por ello las melodías deben estar en sintonía con la festividad. Lo más importante, recordemos, es la figura de la Virgen del Carmen. Paralelamente, a los y las bailarinas se les prohíbe ejecutar “coreografías que de algún modo hagan perder el sentido religioso, [...] utilizar nuevas modalidades en sus trajes que contravengan los de la fundación” (2012. Artículo n°124). Por lo tanto, la fe, se concretiza a través de hexis corporales regidas por la religión católica que busca el control eficaz y simbólico de cada una de las corporalidades participantes.

Por otro lado, el estatuto establece que si bien “las diabladas y los Bailes Religiosos de corte Andino pueden usar figurines bolivianos y/o animales” (2012. Artículo n°124) este

¹³⁴La Federación de Bailes Religiosos de La Tirana fue fundada el 2 de julio de 1965. Es una asociación que reúne a todas las agrupaciones que bailan “con el fin de organizar anualmente las Festividades de Nuestra Señora del Carmen en el Santuario de la Tirana, [...] buscando fomentar y dirigir la Fe católica, la moral cristiana y una espiritualidad que recoja las expresiones propias de los Bailes Religiosos” (Federación de Bailes de la Tirana, 2012. pág. 8).

tipo de personajes deben ser previamente acordados con la Junta General de la Federación de Bailes Religiosos de la Tirana. Gracias a esta normativa, es posible apreciar en las comparsas de baile a diablos, arcángeles, *achachis*¹³⁵, osos, *quirquinchos*, mariposas, reyes morenos, y por supuesto, cóndores, que cumplen diferentes funciones en cada agrupación. Estas pueden ser: abrir el paso para las mudanzas de bailarines y bailarinas, músicos y músicas, cuidar y velar el orden de la comparsa, representar o portar el estandarte de una cofradía o ser guía para los ‘semilleros’¹³⁶.

No obstante, a pesar de que exista un estatuto que rige a la mayoría de las corporalidades devotas, cabe destacar la presencia de un gran conglomerado de ‘figurines sueltos’. Es decir, promesantes que ofrendan su danza individualmente y que no se identifican bajo ninguna cofradía. Por lo tanto, no se rigen por los estatutos de la Federación sino que por su propia fe a la Virgen del Carmen y el respeto que demuestra cada participante de la comunidad festiva hacia ella. Este grupo abierto lo conforman personas de otras regiones - principalmente de la capital santiaguina y aldeañas- que se sienten identificadas con la figura de la Virgen del Carmen y la danza como una forma de expresión devota, jóvenes de agrupaciones culturales que buscan rescatar las visiones y prácticas de las comunidades ancestrales andinas, bailarines y bailarinas que han sido expulsadas de sus agrupaciones, así como también familias enteras que no se identifican bajo los reglamentos de la iglesia oficial para ofrendar y demostrar su devoción. Tal es el caso particular de los diablos y diablas rojas quienes poseen una larga tradición como figurines sueltos. Sumado a ellos y ellas se aprecian osos, arcángeles, *achachis* y cóndores que acaparan la atención de los y las asistentes por su preocupada vestimenta y forma de baile. Por otro lado, los ‘figurines sueltos’, si bien siguen el cronograma central antes descrito, lo hacen sin interferir las actividades de las demás comparsas federadas. Bailan alrededor de ellas respetando su espacio y coreografía con el objetivo de compartir la música que cada agrupación posee. Sin embargo, para poder participar, deben primero pedir autorización al caporal. De esta forma es posible verlos y

¹³⁵*Achachi*= Persona de avanzada edad. (RAE, s.f. Definición 1).

¹³⁶Los ‘semilleros’, es un vocablo popular de esta zona para referirse a los y las bailarinas de menor edad que se están integrando recién. En específico, se ubican detrás de la comparsa de baile para que imiten los pasos de baile y no interfieran con las cuadrillas principales.

verlas todos los días en diferentes horarios enfrentando los 35° de temperatura durante el día y -0° durante la noche para poder encontrar el espacio, música y cofradía que le permita pagar su manda y demostrar su devoción.

Gracias a lo anterior el trabajo de campo ejecutado en el contexto de la festividad durante julio de 2018, si bien contempló un seguimiento y entrevista tanto a figurines de cóndores de cofradías religiosas como ‘suelos’, estos últimos fueron quienes nos revelaron mayor información. A raíz de ello, daremos inicio al siguiente apartado para realizar un análisis de sus inscripciones sensorio-emotivas con el objetivo de identificar principios que visibilicen la Fenomenología Corporal Andina.

3.1.1 Juan Neira. La fe corporal de un cóndor libre.

Pa' mí lo máximo es La Tirana. O sea, representar al cóndor en La Tirana es como lo máximo [...] Mi visión es como entregar lo corporal a la Virgen.

Juan Neira, Figurín de Cóndor. 2018.

A la sombra de uno de los nobles tamarugos que otorga un breve descanso del calor del desierto en la Plaza Central de La Tirana, Juan Neira, se presenta como un humilde devoto. De origen nortino y con 43 años ha vivido gran parte de su vida en Alto Hospicio, poblado cercano a la ciudad de Iquique. Por ello, mientras transcurre la entrevista, saluda constantemente a diferentes personas promeseras, conocidos y conocidas que vinieron a saludar a su ‘Chinita’ tal como él lo hace desde hace más de veinte años. Sus inicios en la danza devota se remontan a 1997, cuando su cuñado lo invita a ser parte de esta festividad con un traje de figurín de diablo. Es así como comienza activarse su *aylluyay*, con la intención de formar una propia tradición corporal familiar impregnada por la devoción y la danza. Sin embargo, al cabo de dos años y tras no sentirse cómodo con el traje, acepta la propuesta de bailar de cóndor, luego de que otro amigo le ofreciera una máscara de este personaje, y porque además, el ave siempre le ha llamado la atención.



47

El cóndor de partida es el emblema del Altiplano es el emblema del altiplano. El cóndor es muy... es muy libre... se mueve pa' allá... se mueve pa' acá. Me gusta la libertad. Me gusta la tranquilidad, la paz del cóndor. Porque aunque tú no lo creas el cóndor inspira eso. Y para ser un animal tan fuerte, tan... depredador como le llaman, inspira mucha paz [...] Eso es lo que me lleva a representarlo acá en La Tirana. (Entrevista a Juan Neira, 2018. Anexos, 1).

Su identificación con el ave lo dota de una particular permeabilidad sensible que responde al entorno que vivencia en el transcurso de la festividad, y además, en su determinación de ser un 'Figurín Suelto'. Esta decisión nace a nuevamente a partir de su *aylluyay* luego de que su hija sufriera un accidente. Para pedir por su recuperación decidió 'entregarse en fe a la Virgen' pagando una manda de manera personal durante un año. Posterior a ello, continuó su devoción manteniendo su interpretación de cóndor y postura como Figurín Suelto, debido a que Juan, no se siente identificado con las estructuras y organización de las agrupaciones federadas e iglesia. Sostiene que la devoción es una entrega más íntima y simple en contraposición al carácter monetario, la burocracia y compromiso que rige a las demás cofradías. A pesar de ello, Juan Neira es uno de los cóndores más reconocidos que bailan en esta festividad. Cada año va perfeccionando su traje y movimientos intentando acercarse a la naturalidad del ave.

Por esta razón, durante todos estos años, ha desarrollado un trabajo de cognición corpórea con el que ha podido establecer horarios, trajes, elementos aloplásticos, cuidados físicos, espirituales, mentales, emocionales y energéticos para la ejecución de su danza devota. Ejemplo de ello es el horario de pago que ha establecido: su cóndor baila de dos a siete de la tarde. Esta decisión se debe a que identificó exteroceptivamente un tipo de 'termopercepción social' a partir de dos factores: espacio y tiempo. Como la mayoría de los bailes transcurren alrededor del Santuario y/o en la explanada de la Plaza Central, las cofradías están expuestas al implacable sol que durante la tarde genera las temperaturas más altas de calor (35 °C). Por ende se ve menos gente. Vale decir, personas que no participan por medio de la danza y/o turistas que corporalmente no están acostumbrados o acostumbradas a la temperatura, luminosidad y radiación ultravioleta. Por esta razón, Juan, hombre nortino habituado al ecosistema árido del desierto estableció su pago en ese horario.

Gracias a este detalle su relato se va abriendo a la identificación de su *runayay*. Este bailarín devoto es consciente de sus propias necesidades corporales, y además, las ha ido trabajando para entregar lo mejor, en este caso, a la Virgen. Sumado al ejemplo anterior y desde su *runayay* físico, Juan utiliza constantemente su batiestesia y kinesis para estructurar sus movimientos corporales. Sabe que está representando un ave. Por lo tanto, desarrolla

saltos, desplazamientos y giros identificando los espacios de baile propicios, ya que la mayoría de las veces -y dado que es un Figurín Suelto- debe bailar en el espacio acotado que se genera entre las cofradías oficiales y la audiencia. Por lo mismo, busca la precisión de sus movimientos con la cabeza, pies y brazos, profundizando su trabajo en estos últimos debido a que interpretan las alas. Este elemento aloplástico es el que más le ha permitido explorar y desarrollar una tecnología ritual. Por esta razón y con el objetivo de tener un mayor contacto espiritual con la Virgen, ha tomado la decisión de bailar con el largo de extensión de las alas de un cóndor real, es decir, con más de tres metros de largo.

Juan: Ahora las alas son más grandes. Le doy más ímpetu a eso [...] El año pasado eran las mismas pero más pequeñas [...]

Investigadora: ¿Cómo te has sentido?-.

Juan: Fabuloso. En las nubes. Me encanta [...] Se siente más real [...] Cuando estoy bailando y me miro la sombra, [...] siento que yo manipulo eso. Siento que yo controlo eso, y me gusta sentirme 'yo' el controlador de eso [...] pensar que 'yo muevo todo este aparataje'. No tengo palabras para eso. (Entrevista a Juan Neira, 2018. Anexo, 1)

En base a esta descripción Juan Neira identifica y trabaja una cognición corpórea que incluye determinados elementos aloplásticos -en este caso sus alas y máscara- que le permiten asumir completamente el rol del ave que representa. En consecuencia, una cognición expandida y asumida desde su *runayay* con la cual distingue las sensaciones y reflexiones que aparecen en el momento de su danza. Gracia a ella Juan deja entrever una corporalidad

integrada tanto por un cuerpo físico 'Cuando estoy bailando y me miro la sombra, siento que yo manipulo eso', mental 'Me gusta sentirme yo el controlador de todo eso [...] pensar que 'yo muevo todo este aparataje'', junto con otros tipos de corporalidades que surgen gracias al principio transcultural de amplificación:



48

Z: ¿Cómo es tu energía?-.

J: ¡Uy, cien porciento! ¡Uy, yo no....! No es que yo te lo quiera... Yo me corren las gotas, transpiro, transpiro, transpiro ¡Uy! porque ¡Uy! olvídate, pero soy el hombre más feliz del mundo. Para mi... existe una felicidad y para mi no existe el cansancio. Independiente de que la gente me diga: '¡Uy, joven está transpirando!' '¡Oh qué sudor! ¿Y usted no se cansa?' Y yo le digo: 'Sí me canso

pero es fe' Esto es lo que me mueve a mí, es lo que me incentiva. Entonces mientras más yo me explayo [bailo] para mí es mejor. Me siento mejor.

(Entrevista a Juan Neira, Anexos, 1)

Con ello Juan identifica un cuerpo espiritual 'Sí. Me canso, pero es fe' y energético 'Esto es lo que me mueve a mí, es lo que me incentiva. Mientras más yo me explayo [bailo], para mí es mejor', y emocional 'Soy el hombre más feliz del mundo. Para mí... existe una felicidad '. De este modo, apuntando a desentrañar la forma en que se articula su *runayay* es posible detectar que Juan posee una permeabilidad sensible tanto dentro como fuera del momento de la ejecución de su pago-ofrenda que le permite entablar una conexión ritual: "Para mí lo máximo es La Tirana. O sea, representar al cóndor en La Tirana es como lo máximo [...] Mi visión no es como tan folklórica. Mi visión es como entregar lo corporal a la Virgen" (Entrevista a Juan Neira, 2018. Anexo, 1). Antes de continuar, es importante destacar que esta última frase pone en evidencia las críticas del profesor Javier Romero (2017) en relación al proceso de enajenación, mercantilización y patrimonialización de lo festivo ritual desde la perspectiva de su propio protagonista. Al decir 'Mi visión no es como tan folklórica' Juan busca excusarse de la cotidianeidad festiva actual para evidenciar su verdadero objetivo: la Virgen y su conexión. Por esta razón la expresión 'entregar lo corporal' deja en evidencia el eje central que toma y pasa a simbolizar este elemento en su pago-ofrenda puesto que con él logra articular una lógica y ritualidad propia.

De este modo la permeabilidad sensible de su *runayay* lo lleva activar su *runa-kay*. Esto se produce porque alberga la necesidad de ser un Ser real para conformar y responder de manera lógica y natural, en primer lugar, a la Virgen, y luego al 'Todo' de esta festividad. Es decir, Juan Neira, por medio de su corporalidad busca la interpretación y presentación natural de un cóndor para complementar la realidad festivo-ritual, y además, entregar una ofrenda pura a la Virgen del Carmen. Ejemplo de ello son sus trajes que no presentan luces.

Yo creo que mientras más similitud tenga el personaje, más llama la atención. Más real se proyecta hacia la gente [...] Mientras más natural sea lo que hago yo, más natural se vea, más cerca se asemeja hacia lo verdadero ¿entendí? No es como por ejemplo un cóndor que ande bailando con luces. No es como un cóndor que ande bailando con colores ¿entendí? Mientras más natural, mientras menos cosas tenga, mientras más se parezca, llama más la atención y a la gente le gusta más, porque la gente dice ‘¡Oh, parece de verdad!’. Entonces se asimila más a la realidad y eso es lo que yo trato de hacer. Asimilar ‘eso’ a la realidad. No asimilarlo al personaje cóndor ¿cómo te diría? de una diablada por ejemplo. (Entrevista a Juan Neira, 2018. Anexo, 1)

Por otro lado, si bien este devoto apela a restablecer un equilibrio desde una perspectiva más personal, él mismo reconoce abastecerse de una energía colectiva:

Uno se prepara para esto. Uno se prepara mentalmente. Uno se prepara espiritualmente. Uno viene a regocijarse de la fe de cada persona. No tan solo el hecho de entrar a la iglesia es algo que te llena, sino que cada persona tiene algo en sí que te llama a representar de la manera que yo lo hago hacia la fe en Cristo o a la Carmelita. (Entrevista a Juan Neira, 2018. Anexos, 1).

Esta apertura sensorial hacia lo colectivo inevitablemente activa su *llaktayay*. Juan demuestra un gran interés por visibilizar y compartir el regocijo y plenitud que provoca su danza como medio de pago en la comunidad que le rodea: “Me gusta tener esa comunicación con la gente. Compartir lo que yo hago con ellos. Que ellos se sientan parte de uno [...] ‘yo te entrego esto para que tú la pases bien, para que tú vuelvas’” (Entrevista Juan Neira, 2018. Anexo, 1). En consecuencia, de manera recíproca, su cóndor es motivo de fe para otras personas devotas que se sienten representadas e integradas en y con la interpretación corporal de este.

[la gente] se saca fotos en forma de gratitud hacia el personaje que está bailando [...]. No saben cómo llegar a ti. [...] Hay un tema ahí de fe y hay un tema también de no sé si humanidad [...] la gente cuando ve algo que está ¡Wow!, que baila bonito todo, se acerca y trata de conversar con esa persona, de integrarse a esa persona, como se siente igual [...] como que hay gente que se siente identificada y por lo mismo le gusta sacarse fotos y qué se yo. Después cuando ve la foto ‘Oh, ése bailaba bonito’ [...] Como capturar el momento. El momento de la experiencia que ellos vivieron. El momento místico que ellos vivieron. Porque no es lo mismo que yo vea una foto de alguien pasajero, que no te llama mucho la atención, a tener la foto de alguien que ‘tú viste’, que estuvo ahí. (Entrevista Juan Neira, 2018. Anexo, 1)

En definitiva, una manifestación que adquiere colectividad y que este devoto logra identificar a partir de las reacciones de su comunidad: ‘se acerca y trata de conversar con esa persona, de integrarse a esa persona, como se siente igual’. Es decir, identifica la sensación de una corporalidad compartida y unificada a raíz de un ente mayor. Por esta razón, Juan

Neira, una corporeidad devota, consciente de los distintos planos de su corporalidad humana así como los de cóndor -en medio del desierto más árido del mundo- aún mantiene los rasgos y principios de un territorio que se mantuvo presente a través del paisaje y sus distintas generaciones corporales.

3.1.2 Carolina Abarzúa. La trascendencia corporal de una cóndor.



49

Mi dualidad de cóndor volador. Solo. Así, libre. Y también soy La Tierra, La Madre, La Sangre, todo. La Tierra, lo que te agarra igual. Entonces es la comunicación entre ambos.

Carolina Abarzúa, Figurín de Cóndor. 2018.

Carolina Abarzúa es actriz y cantante, madre de dos hijos. Actualmente vive en Peñaflores, comuna ubicada cerca de la capital de Santiago de Chile. Desde 2013 conforma la banda de rock folklórico Seidú inspirada en la riqueza cultural del Valle de La Ligua (Región de Valparaíso de Chile) zona donde se ha dado un gran número de hallazgos arqueológicos de comunidades ancestrales de la Zona Central. En función de ello este colectivo artístico fusiona ritmos, instrumentos y temáticas en relación al choque cultural del Abiyala y el Ser mestizo. No obstante, en paralelo, Carolina desde 2011 decidió realizar un viaje individual de identidad que la llevó a acercarse a La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana bajo la figura de un cóndor: “Yo llegué muy de turista a la fiesta [...] Y no sé, no la quise estudiar. Como que me enamoré de la fiesta y yo dije: ‘¡Ya! Como que quiero aprender de la nada’” (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2). A partir de esta decisión Carolina valoriza en gran medida su motivación y aprendizaje como Figurín Suelto a raíz del *llaqtayay* que le estimula esta festividad y que trasciende el propio baile.

A mi lo que me gusta de esta fiesta es que me lleno de amor, me lleno de humildad, de ver a otros hombres, a otros pares, Seres humanos ¿cachai’? [¿entiendes?] juntándose hacer lo mismo. A pegarle a la tierra, así con tanta fuerza, con tanta belleza, con tanto amor. Eso es lo que a mí me enamora de la fiesta. Más que hacerle un pago a los Dioses, en realidad, es como celebrar La Tierra. Celebrar que estamos vivos. Celebrar con baile. Celebrar el hacer comunión poh’ entre las personas [...] Que todos compartan todo, la comida, el agua, es como todo tan así... Tú llegai’ a un baile ‘al tiro’ [inmediatamente] te hacen entrar. Te ofrecen cosas... Eso es bonito poh’, ver el sacrificio de todas las personas viniendo siempre y como te comparten su vida, su mundo, sus dolores, también su alegría, así como por el solo hecho de querer venir a celebrar con ellos. (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018)

Complementando la experiencia anterior también es importante señalar cómo el *llaktayay* se genera a partir de *hexis* corporales que forman parte de la cotidianeidad del *habitus* festivo. Por ejemplo, el compartir agua a los y las bailarinas devotas es una *hexis* corporal constante entre la audiencia. Si bien ellos y ellas entregan su danza con su máxima fe, su corporalidad física evidencia inevitablemente un desgaste. Esto produce principalmente fatigas musculares y cuadros de deshidratación a raíz de los constantes saltos, marchas, giros, niveles bajos y altos, y los vestuarios específicos de cada danza. Como por ejemplo: el de las ‘cholas’, que incluye una gran cantidad de enaguas, chal, faldas y botas de cuero con taco, el de los y las osas que se caracteriza por ser un traje completo de tela de piel sintética, así como el de otros figurines que utilizan grandes máscaras de lata que al interactuar con el clima árido de esta zona aumentan la temperatura corporal. Esto motiva a la audiencia a colaborar en el restablecimiento físico del danzante a través del simple gesto de comprar y donar botellas de agua o bebidas azucaradas para dar continuidad a la danza devota sin tener necesariamente de antemano una relación directa con el o la bailarina. Por otro lado, también es posible apreciar en los campamentos o en los patios interiores de casas a devotos y devotas danzantes enseñando o intercambiando pasos de baile, realizando masajes descontracturantes, arreglando máscaras, cosiendo trajes, lavando ropa a mano, a músicos y músicas limpiando sus instrumentos, anotando partituras, ensayando melodías, cocinando o realizando cenas colectivas en las que se comparten anécdotas del día. Es así como estas instancias van conformando y arraigando a cada promesante en una corporeidad comunitaria que año a año se rearticula durante el mes de julio, consciente de la necesidad de restauración física, espiritual, energética, emocional y mental diaria para la optimización de sus pagos-ofrendas.

A partir de lo anterior Carolina ha ido forjando una identidad personal que, en primer lugar, la motiva a clarificar otro tipo de conciencia corporal: su *aylluyay*. Si bien ella no posee un antecedente familiar dentro de la propia festividad, este tipo de conciencia corporal se visibiliza a raíz de su identificación con su descendencia materna:

Mis dos abuelas maternas son nortinas. Una de Antofagasta. Mi otra abuela es de Iquique, ella vivía en Humberstone [oficina salitrera]. Entonces claro, igual hay algo aquí que me une muy fuerte, que me pasa con el desierto, con La Tierra, con la montaña que me emociona mucho. De hecho me empiezo a emocionar al tiro y también es bonito eso poh'. (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2).

Al hablar del origen de sus abuelas evidentemente se distingue un tono de emoción en sus palabras. Al evocarlas Carolina reconoce la existencia de un repertorio corporal familiar que alberga una permeabilidad sensible particular con el paisaje desértico 'hay algo aquí que me une muy fuerte, que me pasa con el desierto, con La Tierra, con la montaña que me emociona mucho'. Es así que a raíz de esta pertenencia e identificación con el territorio y ave andina, más su necesidad de plasmar y trascender el repertorio corporal familiar, le otorgó a sus hijos nombres particularmente especiales: "Mi hijo mayor se llama Facundo *Mallku* y mi segundo hijo se llama Elián *Kuntur*, así que los dos son condoritos. Los dos los bordé pa' venir pa' acá. Los bordé en mi capa como huevito" (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexo, 2). De este modo podemos identificar que el *aylluyay* de Carolina se conecta principalmente con una sensorialidad corporal materna que particularmente la lleva a establecer un nexo de tránsito entre su *aylluyay* y su *runa-kay* por medio del elemento 'Tierra'.

Investigadora: ¿Qué crees que es lo que convoca más? ¿La fe o más el baile?

Carolina: En esta fiesta en particular es la fe, pero igual es la fe a La Madre que es la fe a La Tierra. En ese sentido el baile es muy importante poh'. O sea

la fiesta igual es afuera de la iglesia [risas]... Hacerle los cánticos y las reverencias al símbolo de la Tierra poh', al símbolo de La Madre, a la montaña

Investigadora: Pero ¿tú te quedas con la imagen femenina? ¿Piensas en un más allá?

Carolina: Es que para mí La Naturaleza es Dios [...] La imagen de la Virgen es como la imagen humana de La Naturaleza en realidad, y para mí La Naturaleza es Dios, el sol, todo, todo... (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2)

En este caso es importante destacar que el *runa-kay* de Carolina se configura a partir de una dualidad identitaria y simbólica entre 'lo católico' y 'lo andino'. Es decir, comprende y asimila el proceso de colonización y actualización por el que ha pasado el territorio y en particular esta festividad. Distingue y asume 'la imagen de la Virgen' y la 'iglesia' del pueblo como instrumentos de comunicación y conexión con una entidad mayor: La Naturaleza; y además, identifica los formatos que ha adoptado la comunidad para establecer esta conexión mencionando el baile, los cánticos, las reverencias y el lugar específico en el que estos se desarrollan. De esta forma, su *runa-kay* le permite desarrollar una corporeidad que entiende su lugar y función en tanto mujer, mestiza, devota, bailarina promesante y madre que agradece, celebra y muestra respeto hacia una divinidad principalmente femenina.

Por otro lado, la dualidad identitaria en su *runa-kay* se transforma en un referente para su propio *runayay*. Con este tipo de conciencia corporal Carolina también distingue una dualidad entre un Ser 'mujer-cóndor' y un Ser 'mujer-madre'. En relación al primero, asume esta identidad corporal animal a partir de una lógica ritual que elaboró a partir de sus creencias y experiencias para conectarse con esta divinidad:

Sentir la Virgen como la montaña pa' mí era evidente que el cóndor era el que tenía que hablar con ella. Así como pa' dialogar con ella, es él. Es el cóndor. Directo. Yo creo que por eso elegí el cóndor... no sé. Fue algo como de unión interna... (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2)

Bajo esta premisa, construyó una entidad animal que le permitió explorar y comprender su propia individualidad al identificarse con características, actitudes y prácticas de esta ave. Como por ejemplo, su comportamiento en comunidad y la forma de su vuelo.

Me gusta el cóndor porque también es un momento de intimidad. No es tan 'apatotado' [en compañía]. Tiene una weá' [sensación] tan íntima que me conecto mucho con eso, con mi lado solitario, con el explorar así la libertad individual. Y eso me es fuerte porque la fiesta cuando la comencé, fue cuando comencé mi historia de mamá también. Tengo como todo revuelto eso [...] Que tu cuerpo se extienda en otro. Como ese tipo de cosas que son responsabilidades tan grandes que te quitan un poco tu individualidad. ¡Ahí es como mi dualidad poh'! Mi dualidad de cóndor volador. Solo. Así, libre. Y también soy La Tierra, La Madre, La sangre, todo. La Tierra, lo que te agarra igual. Entonces es la comunicación entre ambos. (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2)

A partir de esta identidad conforma un *runayay* que motiva un Ser dual. Es así como distingue un Ser 'mujer-madre' que, al ser consciente del cuerpo físico, emotivo, mental,

energético y espiritual que implica asumir esta condición, se valida corporalmente como una igual ante la ‘Virgen’:

La Virgen es como la enseñanza de ese amor de mamá y de lo individual. Cuando una cede a weás’ [desafíos] que una dice: ‘¡Ah, que ni cagando voy aceptar algo así!’ y ¡Chuta! [asombro] Ése amor duele harto poh’. De mucho aguante. Pero pa’ mí así ha sido un poco la maternidad con lo bellissimo que tiene, pero también es re-duro. (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2).

Vale decir, como un ente facultativo de vida y trascendencia que corporalmente debe afrontar varias transformaciones que requieren de un esfuerzo sobrenatural. Por ende cada danza-ofrenda que ella entrega a la Virgen contiene de por sí el principio transcultural de amplificación particular del ente materno.

No obstante, cabe destacar que aparecen interesantes afirmaciones a la hora en que describe las corporalidades de su *runayay* como ‘mujer-cóndor’ sobre todo cuando se centra en describir su trabajo físico. Desde esta perspectiva Carolina reconoce un aprendizaje corporal durante todos estos años que, en primer lugar, se centró en su adaptación física a las condiciones climáticas. Esto la llevó en específico a activar, trabajar, concientizar, entender, adaptar y entrenar sus termorreceptores. Un proceso que le provocó una particular reacción.

Mis años anteriores todavía tuvieron que ver con el aguante, con que no me diera la ‘pálida’ [mareo extremo] entre medio ¿cachai’? Sobre todo el primer año que era como: ‘¡Weón! [asombro]... Tú de repente

bailai' y ni te imaginai' el contraste de temperatura que podía tener mi cuerpo. Cuando terminaba de bailar tenía que partir al baño. Me daban ganas de, de... [hace el ademán de vomitar y defecar] ¡Todo! Mi cuerpo así, como que todo lo botaba. Tomando agua como loca.
(Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2)

En específico, la mayoría de los y las bailarinas promesas de esta festividad se someten a largos periodos de trabajo y ejercicio físico durante la fiesta que le permiten ir adaptando su corporalidad física a este contexto. Sumado a lo anterior, Carolina, al igual que Juan Neira, recurre a elementos aloplásticos para apropiarse y profundizar su entidad de 'mujer-cóndor'. En concreto utiliza una máscara de esta ave hecha en lata, un cuello de piel sintético blanco, una pechera y cinturón con símbolos de la Naturaleza, botines negros con cascabeles, una base de pantalones y blusa negra acompañada por una capa del mismo color con plumas en su interior y bordada en su exterior. Estos elementos la empoderan para presentarse como una cóndor: "Es mi ser animal [...] Como si fuera animal yo creo que sería cóndor y sería 'ese' cóndor. Es mi animal [...] Sí, mi Ser es pájaro, totalmente" (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexo, 2). Implementos que, una vez adaptada a las temperaturas de esta zona, le permitieron desarrollar y perfeccionar su batiestecia, estatestecia y cinestecia, ya que en sus inicios no asimilaba su materialidad incorporada. Constantemente era protagonista de choques con otros y otras bailarinas y su máscara de lata le produjo heridas en su cara. Sin embargo, luego de siete años, Carolina ha profundizado, explorando, analizando y adaptado su corporalidad en favor de su contexto y necesidades rituales para erigirse como una orquesta corporal de esta entidad animal.

Los pies llevan el pulso total de la música. En los pies va la banda y en la cabeza [...] En los saltos es más de cóndor. En el resto del tiempo el desplazamiento pa' mí es como parte del baile [...] En los brazos yo siento que

ahí es más el cóndor, en todo momento. (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2)

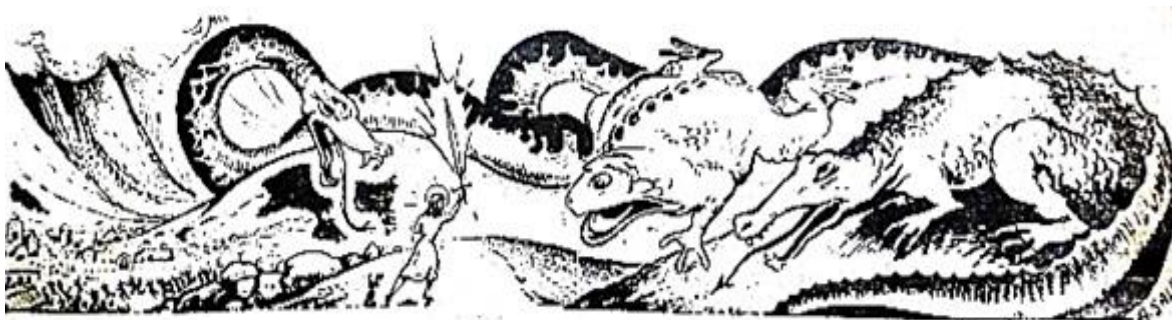
Ponte tú a veces mis brazos, muchas veces sigo el platillo y con las piernas sigo mucho el bombo. Sobre todo de repente cuando ya todas las bandas, hay mucho baile, de repente empezai' a dar la vuelta y quedai' acá y no escuchai' nada de la banda. Entonces ahí ya pulso, pulso, pulso... como pa' seguir y de ahí ya lo volví' a escuchar. Entonces claro mis alas son más platillos, mis piernas son más bombo y la cabeza ahí, juego con todo. (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2)

Sumada a la descripción de esta cognición corporal es importante destacar cómo Carolina identifica el inicio de su propio periodo de madurez: “Siento que ahora viene mi momento de liberarme un poco. De liberar, de entregar [...] Llevo varios años de siembra. Ahora ya es un momento de apertura [...] Me siento volando más. Volando más que bailando” (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2). En él es interesante relevar cómo se mimetiza con las entidades a quienes entrega su fe puesto que utiliza acciones propias de ellas para categorizar acciones humanas. Es así como su permeabilidad sensible con el elemento Tierra la lleva a elaborar frases como ‘llevo años de siembra’, y por otro lado, su identidad como ‘mujer-cóndor’ la llevan a ‘Me siento volando más. Volando más que bailando’, y agrega en forma especial: “Este año yo bordé... Me bordé en la capa a un cóndor volando sobre las montañas pensando en llegar... En tener más sabiduría, en poder llegar más allá. Que el espíritu se eleve lo más posible” (Entrevista a Carolina Abarzúa, 2018. Anexos, 2). Vale decir, un tipo de hablante con una corporalidad expandida que respeta, valora y conoce el nivel de sabiduría que alberga su territorio vivo así como el de los entes que lo componen.



50

3.2 El Carnaval de Oruro.



51

Esa hermosa ñusta se dice que fue la Virgen del Socavón y que volvió a aparecer cuando los conquistadores habían llegado.

Vicente Terán, (1943). *Wari y los Urus*.

Esta fiesta popular y religiosa es una de las más importantes manifestaciones folklóricas y culturales de Bolivia y del Abiyala Sur llegando incluso a ser declarada por la UNESCO en 2001 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Como indica su topónimo, Oruro, es una ciudad minera que se originó en 1557 y que también pasó a ser conocida como la Real Villa de San Felipe de Austria en 1606. Se ubica sobre los 3.697 ms. n. m. al suroeste de Bolivia -entre La Paz y Potosí- erigida sobre una meseta altiplánica que presenta abundantes montañas. Durante gran parte del año su clima es frío y seco cifrando un promedio anual de 9 °C. Sin embargo en época estival su temperatura máxima asciende a los 20 °C acompañados casi siempre por abundantes precipitaciones, y en ocasiones, por fuertes tormentas eléctricas. A pesar de su altura e implicancias climáticas, Oruro fue reconocida a nivel nacional en 1984 como la Capital del folklore a raíz del desarrollo de esta festividad. Por ello todos los años devotos y devotas se reúnen para demostrar su fe a la Virgen de la Candelaria, más conocida como la Virgen del Socavón, recorriendo

ascendentemente por medio del baile y la música los más de tres kilómetros en dirección al Santuario del Socavón.

Si bien el Carnaval de Oruro se expresa de manera más llamativa durante el mes de febrero, sus preparativos se inician el primer domingo de noviembre después de la festividad del *Aya marq'ay* 'tiempo de conmemorar y honrar a los y las muertas'. Ese día se realiza el 'Primer convite', instancia donde las fraternidades se reagrupan y organizan para ejecutar su primer ensayo. Luego de esto, se acercan al altar de la Virgen del Socavón para comprometer su participación en esta instancia por tres años. En otras palabras, sellan su 'promesa' en favor de alguna petición en especial, agradecimiento o simplemente en honor a la Virgen. Es así que en adelante, todos los sábados, las agrupaciones desarrollan 'veladas', reuniones en las que se realizan rezos, rifas y comidas compartidas en honor a la Virgen, y en paralelo, todos los domingos o determinados días de la semana, disponen sus ensayos de música y baile. Ambas actividades perduran hasta el 'Segundo convite', desfile en el que todos los conjuntos folklóricos asisten con ropa de ensayo un domingo antes de la 'Entrada del Carnaval', hito que da el puntapié inicial a las manifestaciones festivas a finales de febrero. Esta organización temporal se debe -como mencionamos en el apartado tres del Capítulo II- a la concepción de un calendario agro-ritual. Noviembre, diciembre, enero y febrero son meses que corresponden al *paraypacha* (*runa simi*) o *jallupacha* (*aymara*), temporada estival y de lluvias en la región altiplánica; siendo febrero el *Hatun poqoy killa*: el 'tiempo de gran maduración' donde aparecen los primeros resultados de los cultivos, se aprecian los pastizales verdes, florecen los frutos de algunas plantas, se da el nacimiento de crías de ovejas y llamas, entre otras. Por otro lado, el Carnaval de Oruro, a pesar de mantener prácticas ancestrales determinadas, de manera similar a La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana y los postulados del profesor Javier Romero (2017), ha pasado por un proceso de enajenación. Por esta razón, en primer lugar, es importante entender su complejo proceso sociocultural a partir de sus antecedentes legendarios e históricos.

La ciudad de Oruro fue -y sigue siendo- un centro de peregrinación ritual de las comunidades ancestrales de estos territorios, habitados principalmente por los y las *Urus*, quienes en un inicio ofrendaban a las wakas, apus y achachillas en favor de las cosechas. No

obstante, tras la expansión del imperio incaico se introdujo la adoración a Wari y/o *Pachakamaq* representado por el sol Inti, que a su vez, tras la invasión española fue tergiversado por las y los colonizadores para propiciar el culto mariano, estrategia clave de la evangelización católica en el territorio andino. Por esta razón es conocida la leyenda de Wari y los *Urus*, recopilada por el escritor y novelista boliviano Vicente Terán (1899-1995). En ella se transcribe la figura de *Wari* -semidiós de la fuerza y el fuego, divinidad perversa- que logra corromper las buenas costumbres de los y las *Urus*, quienes anterior a su mandato, adoraban la figura de *Pachakamaq*. Sin embargo, un día es vencido por una “hermosa, blanca y esbelta” (1969. p.111) *ñusta* que convierte en piedra a tres animales de gran tamaño: una serpiente, un sapo y un lagarto, y en arena, a millones de hormigas quienes habían sido enviadas por este maléfico dios para castigar a la comunidad *Uru* por su cambio de fe.

Lo importante de este relato es que busca desmitificar la visión andina transformando las wakas de la ciudad en el lugar de origen de los animales invasores antes mencionados. También busca posicionar la imagen redentora de la virgen: “Nos falta decir quien fue la heroína que salvó a Oruro de las cuatro plagas enviadas por Wari; pues esa hermosa *ñusta*, se dice que fue la Virgen del Socavón y que volvió a aparecer cuando los conquistadores habían llegado” (Terán, 1969. p.115), y además, de acuerdo a esta cita, busca establecer su figura como un antecedente previo a las divinidades andinas para transformarla indiscutiblemente en la protectora de la ciudad e imagen directa de la *Pachamama*. Por su parte, *Wari*, quien de acuerdo a la leyenda se exilió en las profundidades de las montañas, se impuso inicialmente bajo la concepción de un diablo occidental (demonización), pero que con el tiempo y el proceso de actualización de la cultura andina, derivó en la figura del ‘Tío’, señor de las minas y minerales. De acuerdo a los análisis del investigador boliviano sobre etnografía, folklore e historia de la región de Oruro, Maurice Cazorla, en relación al rol familiar que se le atribuye indica que:

El ‘Tío’ que viene a ser parte de esa estructura que nosotros tenemos en nuestro contexto cristiano, porque Dios es nuestro padre, Cristo es nuestro hermano

mayor, la Virgen María es nuestra madre; pero este diablo no puede estar fuera del contexto y familiarmente lo reconocemos entre comillas como el ‘Tío’.

(Cazorla, 2021. Min. 22:05)

Este personaje también comenzó a ser objeto de culto por parte de la gran mayoría de las poblaciones ancestrales que comenzaron a trabajar en las minas de plata de la región y comerciantes que se trasladaban desde zonas rurales a la ciudad quienes mantuvieron sus prácticas culturales, entre ellas la ofrenda, para demostrar su agradecimiento o petición por los hallazgos de minerales, la buena producción de alimentos y reproducción de animales, protección frente a accidentes laborales, el permiso para poder transitar por los distintos paisajes a través del baile y la imitación de su imagen con máscaras y atuendos especiales.

Por otro lado, a finales del siglo XVIII, comienza a ser conocida la historia del Nina Nina o del Chiru Chiru, leyenda que da origen a la celebración propia del Carnaval. A pesar de sus distintas versiones (Villaroel, 1908; Zaconeta, 1925) su relato se centra en la posesión de una imagen de la Virgen de la Candelaria por parte de un ladrón devoto quien le encendía velas antes de salir a sus fechorías. Conocido por robar los bienes de las familias más pudientes de la ciudad a raíz de la explotación minera y el auge del comercio, cuenta la leyenda popular que un día, tras intentar el robo a un trabajador humilde, la Virgen le quita su protección y termina siendo apuñalado. Tras agonizar en su guarida, ubicada en las faldas del cerro Patas de Gallo, es hallado por los y las pobladoras de la villa minera quienes al encontrarse con la hermosa imagen deciden convertir su guarida en un santuario de peregrinación, nombrando a la Virgen hallada como la ‘Virgen del Socavón’.

No obstante, estos relatos se complementan con procesos socioculturales del territorio a fines del siglo XIX y principios del XX, que dan cuenta de su origen como práctica. Por ello es importante retomar la historia de los y las obreras de las minas y de los y las comerciantes rurales, en su mayoría descendientes de las comunidades ancestrales de la época colonial que mantuvieron sus prácticas rituales de reciprocidad a través del baile, música y comida, junto

con el proceso de ‘demonización’ de éstas prácticas -mencionado en el apartado I de este capítulo. Esto produjo, inicialmente, la aparición de diablos danzantes en áreas rurales que con el tiempo se incorporaron en los rituales de las minas cercanas a la ciudad de Oruro para ofrendar al ‘Tío de la Mina’. Posteriormente, dada la política misional de la Iglesia Católica, estas manifestaciones fueron identificadas y posteriormente introducidas en el rango urbano de Oruro para ser encauzadas al amparo de la imagen de la Virgen del Socavón y reorganizadas en pequeñas comparsas y rituales católicos como bendiciones, misas y romerías. En consecuencia, esto produjo que una práctica ritual andina pasara a ser transformada en una fiesta patronal.

De este proceso, en concreto, derivó uno de los principales bailes de esta festividad, nos referimos a la Diablada. De acuerdo a las investigaciones de la historiadora, antropóloga y etnomusicóloga boliviana Julia Elena Fortún (1929-2016), la Diablada, también tiene sus raíces en la cultura catalana puesto que presenta similitudes con el Ball de Diables y el baile de los Sets pecats capitals debido al proceso de evangelización católica que introdujo estos entremeses por el territorio (Fortún, 1961). En consecuencia, esta mixtura cultural produjo una imagen demoníaca de acuerdo a la concepción católica dominante, pero que asimilada al culto popular del ‘Tío’ de la montaña -que a su vez se origina por el dios *Wari* o *Pachakamaq*-, derivó en un personaje popular que representa una simbiosis entre el juego, la festividad, la producción, la redención, y que además, se caracteriza por bailar en honor a la Virgen. Esto se debe también porque la Diablada es una reminiscencia de las farsas espectaculares que mencionamos anteriormente¹³⁷. En específico narra el triunfo del Arcángel Miguel sobre las fuerzas del ‘mal’ representadas por Lucifer, Satanás, la ‘China *Supay*’¹³⁸ y siete diablos que encarnan los pecados capitales. Todos estos personajes interactúan además con las figuras

¹³⁷Según fuentes de autores y autoras especializadas en el origen de la Diablada, indican que su relato fue escrito por el cura Ladislao Montealegre, párroco de Oruro en 1818, el cual, posteriormente fue adaptado al teatro y radio en 1947 por el poeta, novelista, ensayista, periodista y folklorista boliviano, Rafael Peláez (1904-1973) bajo el nombre *La danza de los diablos*. Cabe mencionar que Peláez en su introducción a esta dramatización detalla que “no es otro aquel pasaje bíblico de la Rebelión de los Diablos [‘Guerra en el cielo’], en las etapas sucesivas de la eterna lucha del bien y del mal” (Peláez citado en Fortún, 1961. p.12)

¹³⁸Personificación del mal en forma femenina.

andinas del Oso y el Cóndor, siendo este último la única imagen gráfica del *pachayachaq* andino que mantiene su simbolismo ancestral en este relato-danza.



Esta instancia festivo ritual luego de transformarse en una fiesta patronal en honor a la Virgen del Socavón, sería parte de otro proceso sociocultural que establecería los parámetros sobre los cuales hoy se erige el Carnaval de Oruro. La derrota por parte de Bolivia en la Guerra del Chaco (1932-1935) introdujo la necesidad de referentes de identidad nacional por parte de los sectores políticos y sociales. Es así como estas manifestaciones llevadas a cabo por los denominados ‘indios-cholos’ despiertan el interés en las elites de la urbe, sobre todo en el grupo etéreo juvenil, quienes si bien no se relacionan directamente con el sentido de ellas, sí se ven atraídos por el fenómeno de la danza en el espacio público. Por esta razón, al poseer una perspectiva que se contraponía con las primeras agrupaciones de diablos que, hasta ese entonces, habían logrado hallar la forma de poder continuar con sus prácticas ancestrales; con el tiempo aparecieron nuevas agrupaciones de diablos, o más bien Diabladas que operaron bajo una lógica de espectacularización y mercantilización de la festividad que derivó en la conformación de ‘fraternidades’ con mesas directivas y ‘cuotas de participación’. Por ende, la dinámica festiva de la ciudad de Oruro, en esta ocasión, pasó de ser una fiesta patronal para instalarse y seguir perfeccionándose en la actualidad como un gran ‘carnaval’¹³⁹.

De esta manera todos los conjuntos asumen distintas formas de ser parte de un mismo conglomerado que está marcado por sus propias prácticas culturales. Estas muestran las similitudes al interior y las diferencias hacia el exterior. Y en esa maraña abigarrada de deseos y sensaciones se manifiesta la idea de creer en algo que los mantiene vivos, unidos y alimenta sus sueños colectivos e individuales. Aunque los seres subterráneos tengan que transitar junto a santos, ángeles y vírgenes. (Romero, 2013. p.11)

¹³⁹En el que se aprecian además danzas como la *Morenada*, *Tobas*, *Caporales*, *Tinkus*, *Incas*, *Llamerada*, *Kullawada*, *Suri Sicuri*, *Antawaras*, *Ahuatiris*, *Waca waca*, *Tarqueada*, *Sicuriada*, *Zampoñeros*, *Awqui awqui*, *Kantus*, *Salaque*, *Tundiquis*, *Kallawayas*, *Huititis* (*wititis*), *Jalq'as* o *jalkas*, *Doctorcitos*, *Inti Llajta*, *Phujllay*, *Negritos*, *Saya* afro-boliviana, *Mineros* y *Potosos*.

En base a esta cita del profesor Javier Romero -como también lo denomina el antropólogo estadounidense, especializado en estudios culturales del Abiayala Sur, Thomas Abercrombie (1915-2019) bajo el concepto de ‘paradoja poscolonial’ (1992)- damos cuenta en el propio trabajo de campo que la festividad se compone de complejas tramas de significados y simbolizaciones que construyen diferentes maneras de expresar referentes de identidad por medio de determinadas prácticas y emociones que, atravesadas por el proceso de demonización, folklorización, mercantilización y patrimonialización, componen un habitus que construye determinadas hexis corporales con diferentes sellos. Para entender este punto es importante recordar que el Carnaval de Oruro fue reconocido como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO en 2001, en el ámbito de “usos sociales, rituales y actos festivos” (UNESCO, 2020 p.6). El reconocimiento fue el primero de ocho¹⁴⁰ elementos inscritos que provocó en la población boliviana, y por sobre todo orureña, un sentimiento de orgullo nacional y regional. Así lo deja en evidencia Raúl Romero, ex devoto bailarín, hoy turista interno.

Investigadora: ¿Qué opina del Carnaval hoy en día?

Raúl: La verdad es que ha crecido bastante. Hay varios grupo, bueno, es Patrimonio Intangible de la Humanidad declarado por la UNESCO. Entonces bueno, es el mejor carnaval del mundo. Y lo quieren robar los peruanos y los chilenos, pero no lo van poder. No lo van a poder porque nuestro Carnaval es lo mejor. Oruro es Oruro. (Entrevista a Raúl Romero, 2019. Anexos, 4)

¹⁴⁰En orden cronológico los siete elementos restantes del *Puliwya Achka Aylluska Mamallaqta* (Estado Plurinacional de Bolivia) son: *La cosmovisión andina de los kallawayas* (2003), el *Patrimonio Cultural Inmaterial de las Comunidades Aymara de Bolivia, Chile y Perú* (2009), *Ichapekene Piesta, La Fiesta Mayor de San Ignacio de Moxos* (2012), *El Pujllay y El Ayarichi: Músicas y danzas de la cultura yampara* (2014), *Recorridos rituales en la ciudad de La Paz durante la Alasita* (2017), *Festividad del Señor Jesús del Gran Poder en la ciudad de La Paz el día de la Santísima Trinidad* (2019) y *La Fiesta Grande de Tarija* (2021). Para más información sobre cada reconocimiento revisar la página oficial de la UNESCO referenciada en el apartado *Material de consulta territorializado* de este trabajo.

Por ende, en las distintas casetas de información turística, en las tiendas de comidas, de telas, de confección, farmacias, peluquerías, en ferias de abastos y pequeños escenarios montados en las plazas cercanas al centro de la ciudad, esta premisa forma parte del espíritu festivo. En cada conversación, en cada programa televisivo, emisión de radio, afiche, animación, feria o venta de productos en el transcurso del Carnaval; los y las orureñas así como bolivianos y bolivianas de otras regiones reiteran este acontecimiento. En consecuencia se distingue un movimiento folklórico y religioso urbano que tiende a la estilización y mercantilización de lo andino rural enmarcado en una espectacularización de la peregrinación religiosa. Esto se debe también a la organización y gestiones por parte de instituciones locales como el Gobierno Municipal, el Comité Departamental de Etnografía y Folklore y la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro (ACFO)¹⁴¹, quienes trabajan para fortalecer y cuidar la imagen del Carnaval. De este modo se observa un conjunto de entidades que obtienen los recursos necesarios para organizarlo a partir de la venta de espacios para la instalación de graderías y asientos en las calles por donde danzan las fraternidades, el pago por las autorizaciones de eventos y fiestas comerciales anexas, la difusión de la marca del patrocinador oficial del carnaval, así como por las cuotas anuales de sus integrantes.

Por este motivo, dado que las fraternidades funcionan por medio de cuotas de participación, quienes mayoritariamente mueven y sostienen el carnaval son los y las danzantes devotas. En base a este antecedente es importante mencionar que la comunidad orureña reconoce que el formar parte de determinadas fraternidades otorga un prestigio social debido al costo que deben pagar sus integrantes para formar parte de ellas. En específico, cada una conserva una historia particular, y en base a ello, construye un sello propio a través de su puesta en escena, música, coreografías, y en específico, vestuarios y máscaras que, vale mencionar, también son costeados por los y las danzantes. De este modo se asume que bailes como la Diablada y Morenada, resultan ser muy costosos por el detalle de la confección de

¹⁴¹La Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro es la institución agrupa a las 52 fraternidades que participan en el carnaval. Por ello además cumple el rol principal de organizar y programar las acciones necesarias para propiciar la seguridad y comodidad de las comparsas. Entre ellas se destaca la articulación de un Plan de Seguridad gestionado junto con la Policía Local, el trabajo en conjunto con la Cruz Roja para dar un acceso expedito a servicios médicos en caso de emergencia, la limpieza de calles con la institución municipal, así como con la Iglesia Católica para el correcto desarrollo de la festividad (Lara, 2008).

sus trajes y máscaras en comparación con otros donde el traje es más sencillo y barato. Bajo esta dinámica poco a poco se va generando una brecha social entre la comunidad de bailarines, ejemplificada por el antropólogo sociocultural y profesor boliviano de la Universidad Técnica de Oruro, Jorge Llanque.

Por ejemplo, Diabladas. Si tú eres de la 'Fraternidad': '¡Ah! entonces eres una persona que tiene mucho dinero, posición social, etc. etc'... Y no es lo mismo ser un diablo de La Urus, porque el diablo de La Urus es más popular, más obrero, etc., etc. eres del ferrocarril. No es lo mismo ser de La Morenada Central, que también es gente con mucha plata. Antiguamente de producción de coca, que ser de Los Cocanes, que también es de plata, pero que no son como esta gente que están en altos cargos públicos, sino que es gente que se ha dedicado a la actividad comercial. Tampoco es lo mismo ser Toba, porque Los Tobas generalmente son jovencitos, muy atléticos. Si comparas el costo del traje de un Toba, no es el mismo costo que el traje del diablo, porque el Toba es el que generalmente elabora su traje. (Entrevista a Jorge Llanque, 2019. Anexos, 3)

En base a lo anterior se distingue un *habitus* festivo que responde a un proceso de mercantilización interna por medio de *hexis* corporales. Así es posible distinguir la uniformidad de las corporalidades de acuerdo a la danza de cada fraternidad en base a un vestuario colorido y detallado así como a partir de una coreografía que cambia cada año.

Otra *hexis* corporal importante de mencionar es la que se da en las comparsas de baile que utilizan máscaras. Durante los días centrales del carnaval: el sábado de 'Entrada' y el

domingo de ‘Corso’¹⁴², los y las bailarinas estrenan y exhiben sus trajes y coreografías ante la gran audiencia nacional y extranjera. Sin embargo en ambos se establecen procesos rituales diferentes para demostrar, por un lado, su devoción a través de la danza como acto penitencial, y por otro, el prestigio social que esta les otorga. El día sábado de ‘Entrada’ se caracteriza por conservar una intención de carácter sagrado. Es el día en el que cada promesante tiene la oportunidad de saludar, agradecer y pedir a la Virgen. Por este motivo el recorrido de más de tres kilómetros en ascenso, y que en ocasiones se ejecuta bajo fuertes precipitaciones que inundan las calles, se caracteriza por un baile comprometido, pulcro y energético atravesado por sentimientos de esfuerzo y sacrificio que, al momento de llegar al Santuario del Socavón, se transforma en llantos, desmayos y rezos dependiendo de las sensibilidades y capacidades físicas de cada danzante. Al respecto el profesor Llanque agrega: “Ahí descargan todo ese sacrificio que ellos han hecho. Porque también es un sacrificio para el bailarín [...] juntar todo ese dinero, darse tiempo para bailar y hacer todo el recorrido” (2019). Por este motivo, en la ‘Entrada’, y en particular los y las danzantes que forman parte de las fraternidades de baile que utilizan máscara, desde que inician su ofrenda bailan con este elemento aloplástico como una forma de respeto, conexión y sacrificio.

Por ejemplo los de La Diablada, ninguno se saca la máscara, ese es un principio básico. Los de La Morenada, algunos prometen que no van a beber nada, entonces es su sacrificio que ellos hacen. Bailan, realizan todo el recorrido. El recorrido resulta ser como la suerte de su calvario personal para poder llegar finalmente a la Virgen. Entonces, se supone que ahí, que ese es ya el momento más sacralizado. Cuando llegan a la Virgen... Ahí ellos [expresan] todo lo que se han sacrificado en este baile ‘sin mostrarse’ (Entrevista a Jorge Llanque, 2019. Anexos, 3).

¹⁴²*Corso*= Desfile de carruajes, vehículos, personas disfrazadas y comparsas que generalmente se realiza en la época de carnaval. (ASALE, 2010. Definición 1)

Mientras que en el domingo de ‘Corso’:

Todo el mundo está con globos. Están sin máscaras. Todo el mundo se quiere mostrar porque quiere: ‘Ah, mira estoy bailando en La Morenada, tengo plata’ [...] Las máscaras le están quitando su identidad personal, le está quitando su prestigio, su status que podrían tener precisamente por bailar [...] El domingo, sí, tiene derecho hacer todo lo que quiera con el traje... (Entrevista a Jorge Llanque, 2019. Anexos, 3)



53

De esta forma se aprecia una importante *hexis* corporal que da cuenta del proceso de enajenación interna de la dinámica festiva original. La máscara en sus inicios era un tipo de tecnología ritual para establecer una conexión cercana con las divinidades del territorio. Sin

embargo, en la actualidad, asume un rol de indicador de status social tanto por su confección, estilización, uso y no uso.

De igual manera, no es bien visto ser escogido para bailar en el transcurso de la mañana ya que la presencia del público es escasa para apreciar el desfile de peregrinación folklórico religioso. No obstante, existe una parte del recorrido en el que todas las fraternidades tienen la oportunidad de exhibir con mayor detalle su despliegue escénico y coreográfico antes de acercarse a la Virgen, es decir, en la Avenida Cívica Sanjinés Vincenti, donde equipos televisivos se organizan para transmitir el Carnaval. Por esta razón muchos bailarines y bailarinas declaran guardar su energía para exhibir sus pasos de baile y vestuarios, y en donde además, algunas bandas musicales tocan sus instrumentos al ritmo de coreografías. Un hecho no menor, sobre todo para los instrumentos de aire que están a 3.697 ms. n. m. y que además desarrollan pasos de baile acrobáticos. Por ende las graderías de esta zona se repletan para contemplar el espectáculo carnavalesco antes de subir al Santuario del Socavón.

Sin embargo, a pesar de la lógica que ha rebasado al Carnaval de Oruro, dentro de este se observa un tipo de 'insurgencia festiva' "horizonte de sentido otro que recupera la potencia de aquellos patrones contenidos en el ritual y produce la insurgencia a través de lo festivo" (Romero, 2015. p.157) por medio de rituales como la Anata Andina¹⁴³ y símbolos de las comunidades ancestrales que han persistido cautelosamente, o más bien, adaptándose a la nueva dinámica festiva de este antiguo rito de reciprocidad. Tal es el caso del cóndor, que si bien persiste solo en la Diablada, mantiene su status simbólico como ente mediador y sabiduría gracias a las normas de tradición de estas agrupaciones.

¹⁴³Movimiento de insurgencia festiva que irrumpe el Carnaval de Oruro en 1992 a modo de contrarrestar el carácter colonial de la festividad, y que además, buscó conmemorar de manera crítica los 500 años de la Invasión Española en el Abiyala Sur.

3.2.1 El Cóndor de la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro.



54

Mis alas son un poco fuertes y empiezo a barrer a todos en la cabeza y no me importa, y les digo: '¡Abran campo porque va a pasar el ángel!'.

Pablo Guerra, Figurín de Cóndor. 2019.

Pablo Luis Guerra (1990), es constructor y vive en La Paz. En 2019 cumplió su segundo año de promesa bailando como cóndor en la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro, más conocida como la 'Tradi'. Una fraternidad que cuenta con una amplia trayectoria, historia y, valga la redundancia, tradición, puesto que se caracteriza por ser el conjunto que propició el origen del Carnaval de Oruro, transformándose en la agrupación más antigua. Su

fundación fue presidida por el bailarín y coreógrafo boliviano Pedro Pablo Corrales en 1904, inicialmente bajo el nombre de la Comparsa de Diablos de los Mañazos -gremio de los carniceros- heredera de las tradiciones devocionales de los grupos mineros, de artesanos y artesanas de la época colonial, y que en 1945 concibe su nombre definitivo tras la salida de integrantes que se agruparon para conformar la Fraternidad Artística y Cultural ‘La Diablada’. En este sentido cabe destacar que la participación en el carnaval actualmente es exclusivamente por medio de una fraternidad inscrita en la ACFO. Dinámica de participación que se originó dado el proceso de mercantilización festiva que mencionamos anteriormente.

A pesar de ello, el estar inserto en este tipo de fraternidades conlleva al inevitable desarrollo y simbiosis del *llaktayay* y *aylluyay* a partir del legado histórico y los principios que promueve cada una así como el carnaval en general. Esto se debe al establecimiento de una biopolítica con enfoque patrimonial, a partir de la cual, sus integrantes conciben las fraternidades como entes comunitarios y familiares que, aparte de rendir honor a la Virgen del Socavón, contribuyen al mantenimiento y resguardo de las tradiciones orureñas y bolivianas en nombre de toda la nación. Por esta razón conciben desde su propia fraternidad un comprometido *llaktayay* en torno al Carnaval, poniendo a disposición sus corporalidades y corporeidades para dar vida, resguardar, difundir y continuar el legado de esta festividad - concebida como rasgo indiscutible de la identidad boliviana- que extiende su impacto y adherencia a nivel comunal, provincial, nacional e internacional. Ejemplo de ello ha sido la comprometida participación en la campaña de vacunación por parte de las fraternidades para poder llevar a cabo el Carnaval de Oruro 2022 tras la pandemia mundial de COVID-19 que provocó su cancelación en 2021.

El presidente de la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro (ACFO), Jacinto Quispaya, informó ayer viernes que entregaron a las autoridades de salud las carpetas con los certificados de vacunación contra el COVID-19 de

los danzarines de 52 conjuntos que hacen al Carnaval de Oruro. (EFE Bolivia.com, 2021. Párrafo 1)

Bajo esta premisa y con el objetivo de ejercer este importante compromiso nacional, la ‘Tradi’¹⁴⁴, que en 2004 cumplió cien años de existencia, cada año se destaca por su impecable presentación mediante el uso de pasos y dinámicas coreográficas, colores, diseños e implementos escogidos para sus vestuarios, cánticos, melodías e instrumentos musicales - elementos sujetos a innovaciones y/o tradiciones- visibilizadas en sus más de 500 bailarines, bailarinas y cuatro bandas de música que conforman un *llaktayay* caracterizado por el orgullo de su tradición como agrupación así como por el propio Carnaval. Por ello también es reconocida por ser la primera fraternidad en dramatizar el relato de la Diablada, lo que le otorga el derecho de representación oficial en la Plazoleta del Socavón o en el Patio de la Casa de Gobierno durante esta instancia festiva.

Paralelamente es importante mencionar que su legado también se manifiesta al interior de su fraternidad dejando entrever un repertorio corporal en un estructurado *aylluyay*. Pablo, quien antes bailaba como Diablo, nos relata que su participación como cóndor responde a una anatomopolítica heredada por parte de la directiva de la fraternidad: “Los de la directiva, los más antiguos, pues te llaman, te dicen si podrías ser o postular y todo lo demás. Entonces se postula y al que mejor lo haga pues le dan el papel” (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexos, 5). Vale decir, Pablo, fue escogido como uno de los tres cóndores que guían La Diablada en base a una elección que nace del *aylluyay* que conserva la Fraternidad. En definitiva, una comunidad con más de 100 años de experiencia busca resguardar su lenguaje, nivel y sello corporal reconociendo la experticia y compromiso de su integrante, quien a su vez, también experimenta un sentimiento de pertenencia en base a la tradición y la propia fraternidad del grupo. Sumado a ello destacamos que el *aylluyay* generado por esta agrupación procura su autoconservación. Pablo nos indica que en caso de tener que ceder su personaje: “Tienes que

¹⁴⁴Nombre acotado con el que se conoce popularmente *Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro*.

enseñar a otro cómo se puede bailar... O un tipo que venga y me dice: ‘Quiero ser cóndor’ pues tengo que enseñarle e instruir” (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexo, 5). Con este tipo de prácticas Pablo es consciente de la existencia de un saber particular que ha adquirido la Fraternidad a lo largo su conformación corporeizado y transmitido a través de sus distintos integrantes. Por lo tanto su deber es resguardar y conservar este saber en su propia corporalidad, o llegado el caso, en otra que pueda cumplir este mismo deber. Por esta razón, el hecho de ‘instruir’ o que un o una integrante busque ‘ser instruido’ da cuenta del respeto por el repertorio corporal de la Fraternidad. No obstante, existe otra dinámica que permite la exhibición de las capacidades y destrezas corporales de sus integrantes, nos referimos al reto.



55

Otro tipo que venga y te diga: ‘Sabes que quiero ser cóndor y ya’, entonces no te puedes negar [...] En ese caso desde la mesa directiva nos llaman a toditos, a los que quieren ‘retar’ y empiezan a presentarse uno por uno. Claro que no

son los de la misma fraternidad los que escogen, no. Sino que llaman a otra gente para que venga a ver. Y el que mejor baila, pues se sigue quedando de cóndor o es otro. Entonces ahí te bajan, te dicen: ‘Ya estás’. (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexo, 5)

La interpretación de esta ave, a pesar de los procesos coloniales antes mencionados, mantiene su prestigio simbólico, por ende las fraternidades conservan sus medidas a la hora de buscar a su intérprete.

Por otro lado, el cóndor, también cumple un rol como estandarte patrio. En la mayoría de las vestimentas que utilizan los cóndores orureños se observa un bordado del escudo boliviano y la inclusión de pañuelos (rojo, amarillo y verde) que porta en sus manos-alas en honor a la bandera, y en específico dentro de La Diablada, es el personaje que guía al Arcángel Miguel para que pueda combatir a Lucifer. De esta forma Pablo desarrolla un *runa-kay* que responde a una estructura simbólica a nivel religioso, político y territorial, siendo consciente de que su interpretación como ave sagrada, mediadora y símbolo patrio mantiene el resguardo de un equilibrio identitario que debe ser visibilizado, protegido y respetado. Ejemplo de ello, son los trajes que algunas fraternidades conservan con plumas o pellejos de cóndores naturales con el objeto de honrar su presencia sin volver a intervenir su hábitat.

Los de la ‘Frate’ [Fraternidad Artística y Cultural ‘La Diablada’]. Él tiene uno original de alas de cóndor. Está patentado. Creo que es el único que tiene. Solo uno o dos tienen permiso de utilizar las alas [...] Dicen que están en extinción. No puedes tampoco utilizar las alas y todo lo demás. Pero ellos tienen las alas hace años. Desde hacen unos treinta, cuarenta años atrás. Entonces lo tienen muy bien guardado [...] Y nada pos. Ellos tienen el privilegio de usar esas alitas

[risas]. Lo que podemos hacer es imitarlo un poquito y ya. (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexos, 5)



Bajo esta perspectiva, se distingue la conciencia por el valor de una tradición ancestral. Si bien la práctica de utilizar pellejos de cóndores reales para la actividad festiva ya no se usa, sí se conservan trajes con estas características para ser utilizados por integrantes que merecen ser destacados por su interpretación del ave. El cóndor otorga reconocimiento y prestigio. No cualquiera puede serlo puesto que su *runa-kay* debe responder al resguardo, la defensa y el cuidado de un repertorio cultural inmaterial, en este caso, reconocido ancestralmente. Por este motivo, Pablo al ser escogido para este deber, ha desarrollado un *runayay* a partir de los ensayos con su Fraternidad, en los cuales ha sabido hallar sus propias formas de entrenamiento a causa de las particularidades de su vestuario y la propia interpretación del ave que condicionan sus movimientos.

En mi caso es un poco complicado, yo tengo que ensayar con los Diablos digamos, porque hacen un poco más de esfuerzo físico. Pero aparte, el salto sería. El salto lo domino, está bien. Pero el problema mío es que yo tengo un peso extra en los brazos, entonces ahí es el detalle. Entonces ahí yo tengo que proponer otras formas. Tengo que hacer ejercicios, no sé, de hombros; ahí más, porque es muy pesado. (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexos, 5)

Su *runayay* lo lleva a comprender y asimilar el estado de sus capacidades y las necesidades de su ‘cuerpo físico’ que dialoga en la práctica con una pista de baile ascendente en una de las ciudades más altas de Bolivia. Sumada a esta característica física ocupa un vestuario compuesto por una máscara de lata de cóndor con detalles de colores brillantes, un cuello blanco de piel sintética, un mameluco negro con base de cuero cubierto por pedazos de tela negra en forma de plumas, un bordado de dragón en su pecho, alas de cartón y fierro recubiertas en cuero, un par de bototos negros y un pañuelo amarillo y verde que, cosidos en sus guantes negros junto con la cresta roja de la máscara, conforman un juego triangular de la bandera boliviana (Figura 54). Dadas estas condiciones Pablo -al igual que Juan y Carolina en La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana- dispone de su estatesia, kinesis y batiestesia para construir sus movimientos a partir de estos elementos aloplásticos. Sin embargo, a diferencia de la festividad anterior, al no estar en un punto fijo, sus movimientos son en desplazamiento y por lo tanto debe ir al unísono con el ritmo y velocidad de su fraternidad a la que también debe ir resguardando y abriéndole el paso. Por ello, una de las sensaciones reiteradas por Pablo así como por varios y varias bailarinas, es el peso. Ya que las condiciones climáticas son favorables excepto por las lluvias, es inevitable no distinguir lo que supone bailar a más de 3.697 ms. n. m. Por ende la barognosia de estas corporalidades se transforma en un elemento clave a la hora de elaborar y mejorar un vestuario. Poniendo en práctica esta premisa, Pablo, en relación al año pasado, confeccionó su traje completamente de cuero con el fin de hacerse más liviano y así poder obtener movimientos y pasos coreográficos similares al ave. Él como danzante devoto distingue que otros intérpretes

realizan una mala ejecución debido a que emplean movimientos simplificados que no comprometen una destreza corporal similar al cóndor, por ello indica:

El cóndor tiene que planear. No aletear. Hay tipos que agarran y... están ahí como gallinas [risas]. No, pero no. El cóndor no es así. Si tú ves un cóndor, se impulsa tres veces y planea. Entonces, es así. Así tiene que ser. Al menos yo lo hago así. Quiero hacerlo lo más parecido al animal. (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexo, 5)

Gracias a estos planteamientos físicos y decisiones, el *runayay* de Pablo se activa identificando una ‘transformación’ en cóndor que le permite experimentar un ‘cuerpo espiritual’ que lo eleva a un sentimiento de superioridad y responsabilidad simbólica con la que desarrolla una comprometida conexión intersubjetiva con la comunidad.

Sí, te sientes más imponente. Te pones la máscara y automáticamente te transformas porque la gente ya empieza a ver de que... O sea con la máscara y el traje completo y empiezas a levantar las alas, la gente empieza a entender qué estás haciendo. Yo veía antes a los cóndores que había antes, no se hacían respetar. No sé si no sabían la historia o cómo deberían actuar... Parecía un Oso más digamos, no. De juego. Pero no, yo quería volverlo. O sea decir: ‘¡Este es el cóndor!’... Se tiene que respetar al cóndor. No así como es el ángel: ‘¡Uy! Es el ángel que es lo mejor’; pero no, aquí se tiene que respetar el cóndor porque es el más importante, entonces por eso [...] No sé si me has visto bailar

pero empiezo a barrer. Y digo ‘voy a barrer’. Nos entendemos muy bien con mi Ángel, significa que le voy abrir paso. Inclusive con la gente que se empieza a meter en medio. Mis alas son un poco fuertes y empiezo a barrer a todos en la cabeza y no me importa, y les digo: ‘¡Abran campo porque va a pasar el Ángel!’. Un poco del significado de lo que es. (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexo, 5)

La permeabilidad sensible que detalla Pablo nos indica que no entra en un nivel de trance que desdibuja su identidad. Al contrario, establece un ‘cuerpo mental’ que se mantiene al tanto de sus responsabilidades como ‘bailarín de cóndor’, pues como mencionamos, debe estar al tanto de: guiar y abrir el paso a La Diablada, mantener la interpretación de su relato, revalorizar la imagen del cóndor, dialogar con las coreografías de sus compañeros y compañeras de baile y desarrollar un esquema de movimientos que invoquen el comportamiento natural del ave. En consecuencia, el conjunto y la precisa ejecución de todas estas labores es finalmente su ofrenda a la Virgen del Socavón y comunidad, provocando la aparición de un ‘cuerpo emotivo’ que a su vez motiva un ‘cuerpo energético’. Si bien Pablo manifiesta fuerza y empoderamiento a la hora de interpretar al cóndor, al momento de tomar conciencia de su relación con la Virgen declara:

Estar feliz pos, porque has cumplido ‘una’ [promesa]... bueno en mi caso es ‘La Promesa’. Haces ‘una más’. Agradecer a la Virgen por dejarme venir y entrar otra vez a estar con ella, darme la fuerza para poder [llegar]... porque a veces no tienes la fuerza, o sea se te encogen las piernas y es fatal. (Entrevista a Pablo Guerra, 2019. Anexo, 5)

Es decir, las capacidades físicas y energía están sujetas al nivel de compromiso y fe con la Virgen, quien es finalmente la que otorga la energía necesaria y merecida para cerrar este renovado paisaje de reciprocidades simbólicas.

3.3 Fiesta Patronal en Honor al Apóstol Santiago 'El Mayor'.

Dicen que lo vieron a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inga llamada Sacsaguaman, que es pucara del Inga, arriba de San Cristóbal; y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo.





58

En el Departamento de la Libertad de Perú durante el mes de julio de cada año tiene lugar en Santiago de Chuco, capital de la provincia homónima, La Fiesta Patronal en Honor al Apóstol Santiago ‘El Mayor’. Esta ciudad, ubicada a 164 km de Trujillo sobre los 3.115 ms. n. m. al pie del cerro San Cristóbal, se ha transformado con el tiempo en un atractivo turístico a raíz de su clima templado con temperaturas que oscilan entre los 15 °C a 24 °C y lluvias entre los meses de enero y marzo. También se destaca por el cerro ‘La Botica’ que dispone a los y las lugareñas de una gran variedad de plantas y hierbas medicinales. También existen paisajes naturales como la Catarata de Huambo, el gran árbol ‘Kinwa’¹⁴⁵, los baños termales El Ojo y el de Cachicadán, la Reserva Nacional de Calipuy que alberga una gran fauna de guanacos y Puya Raimondi¹⁴⁶, el río Patarata, entre otros elementos naturales; que

¹⁴⁵Árbol de Eucalipto de 65 m. de altura y 9 m. de perímetro con más de 100 años de antigüedad que forma parte del atractivo turístico de la zona.

¹⁴⁶La *Puya* (*Puya raimondi*), también conocida como *ckara*, *titanca*, *ticatica*, santón, púa; también considerada como la planta reina de la Cordillera de los Andes. Se da en Perú, Bolivia y Chile en altitudes de 3.000 a 4.800 ms. n. m. llegando a una altura de 3 a 4 m. Si bien florece y muere cuando llega a los 100, llega a producir hasta 8.000 racimos de flores blancas y 6 millones de semillas por planta. En la actualidad se encuentra catalogada como especie de extinción en la nación peruana

se mezclan con la gastronomía, artesanía, danzas y poesía, debido a que es la ciudad natal del poeta y escritor César Vallejo (1892-1938), hecho que motivó al estado peruano a proclamarla en 2014 como la Capital de la Poesía.



59

No obstante, el protector oficial de esta ciudad es el Apóstol Santiago ‘El Mayor’. Por ello la festividad se enmarca en la lógica de una fiesta patronal que, al igual que las instancias festivas anteriores, se impuso para erradicar las prácticas de las comunidades ancestrales de este territorio, enajenando y demonizando sus principios y divinidades. Sin embargo, con el paso del tiempo, los símbolos y prácticas católicas así como las de las comunidades

debido a la tala ilegal sin reforestación, expansión agrícola y pobladores cercanos de su hábitat que la utilizan como combustible, sobrepastoreos y material de construcción. (Venero, 2016)

ancestrales que lograron mantenerse, provocaron que esta instancia festiva se erigiera con un marcado sello local. De este modo es preciso comprender el contexto histórico sobre el cual surge y se articula.

Originalmente esta zona era habitada por las comunidades ancestrales Culle y Conchucos abarcando lo que hoy se conoce como Ancash (señorío de Conchucos) y La Libertad (señorío de Huamachuco). Tras la expansión incaica hacia el norte de la sierra peruana estas comunidades quedaron supeditadas a las órdenes de esta cultura que, como estrategia política y cultural adoptaron como ‘otra’ más de las deidades de su *pachayachachic* a su principal divinidad, Catequil, dios guerrero asociado al trueno y al rayo, generador de lluvias y fertilizador del ciclo agrario:

En Cahuana y Tuca provincia de Conchucos, tuvo noticia el Licenciado Juan Delgado Visitador de vn Ídolo muy celebrado llamado Catequilla, que era tradición que parte del es de oro, éste era muy reverenciado, y temido en toda aquella Provincia, y en la de Huamachuco, del Obispado de Truxillo, donde tuvo su origen. (Arriagada, 1621. p.13)

No obstante, homologaron su figura con la del dios *Illapa* y le otorgaron el poder de generar oráculos. Por otro lado, exigieron a las comunidades su denominación exclusivamente en lengua *runa simi* e impusieron el culto al dios *Inti*. Así lo dejan en evidencia las crónicas del conquistador y explorador español Pedro Cieza de León (1520-1554):

[...] Estos indios [...] que en todo se parecen tanto unos a otros, [...] cuando algunos orejones andaban visitando las provincias nunca en ninguna dejaban

de hablar su lengua natural, puesto que por la ley que lo ordenaba eran obligados a saber la lengua del Cuzco. (Cieza [1553] 1985 p.351)

Estas normas también son descritas por el colonizador español Francisco Pizarro (1478-1541), quien ya con su título de oficial de Gobernador, Capitán General, Adelantado y Alguacil Mayor del Perú, se dio visita en esta zona: “Estos naturales de Caxamarca y Guamachuco y sus comarcas [...] idolatraban como los demás ya dichos, teniendo al sol por principal ydolo por mandado de los Yngas, porque éstos adorauan al sol” ([1571] 1986. p.73). Es así que este territorio tras la expansión y dominación incaica se vió nuevamente influenciado por la invasión y colonización española que impuso una nueva doctrina política, económica, social y religiosa.

Bajo esta lógica, a mitad del siglo XVI, un grupo de españoles y españolas en su afán por la búsqueda de asentamientos mineros obtuvieron el permiso para erigir una villa que sirviera como capital y centro de operaciones de actividades mineras y agrícolas. Cabe mencionar que en aquella época el poseer el estatus de ‘villa’ otorgaba a pequeñas zonas pobladas, sin caer en la categoría de ‘ciudad’, la facultad de autonomía en la jurisdicción civil y criminal, en la organización de ferias y mercados así como en la de fiestas religiosas (Mujica, 2014). Dadas estas condiciones, en 1551 se destaca dentro de este grupo de colonizadores la presencia de misioneros agustinos quienes, al ser encomendados para la evangelización de las comunidades de esta zona, llevaron a cabo un estricto plan de extirpación de idolatrías y costumbres.

Desde 1551 habían puesto sus miras en esta región, muy alejada de Lima y de difícil acceso, porque sabían que había allí gran cantidad de ídolos e idólatras, de huacas y de hechiceros [...] El método inquisitivo empleado no despreciaba la persuasión, y los hermanos concluían ganándose la confianza de los

indígenas con un buen trato y buenas palabras, aunque también a menudo recurrían a la amenaza y al castigo. (Duviols, [1971] 1977. p.107)

Prácticas como la quema y destrucción de ídolos y wakas, la construcción de iglesias sobre estos sitios, el sometimiento de los curacas a rituales católicos y la divulgación oral de leyendas de grandes hazañas de santos y santas, propiciaron el ambiente para instalar la figura, en específico, del Apóstol Santiago. Un santo que también es conocido bajo los nombres de Santiago el Mayor, Santiago Zebedeo y Santiago Mata-Moros. No obstante, es importante señalar que en sus orígenes bíblicos este apóstol aparece bajo el nombre de Jacob, y además, es asociado a un fenómeno natural. El Nuevo Testamento indica: “Estableció a doce, para que estuviesen con él, y para enviarlos a predicar, [...] a Jacobo hijo de Zebedeo y Juan hermano de Jacobo, a quienes apellidó Boanerges, esto es, Hijos del trueno” (Mr 3:17. La Santa Biblia). Un apóstol que se convirtió en santo y patrono de España puesto que algunos relatos indican que realizó una gran labor de predicación en este territorio. Además, es conocido por sus ‘apariciones’ en combates en nombre de la fe cristiana para reprimir la invasión musulmana en España, y posteriormente, también en el Abiyala para someter a las comunidades ancestrales. Así lo señala el cronista Guaman Poma de Ayala.

Señor Santiago Mayor de Galicia, apóstol en Jesucristo, largo Dios Muy grande, en la ciudad del Cuzco; dicen que lo vieron a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inga llamada Sacsaguaman, que es pucara del Inga, arriba de San Cristóbal; y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo, caccha, de los cristianos, favor de cristianos. ([1616] 1980. p.296)

Como lo deja en evidencia la cita anterior su asociación cristiana al trueno y al rayo facilitó su inserción en el *pachayachachic* de las comunidades ancestrales quienes comenzaron a asociarlo a Illapa junto con todas las facultades productivas de esta divinidad en relación a las lluvias y siembras. Por este motivo este santo en el Abiyala también es conocido por: Santiago Mata-Indios, Santiago Patrón, Santiago Ganadero, Santiago Callejero, Tata Santiago, Barboncito Milagroso, Viejito Lindo y Tayta Shanti¹⁴⁷. Por otro lado, dadas las características asociadas a un trueno, el Santo también fue asimilado al sonido de los cañones y arcabuces utilizados en las batallas lo que motivó una dinámica muy particular. Las comunidades sometidas comenzaron a utilizar el nombre ‘Santiago’ en sus descendientes con el objetivo de que el Apóstol les otorgara sus destrezas e ímpetu guerrero además de herramientas bélicas. Mas, los extirpadores de idolatrías buscando obstruir toda manifestación ideológica prohibieron su uso.

De aquí adelante ningún Indio, ny India se llamará con nombre de las Huacas, ny del Rayo: assí no se podrá llamar Curi, Manco, Missa, Chacpa, ny Líbiac ny Santiago sino Diego; y al que a su hijo pusiere alguno de estos nombres le serán dados cien açontes por las calles. (Arriagada, 1621. p.134)

En consecuencia, como parte del plan evangelizador, se funda esta villa con el nombre del Santo incluyendo la palabra Culle ‘Chuco’ “Tierra, comarca, país” (Cuba, 2019. p.378). Y para visibilizar su culto y poder, se encarga desde España la construcción de dos imágenes del Apóstol Santiago: una montado a caballo y con espada en mano para visibilizar su imagen ‘guerrera’ ante las comunidades más resistentes; y otra, con un báculo y una biblia para mostrar la imagen del Apóstol ‘peregrino’. Sin embargo, dadas las formas de actualización religiosa de las comunidades de este territorio, el patrono de Santiago de Chuco inevitablemente sufrió una transformación ideológica debido a que fue perdiendo su

¹⁴⁷Diminutivo y denominación cariñosa de Santiago en *runa simi*.

divinización católica para ser objeto de culto en relación a los procesos agrarios, ganaderos y atmosféricos, provocando que su celebración pasara a ser parte de la temporada de renovación del ciclo agrícola, es decir julio. Dadas estas expresiones se evidencia una marcada influencia de la religión católica y cultura española sobre la cual se construyó una religiosidad popular a partir de las costumbres mestizo-coloniales y vestigios de los rituales culles, conchucos e incas que resistieron las prácticas y estrategias de los misioneros agustinos.

Es así que bajo este contexto y sus diferentes procesos, la fiesta patronal más importante de la provincia se desarrolla en la localidad de Santiago de Chuco entre el 15 de julio y el 2 de agosto. Durante este periodo se expresa un nutrido paisaje cultural inmaterial en calles angostas y construcciones antiguas a través de prácticas de la vida local exhibidas en ferias de tradiciones culinarias, artesanales y medicinales, así como también en canciones, poemas y danzas típicas que narran leyendas y características de la zona, desencadenando el desarrollo de grandes fiestas donde el alcohol no está prohibido.

Si bien sus días más importantes son el 23, 24 y 25 de julio, antes de estas fechas se llevan a cabo ‘las novenas’, instancias de peregrinación que acompañan el recorrido del ‘inter’, es decir, la representación en miniatura de la imagen del Apóstol en los pueblos y caseríos aledaños. Esta tradición se arraigó para recolectar en favor de la realización de la fiesta patronal: donativos, insumos, víveres, animales, etc. disponiendo a su vez de una imagen pequeña para evitar daños en la imagen oficial. Así mismo esta dinámica busca legitimar y mantener el culto de este santo en las distintas provincias a través de prácticas de la religión católica. Por ello el ‘inter’, inicialmente, es solicitado por un o una novenante de alguna localidad cercana quien se encarga de gestionar un altar en su honor, el rezo de un rosario y una fiesta con comida, bebidas, música y bailes para toda la comunidad. Esta dinámica se repite hasta llegar el día 23, ‘el Alba’, fecha en el que se da inicio a la festividad patronal en Santiago de Chuco. Ese día tiene lugar el ‘Paseo de las vacas’ y la recreación de la llegada del Apóstol Santiago a la iglesia principal. Para esta escena, un integrante de la comunidad personifica al Santo vistiendo de blanco y montando a caballo para conmemorar su recorrido por lo que se conoce por ‘Ruta Incaica’, vale decir, se inicia una peregrinación que inicia desde el norte en Huanchaco para pasar por Virú, Chao, Calipuy hasta llegar al caserío de

Cunguay próximo a Santiago de Chuco. Luego, se inicia la bajada de la imagen oficial del Apóstol Santiago y ya entrada la noche se lleva a cabo una ‘Luminaria’, es decir, juegos de luces y artificiales que acompañan el jolgorio, músicas y danzas en la Plaza Central.

Posteriormente el día 24 se realiza el Concurso de Danzas Folklóricas Santiaguinas en el estadio del barrio San José -organizado por diversas comunidades educativas (colegios, universidades, jardines infantiles), caseríos y agrupaciones folklóricas del sector- para terminar el día nuevamente con una ‘Luminaria’ y fiesta. Finalmente, el día 25, comienza con el sonido de 21 camaretazos que inauguran el paseo en andas de la imagen oficial del Apóstol Santiago acompañado por las distintas comparsas de baile y bandas musicales por las calles del pueblo que, al final de la última jornada, nuevamente se dan gala en una gran fiesta en la Plaza Central. Posterior a esta fecha, hasta el 2 de agosto -día en que se vuelve a subir la imagen del santo- se reiteran algunas de estas actividades, como los concursos de danzas, luminarias, desfiles y procesiones.

De este modo, si bien La Fiesta Patronal del Apóstol Santiago ‘El Mayor’ se ampara bajo un contexto religioso católico, la forma en que se dispone su organización y gran parte de la manifestación de su devoción se basa en prácticas de las comunidades ancestrales andinas. Por un lado, cabe mencionar que la organización de la festividad se dispone en forma de mita tanto de manera externa como interna. Del primer modo, cada año y de manera consecutiva la organización está a cargo de uno de los cuatro barrios que componen Santiago de Chuco: Santa Rosa, Santa Mónica, San Cristóbal y San José. Una vez que es designado el barrio la comunidad en forma interna escoge a su mayordomía, es decir, a él o la encargada de representar la organización oficial de la fiesta -figura que también puede darse en forma voluntaria- para luego nombrar a un o una presidente, vicepresidente, tesorero o tesorera, vocero o vocera así como también a las comisiones que gestionarán la comida, bebidas, danzas, música, novenas, donaciones, ferias, entre otras actividades. Para ello cuentan con el plazo de un año durante el cual también organizan reuniones, rifas, concursos, venta de comida y productos con el objetivo de obtener los recursos necesarios para su implementación.



60

Así mismo ocurre con la disposición de las novenas. El Santo tiene la posibilidad de ser solicitado por todas las familias de las localidades aledañas, quienes se turnan de acuerdo a las peticiones que realizan año a año, comprometiéndose además con la preparación de un homenaje al ‘inter’ considerando las muestras de devoción de toda su comunidad barrial. Una anatomopolítica del compartir, puesto que, en primer lugar, el Apóstol se redujo en su materialidad corporal para poder ser trasladado y homenajeado por todos y todas las integrantes de la zona, y por otro lado, las expresiones devotas en las localidades se basan principalmente en instancias comunitarias, tales como: procesiones, comidas, danzas y música. De esta forma se distingue la composición de una corporalidad comunitaria, es decir, un *llaktayay* que se dispone para la realización del perfecto funcionamiento de la festividad que irá, tanto a favor del Santo como con el resto de la comunidad local, así como también, para otorgar a cada devoto o devota del barrio la posibilidad de rendirle culto. Por tanto, la responsabilidad recae en forma recíproca. Todos y todas tienen la oportunidad de contribuir y pedir por el buen augurio del año, ya sea en relación a las cosechas, la salud, los estudios, el

trabajo, la seguridad, o también, por el buen descanso de algún familiar fallecido recientemente.

Por otro lado, es importante recalcar que es una instancia festiva asociada a los ciclos agrarios. A pesar de que estos fueran asociados al Apóstol y dispuestos en una fiesta patronal, la manifestación de estos atributos se da por medio de la abundancia de ferias culinarias donde se llevan a cabo demostraciones gastronómicas con técnicas tradicionales como el secado de la carne y deshidratación por putrefacción al sol o el tostado-molido, entre las principales. También se da la exhibición de vacas por las calles del pueblo, la elaboración de artesanías que en su mayoría integran imágenes del Apóstol Santiago, el poeta César Vallejo y la danza de Los Pallos -que veremos a continuación-; textiles como ponchos, rebozos, bolsos, bufandas elaboradas con lana de laca, carnero o borregos, y medicinas a partir de recursos naturales o animales en ferias locales, carpas y carros de comidas que son visitados por un gran número de turistas nacionales, ya que por el momento, el turismo extranjero aún es escaso.

En ese sentido esta fiesta no alcanza un tipo de mercantilización basado en la comercialización de lo festivo. A diferencia del Carnaval de Oruro, si bien cuenta con el apoyo municipal y provincial, la mayor parte de su organización aún se mantiene en la comunidad y su tipo de mercado recae más bien en la venta de productos locales como comidas típicas, bebidas alcohólicas e infusiones naturales, golosinas, fuegos artificiales, confetis, bandas de músicas, artesanías, el arriendo de piezas para los y las visitantes, el uso de baños públicos, el transporte de ida y vuelta al pueblo, implementos de telefonía celular para las comunicaciones con familiares y algunas ofrendas para el Santo como cirios y velas.

Por otro lado, el conglomerado de prácticas locales se complejiza con las manifestaciones de devoción católica que se producen en la bajada y procesión en andas de la imagen del Apóstol por el centro de la ciudad. En esta instancia se observa la ansiedad de los y las fieles por querer tocar la imagen del Apóstol manifestándose también a través de llantos y gritos. Sin embargo el carácter festivo de esta instancia, huella de los ritos agrarios de las comunidades ancestrales del territorio, abunda en todos los rincones y actividades de esta localidad. En ese sentido, la música y las distintas danzas cumplen un rol fundamental ya que

estos elementos con el paso del tiempo han ido construyendo, preservando y fortaleciendo un patrimonio vivo con identidad local. Incluso, Santiago de Chuco, es una ciudad reconocida por conservar la mayor cantidad de danzas autóctonas del Perú. De hecho, Los Pallos, danza en la que guerreros defensores de la fe católica rinden culto y cuidan la imagen del Apóstol Santiago por medio de coreografías, fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación en 2014. En consecuencia, se observa un apego por la patrimonialización de la festividad puesto que últimamente se identifican trabajos de tesis que apuntan a colaborar con este proceso (Vásquez, 2016; Zavaleta & Diana, 2017; Valero & Sánchez, 2019; Esquivel, 2020; Peláez, 2020). Así mismo se observa el reconocimiento y puesta en valor de las demás manifestaciones de danzas a través del estudio de sus contextos, composición de elementos y coreografías en los variados concursos y festivales de danzas que se desarrollan en la región.



Conocidas también como mojigangas, aparte de *Los Pallos*, entre ellas se destacan: Los Turcos, soldados que hacen alusión a la nacionalidad de su nombre y que también protegen al Santo por medio de coreografías en sus recorridos. Por otro lado, desde un plano más territorial se encuentran Los Indios, danza de guerreros en honor a la extinta comunidad preincaica *Culle* y Chucos. *Las Quiyayas* grupo de mujeres que representan a las concubinas del imperio inca y que por medio de pasos lentos y lamentos buscan sintetizar los abusos de la conquista española, así como también se distinguen mojigangas de la época colonial como Los Negritos y *Las Pishpillas* que buscan representar, en el caso del primero, el trato violento hacia los esclavos negros, y en el segundo, la coquetería femenina a través de marionetas gigantes sobre bailarines que interactúan con el público. Por otro lado, haciendo referencia a la fauna del lugar se hallan las mojigangas de Los Osos y Los Loros, y por último, *el Quispe Cóndor* danza que escenifica una leyenda local y que pasaremos a ver a continuación.

3.3.1 El *Quispe Cóndor* y los y las bailarinas del Departamento de la Libertad.

Me gusta [el cóndor] porque es un animal de las punas.

Jeysi Roberto Jano Aucanegra de ocho años, Santiago de Chuco, 2019.

Como en la mayoría de las comunidades ancestrales andinas, se cree que el cóndor era integrante del panteón divino de todas las comunidades que habitaban esta zona. Por ello la danza del *Quispe Cóndor* ha sido reconocida como una de las más antiguas y autóctonas de Santiago de Chuco. Su referencia iconográfica más remota data a finales del siglo XVIII en la obra pictórica El código Martínez-Compañón, conocido también como Código Trujillo del Perú (1782-1785) del religioso español Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797) realizada a partir de su estancia en Trujillo, en la que aparece como Danza de cóndores (Figura 46). A pesar de que la danza es un reminiscencia de una leyenda asociada a la cultura Conchuco, en la actualidad, se ha limitado a las distintas fiestas patronales de la zona, como en Llapo, Pomabamba, Pallasca, Conchucos, Tauca y Chacas (Flores, 2005) expresándose de

diferentes formas. Por un lado, se distingue la historia de un valiente guerrero que se enamoró de la hija de un importante curaca con quién quiso huir. Este último, al enterarse, contrató los servicios de un brujo para convertirlo en cóndor. El guerrero transformado en ave y con el ansia de volver a ver a su amada, cada año, baja a la tierra antes de la aparición del lucero del amanecer y desaparece con el del atardecer, puesto que de infringir esta regla, no llegará con vida para la fiesta del próximo año. Y por otro lado, el *Quispe Cóndor*, se identifica como una danza autónoma y/o personaje mediador que aparece en las diferentes representaciones de La Muerte de Atahualpa que se dan en la zona. No obstante, la versión de Santiago de Chuco se basa en la primera historia que hemos descrito.



62

Antiguamente, el *Quispe Cóndor* era interpretado por un bailarín que portaba en su espalda y cabeza un cóndor disecado, ubicando esta última sobre la del danzante. En la actualidad luce una máscara artesanal de cóndor que se pone sobre la cabeza dejando la cara descubierta, un cuello de tela de peluche blanca, un armazón de alas con una cobertura de plumas de aves o de cartón que se extienden por el cuerpo y extremidades sobre una base de

ropa negra que es acompañada por *llanques*¹⁴⁸ y pañuelos blancos en las manos que agita al bailar. Sumada a su figura le sigue un ‘jalador’ que se distingue por usar sombrero, poncho corto con una alforja, llanques o zapatos y una pelota hecha de trapo ‘ovillo de brujo’ que hace rodar con una cuerda para que el *Quispe Cóndor* lo siga y baile al ritmo del chiroko, persona con habilidades musicales que coordina al unísono una caja-tambor hecha de pieles de animales y una flauta de tallo de sauco con los que logra las distintas melodías de las danzas mencionadas anteriormente. Así nos lo indica Juan Alex Sánchez Paredes (1991), profesor autodidacta de danzas autóctonas del Departamento de la Libertad de 28 años, quien ha adquirido un gran repertorio de danzas desde los seis años de edad.

Es una historia hermosa y triste a la vez. Narra la historia que dice... que la princesa tuvo un amor prohibido con un campesino. Y entonces de esa manera; por odio, por rencor de los padres... ¿Qué es lo que hacen? Es hechizarlo. Mandar a un hechicero para que lo embruje al joven.

Entonces de ese modo es donde nace el *Quispe Cóndor*. Nace de que, de día se convirtiera en cóndor. El hechizo está a base de la bola. Tendrá que seguir la bola del hechicero y todo lo demás, según la coreografía y la danza. (Entrevista a Juan Sánchez, 2019. Anexos, 6).

Al profesor Juan lo encontramos a un costado de la cancha del estadio San José supervisando la danza de su conjunto folklórico escolar, el cual, participaba con la danza de *Los Pallos*. Sin embargo, dada su experiencia como profesor y bailarín, nos relata que el *Quispe Cóndor* también ha formado parte de su repertorio corporal. Nos indica que en ocasiones la danza es representada con todos los personajes de la leyenda, vale decir, el brujo,

¹⁴⁸ Llanques= *Perú*. Ojota (RAE. s.f. Definición 1).

el curaca, la *ñusta*, el jalador y el chiroko, o por medio de un conjunto de cóndores: “En ‘mojiganga’ solamente un cóndor. En ‘danza’, sí, es una agrupación. Una agrupación de cóndores pero siempre llevando ese... de que un cóndor es el que más manda” (Entrevista a Juan Sánchez, 2019. Anexo, 6). A partir de esta explicación Juan realiza una demostración de pasos dejando en evidencia que la interpretación del ave no es al azar. Como en todas las fiestas anteriores se busca la similitud con el ave. En palabras de Juan: “Lo que es trabajar netamente cóndor. Parecerse lo más al cóndor. Lo más posible al cóndor” (2019. Anexo, 6). Pero en este caso el *Quispe Cóndor* busca la similitud con el ave a partir del movimiento estilizado de sus características. En el caso de Juan, él ha coreografiado la forma de su vuelo, planeo y caminata en pasos y giros que transcurren en círculos.

Sin embargo, a pesar de la destreza de los pasos de esta danza y la información que nos entrega sobre ella el profesor, en el Concurso de Danzas Folklóricas Santiaguinas de 2019 -año en que se realizó este trabajo de campo- solo hubo una exhibición de la danza en comparación con las más de veinte presentaciones que conformaron esta actividad, donde Los *Pallos* y Las *Phispillas*, se tomaron la jornada. Al respecto Juan nos indica que la presencia del ave ya no es parte del cotidiano:

Sí. Tiempo atrás había cóndores. Lo que es por el lado de Carpabamba y por este otro lado de Angasmarca. Antes sí existían los cóndores. Ahora, casi ya no hay [...] [la gente] tenía asombro a tan inmensa ave. Fue hace tanto tiempo que ahorita son pocos la gente que hable del cóndor, que haya existido aquí en Santiago de Chuco. No hay muchas historias que digan: ‘Yo he visto al cóndor’... Ya bastantes años atrás se ha extinguido aquí. (Entrevista a Juan Sánchez, 2019)



63



64

A pesar de ello, Jeysi Roberto Jano Aucanegra de ocho años, interpretó al propio *Quispe Cóndor* junto a sus compañeros y compañeras de la Escuela Primaria de Menores Masías Dositeo Sánchez Vásquez de Santiago de Chuco (Figura 45). Esto deja entrever que la mayoría de las moji gangas han pasado a ser parte de grupos etarios infantiles y adolescentes por tener un carácter más teatral que es trabajado e interpretado desde el aspecto lúdico de la danza. No obstante, lo anterior, pone en evidencia el valor que va adquiriendo esta práctica desde temprana edad en esta zona del Perú. Con ello se plasma un *aylluyay* y *llaktayay* que se mezclan para poner en valor y preservar el saber de un repertorio corporal. En específico los y las pobladoras de esta ciudad otorgan un espacio importante para que niños y niñas bailen en talleres extra programáticos, concursos, desfiles y moji gangas, demostrándoles respeto y admiración así como también exigiéndoles vestuarios bien presentados, coreografías creativas y bien ejecutadas que demuestren esfuerzo, goce y energía en sus movimientos. Esto se debe a que existe un *aylluyay* que distingue la danza como un elemento que se va desarrollando, motivando y perfeccionando con el apoyo principalmente del ente familiar. En el pueblo se reconocen grandes intérpretes de las distintas danzas quienes han dejado su legado en sus respectivas generaciones, y en paralelo, a nivel comunal, se observa un *llaktayay* que los y las

reconoce como los y las futuras bailarinas que harán vigente el patrimonio cultural inmaterial de la ciudad, tal como ha sido el caso del profesor Juan Sánchez.



65

De igual manera, si bien no se puede realizar un análisis exhaustivo a partir de la propia danza del *Quispe Cóndor* debido a su escasa presencia en La Fiesta Patronal del Apóstol Santiago ‘El Mayor’ de Santiago de Chuco de 2019, sí se pudo identificar por medio de otras instancias un *llaktayay* a nivel ciudadano que concibe la danza como una práctica importante dentro del quehacer cotidiano. Todos los días (mañana, tarde y noche) en los que se llevó a cabo esta festividad se observaron agrupaciones y/o habitantes comunes, vale decir, que no participaban de ningún conjunto folklórico involucrado en la peregrinación y el Concurso de Danzas Folklóricas Santiaguinas, que se tomaban las calles y Plaza Central para bailar sin tener una motivación de sacrificio o interacción íntima con el patrono de la fiesta, lo cual evidencia un *llaktayay* festivo que se respeta y disfruta. En cualquier calle, puerta de casa, mercado o espacio suficiente de interacción social donde un *chiroko* dispusiera de su música,

se creaba un pequeño grupo de danzantes. Por este motivo es común ver bailes improvisados en plazas, inauguraciones, así como en otras fiestas patronales y agrícolas.

La danza es un elemento importante a raíz de la clara conciencia del repertorio corporal que conserva y resguarda esta zona. Si bien indicamos que la mercantilización no es un eje clave que afecte las dinámicas sociales y corporales, sí se puede identificar que la perspectiva de la patrimonialización ha hecho mella a nivel distrital. Esto se debe a que el sello de identidad corporal es tomado como un elemento de competitividad. Un modo somático de atención en torno a lo corporal que ha generado una constante creación y organización de agrupaciones, festivales y concursos folklóricos que buscan exhibir coreografías novedosas y bien ejecutadas. Así lo deja en evidencia la creación de la carrera de Educación Artística en Especialidad Danzas Folklóricas¹⁴⁹, y en consecuencia, la proliferación de instructores e instructoras formados académicamente -como también de manera autodidacta- que son muy solicitados y solicitadas durante el mes de julio, ya que aparte de ser un mes con diversas fiestas patronales a ello se suman las Fiestas Nacionales de Perú.

El interés por perfeccionar y profundizar esta técnica, en particular a partir de las danzas del territorio, surge por el interés de instituciones educativas, agrupaciones folklóricas, barrios, bailarines y bailarinas, así como de los propios profesores y profesoras, por obtener prestigio y reconocimiento social a nivel local, y en ocasiones, a nivel nacional. Por ello, considerando las circunstancias antes descritas, tomaremos como referencia el trabajo de Jonathan Varas Cabrera (1990), profesor autodidacta de danzas autóctonas de Trujillo de veintiséis años, creador y director hace cinco años de la Asociación Cultural Danzantes Liberteños, quien deja entrever la realidad competitiva e importancia que comprenden los concursos de danzas.

¹⁴⁹Impulsada por la *Escuela Superior de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache* de Trujillo, Perú.

Fue un día muy ajetreado... Mucha responsabilidad... De un colegio a otro. Lo que te había comentado justamente, que me llamaron de otra institución. Hoy me llamó directamente la directora, pues el trato directo fue más formal. Y con los chicos pues muy emocionados de que ya el trabajo está mejor. Y justamente me quedé en la tarde. Fui a darme una vuelta para ver el resto del trabajo de los otros profesores. Y bueno, sí me siento tranquilo porque en sí no es muy bueno que digamos. No es un trabajo complicado. Es algo que puedo superar y creo que sí. Los muchachos saben también. Han visto el trabajo y están contentos.

Y bueno ahorita justo estamos por julio. Por Fiestas Patrias. Este mes es el del folklore y estamos con agenda apretada [...] Tengo que sacar para este jueves y viernes como nueve danzas y todavía no he parado nada porque recién me han confirmado... Como ya te había comentado esperamos que este no sea la excepción. Diosito siempre me ayuda. (Entrevista a Jonathan Varas, 2019. Anexos, 7)

En ese sentido el *llaktayay* de este departamento territorial asume que una buena danza es aquella que se presenta mediante una coreografía con cuadros y pasos de baile a la vez novedosos y tradicionales coordinados y ensayados previamente con la energía necesaria para plasmar el goce e intención de cada danza. A partir de esta perspectiva se instala como un principio elemental la ‘exigencia del goce’ que debe ser plasmado y transmitido a nivel grupal. Para recalcar la importancia de este fundamental elemento, Jonathan, quien prepara a sus

integrantes para un concurso, lo reitera al término de un ensayo en el que se presentó este trabajo de investigación.

Investigadora: Hola soy Zoila. Soy de Chile. Estoy haciendo una investigación con respecto a las danzas de su territorio y en específico a cómo ustedes sienten el baile. Veo algunos que lo disfrutaron mucho. Entonces, después quiero compartir unas preguntas con ustedes también.

Jhonathan: En especial a esos ‘algunos’ ¿no? [...] Yo no lo digo. Ella lo dijo que viene de lejos. Ella misma lo dijo ‘algunos’. Y es que es la verdad. Se siente ¿no?... o ‘algunas’ que lo disfrutaron. Entonces eso es lo que transmiten. Es lo que están logrando ¿no? ‘algunos’, pero la idea es ‘todos’. En el concurso el jurado no va a calificar a ‘algunos’ va a calificar a todos ¿está bien? Entonces pónganse las pilas y no lentamente ‘poco a poco’. Por ahí escuché un comentario hace rato... ¡No! ¡Exígete ya! Aquí hay gente que lo está sintiendo. (Término del ensayo de Danzantes Liberteños, 2019)

‘El vivenciar’, ‘el sentir’, ‘el disfrutar’ son verbos que utilizó el profesor Jonathan durante sus ensayos para recalcar esta constante en el trabajo de sus integrantes. A través de ello se deduce que ‘el goce’ no es algo que derive de una experiencia sino que es un elemento que se ejercita. Por lo tanto, todos y todas deben establecer un trabajo permanente con su permeabilidad sensible para que les permita, en primer lugar, conocer sus habilidades y capacidades corporales en torno a la danza. Para ello el profesor Jonathan designa a integrantes más avanzados o avanzadas como tutores y tutoras para que durante los ensayos,

con pasos de baile de las propias coreografías, enseñen y ejerciten los músculos y distribución de energía necesaria a los y las nuevas integrantes o a quienes aún tienen dificultades para trabajar su propia cognición corpórea. En segundo lugar, a través del desarrollo de su permeabilidad sensible buscan corporeizar el contexto, intención, melodía y coreografía de cada danza, ya que como vimos anteriormente, existe una gran variedad de estilos así como de temáticas que, a la hora de su presentación, la comunidad exige una representación fiel y natural de la danza bajo sus propios códigos. Vale decir, es bien visto concursar y utilizar vestimenta y música original, pasos de bailes que se rigen a la premisa de la danza, y por sobre todo, que la interpretación permita una conexión intersubjetiva entre los y las integrantes así como con el público para dar a entender si es una danza guerrera, nostálgica, alegre, costumbrista, de salón, entre otras.

Por esta razón Jonathan se aprecia como un profesor querido y solicitado por el nivel de exigencia, responsabilidad, conocimientos, energía y trabajo en equipo que busca en cada integrante. Resultado de ello, es el *runayay* que trabaja constantemente Lucía Isabel Rodrina (1998) de veintinueve años, participante activa de esta asociación desde hace un año y medio. Lucía, quien trabaja y estudia, es una de las integrantes designada como tutora y guía en la mayoría de las coreografías. Este tipo de preparación es el que le permite identificar su *runayay* a partir de un ‘cuerpo físico’ que reconoce las zonas específicas que requieren una mayor atención y ejercitación para mejorar su interpretación: “En el aspecto mío es la cadera porque es la flexión más donde cogemos posturas. Donde más tenemos que meter presión a un lado, al otro lado, izquierda, derecha, ver lateralidades, todo eso” (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexo, 8). Lucía deja en evidencia, sin tener una formación académica en danza, el nivel de cognición corpórea que ha adquirido durante sus años en esta agrupación distinguiendo, en primer lugar, una zona específica de su cuerpo físico, ‘la cadera’, para luego identificar el tipo de ejercicio ejecutado en ella: su intensidad y variantes corporales. Desde otro aspecto Lucía logra trabajar de manera consciente -sin reconocer su nombre científico- su estatesia, cinestecia, batiestesia y barognosia, puesto que al ser ubicada como guía y seleccionada como tutora, esto la ha llevado a desempeñar un trabajo pedagógico en el que intenta explicar todos los elementos físicos que influyen a la hora de ejecutar una coreografía. Para lograr este objetivo, como bailarina, ha adquirido el compromiso de mejorar su trabajo

disponiendo de un cuerpo ‘mental’ que toma nota de sus circunstancias y se organiza para enfocarse netamente en el ensayo.

Vine pensando en dar lo mejor de mí, porque justo ayer tuvimos una reunión y más o menos nos dijeron que todo eso [trabajo, cansancio] hay que dejarlo de lado. Y bueno, llegué a mi casa, el trabajo lo dejé a un lado para venir con mi tiempo efectivo al ensayo para sacar algo bueno, algún producto mejor para la agrupación. (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexo, 8)

En ese sentido es importante destacar que ella representa el ideal al que aspira toda agrupación, vale decir, una corporalidad consciente. Un *runayay* que identifica cualidades, necesidades, sensibilidades, metodologías y adaptabilidad, tanto en las instancias de ensayo como de concurso, exhibición folklórica, ritual o goce personal. Lucía sabe que los espacios de baile son diversos -explanadas, plazas, escenarios pequeños y grandes, iglesias, calles, casas, gimnasios, entre otros- y que los públicos cambian. De acuerdo a Lucía, la necesidad de esta práctica se instala a partir de la noción de un ‘cuerpo energético’: “Cuando me ponen una danza que me apasiona me gusta dar de mis costumbres. Soy la mejor como se dice, lo dejo todo en la pista y quiero seguir bailando, bailando y bailando” (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexos, 8). Por ello busca motivar y nivelar a sus compañeros y compañeras, en específico, por medio de una seña corporal característica de la zona, los ‘*güapeos*’¹⁵⁰, grito grupal que se manifiesta en momentos determinados de la danza para expresar felicidad y goce: “Un entusiasmo. Por eso hacemos eso para tratar de nivelar a unas chicas que por ejemplo estén decaídas o que vengan ya de otro lado cansadas y todo eso. Tratamos de avanzar

¹⁵⁰*Guapeo*= Ostentar ánimo y bizarría en los peligros. (RAE s/f. Definición 1).

dándoles esa motivación” (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexo, 8). Así como también a partir de un ‘cuerpo emocional’.

La danza me produce alegría como también tristeza porque hay danzas que se sienten mucho con el corazón que hay que sentirla más expresando. Hasta que llegamos hasta llorar con una danza. Entonces tenemos que saber transmitir a la gente el mensaje de la danza que estamos bailando. (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexo, 8)



En consecuencia, su *runayay* a partir de sus cualidades energéticas y emocionales, nos lleva a entender en forma paralela un *runa-kay* estructurado a partir del compromiso y deber que establece con su comunidad, historia, cultura, tradición e identidad para preservar su repertorio corporal: “Yo siento la danza ya, porque vengo varios años danzando, más encima si son mis costumbres. Yo soy de Huamachuco. Me encanta cantar y bailar danzas huamachuquinas” (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexo, 8). Para lograrlo, como agrupación, Lucía reconoce el uso de una metodología etnográfica:

Investigadora: Para hacer la última danza [...] ¿Cuánto tiempo llevan ensayando ese esquema?

Lucía: Ese esquema lo venimos desarrollando ya hace dos meses... Vamos investigando. El profesor ha viajado. Ha visto las costumbres de allá y un poco que le estamos también trayendo hacia acá ¿no? Entonces tratar de mejorar las cosas como son para poder dar alguna expectativa mejor. (Entrevista a Lucía Rodrina, 2019. Anexo, 8)

En concreto, en ocasiones, el mismo profesor Jonathan ha incursionado en búsquedas propias en base a nuevas danzas que aparecen en caseríos o que aún no han sido completamente estudiadas en profundidad, o que también, han quedado en el olvido. En ese sentido cada integrante de la agrupación comprende que el saber corporal no solo reside en libros, registros audiovisuales o sonoros, y que para comprender el motivo central de cada una es importante la experiencia empírica. Por ello cada danza que aprenden la inscriben dentro de su repertorio corporal como propia. Son conscientes de la identidad y riqueza -por sobre todo rural- de sus costumbres rituales que involucran esta expresión como ofrenda. Es así que su *runa-kay* se basa en el mantenimiento del reconocimiento y valoración de sus territorios, costumbres, historias y gente, visibilizando la naturaleza de cada danza a través de un comprometido trabajo con la historia corporal del Departamento de La Libertad.

4. EL VUELO DEL CÓNDOR A TRAVÉS DE LA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA.

Gracias a la presencia de esta figura ritual en el territorio podemos dar cuenta y poner en práctica los conceptos y principios que conforman la Fenomenología Corporal Andina. Si bien existen otros tipos de personajes festivo-rituales, el cóndor, como ave y figura ancestral endémica de esta zona cultural, se transformó en el principal portador de una historia corporal y simbólica que fue preciso desentrañar. Por ello, en primer lugar, asumimos que necesita llevar a cabo su propia *kátharsis* sociocultural. Su utilización como referente en diversas causas y personajes tanto populares como institucionales lo ha transformado en un agente de gran impacto social desvirtuando su función mediadora. Es así como en la actualidad el *kuntur* produce orgullo, identidad, horror, dolor, injusticia, extinción, cuidado, preocupación, alegría, nostalgia, lucha, reivindicación, sabiduría, poder, ancestralidad, libertad y resiliencia. No obstante, como buen ave solitaria ha sabido sobrevivir a los diferentes procesos del territorio que han dejado una huella indeleble en las corporalidades y corporeidades que lo interpretan. De este modo nos permitimos analizarlo a partir de todas ellas para dar cuenta del paisaje simbólico y corporal del territorio andino encarnado a partir de su figura.

Como mencionamos en un inicio las tres festividades escogidas donde esta figura ritual se presenta a través de corporalidades y corporeidades, son parte de un largo proceso de actualización simbólica provocado por la enajenación, la aculturación, la evangelización, la extirpación de idolatrías, la colonización, la patrimonialización, la folklorización, la mercantilización, entre otros; a partir de los cuales no es posible distinguir una pureza absoluta en razón del *pachayachachiq* andino. Una premisa claramente asumida incluso antes del estudio previo a la elección de los trabajos de campo, pero que no obstante, deja entrever a partir del eje corporal principios y perspectivas que se mantienen bajo el marco de una concepción andina.

Por ello, en primer lugar, distinguimos su figura analizando su presencia en la participación de estas instancias, la cual, a modo general, se presentó en menor grado en comparación con los demás personajes festivos y danzas (en el caso de Santiago de Chuco). Esto se debe a que otros personajes presentan un mayor interés por parte de los y las devotas

danzantes a partir del desplante coreográfico y vestimenta que presentan. Es así como la presencia del cóndor en La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana de 2018, se pudo apreciar siendo parte de las Las Diabladas o en el conjunto de los figurines sueltos. En el caso del primero, su figura se presentó más bien bajo un carácter funcional debido a que se encargaba de abrir el espacio necesario en favor del desplante de los Diablos y Cholas danzantes, marcar el inicio o intermedio de las coreografías con una pequeña danza, mantener el orden con el público asistente, portar el estandarte de la agrupación o cuidar el semillero de infantes ubicado al final de la comparsa. En forma paralela, en el caso del segundo, la cantidad de cóndores es similar. En este conjunto hallamos principalmente la interpretación de Juan Neira y Carolina Abarzúa, quienes por decisión propia expresan su devoción a la Virgen bailando alrededor de las demás agrupaciones, y en ocasiones, a título personal, se ofrecen para abrir y guiar el espacio de estas como una forma de admiración y respeto por la ofrenda y esfuerzo corporal que realizan a la Virgen.



67

En el caso del *Carnaval de Oruro* el cóndor también es escaso. Su presencia solo puede darse siendo parte de una fraternidad. Sin embargo su función e interpretación, tal como lo recalca su intérprete Pablo Luis Guerra, en primer lugar, se centra en contar el relato de *La Diablada*. Vale decir, forma parte de un drama que debe ser plasmado a través de la danza, y en base a ello, su función dramática consiste en guiar al Arcángel Miguel para que luche contra el mal. Bajo esta concepción, en la práctica, sus funciones son abrir el paso de este personaje e interactuar con él a lo largo de su marcha en dirección a la Virgen del Socavón. De este modo, al ser un personaje que da pie a una parte del relato, se ubica junto al Arcángel Miguel en el entremedio del pasacalle de la fraternidad delante de los Diablos y Diablasas. Una ubicación en la que además debe hacer notar el estandarte o escudo de la fraternidad que lleva en su traje. Por otro lado, si bien no se aprecia un significativo número de cóndores, sí es destacable el respeto y tradición que adquiere dentro de las fraternidades a la hora de ser escogido su intérprete. Este nombramiento forma parte de una prueba de selección que mide el desplante, capacidad corporal, interpretación, interés y antigüedad que otorga el prestigio - en algunas agrupaciones- de utilizar los últimos trajes con plumas verdaderas de cóndor.

Y, por último, en el caso de La Fiesta Patronal del Apóstol Santiago ‘El Mayor’, su presencia es muy escasa y deja entrever que no forma parte del interés principal de bailarines y bailarinas con más experiencia. Como indicamos, en esta festividad el cóndor aparece a través de una mojjiganga conocida como el *Quispe Cóndor* la cual tiene una mayor allegada en los y las intérpretes infantiles dado su carácter teatral y lúdico debido a que se trata de una coreografía de la transformación de un hombre en cóndor. Por otro lado, tal como lo indicamos en su apartado, su interpretación se enmarca en una instancia competitiva donde danzas con más energía y destreza marcan el punto de interés del jurado y el público.

Aún así el rastreo de su vuelo, presencia y función nos habla de un territorio en constante transformación, pero donde aún permanecen las visiones de sus comunidades ancestrales dialogando con nuevos procesos sociales y culturales. A partir de ello, como mencionamos, su paisaje corporal -en específico fenomenológico- presenta perspectivas del *pachayachachiq* andino.

4.1 *Llaktayay* y *Aylluyay*.

De este modo, destacamos en primer lugar las conciencias corporales colectivas, característica particular del territorio que ha permitido sostener el accionar de sus principales festividades. Por un lado, todos y todas las entrevistadas dieron cuenta de la existencia del *llaktayay*, es decir, identificaron la concepción de formar parte de una corporalidad compartida con su comunidad, que los y las llevaba inherentemente a concebirse como corporeidades que motivan y emocionan a sus pares construyendo e interviniendo, a su vez, su realidad. A partir de ello es importante no confundir con la acepción de ‘trabajo colectivo’, puesto que el *llaktayay*, más bien, da cuenta de las inscripciones sensorio-emotivas amplificadas y compartidas a través de la permeabilidad sensible de cada integrante. La alegría, las respiraciones, el esfuerzo, el movimiento, el desgaste, los músculos, la sed, la devoción, el éxtasis, el trance, la energía; son percibidos y encarnados en un *ñoqanchis* o *jiwasa* de un *pacha* (tiempo/espacio) que le corresponde. Lo que sí es posible diferenciar a partir de esta interconexión subjetiva es el carácter en el que se aplica este tipo de conciencia corporal. En el caso de La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana, Juan Neira y Carolina Abarzúa, al ser figurines sueltos que determinaban de manera personal su ofrenda corporal, daban cuenta de un *llaktayay* en conjunto con los y las asistentes que correspondían con su fe a la Virgen del Carmen. Mientras que en el caso de Oruro y Santiago de Chuco, por medio del devoto Pablo Luis Guerra y los profesores Juan Sánchez y Jhonathan Varas prevalecía, de manera respectiva, en función de reconocer un sentimiento de orgullo nacional en torno al Carnaval, y en favor del mantenimiento y goce de un repertorio corporal regional.

Por otro lado, el *aylluyay* se distingue como un importante factor del repertorio corporal de cada territorio. A partir de ello, en primer lugar, es interesante destacar que en las tres instancias las figuras religiosas como la Virgen del Carmen, la Virgen del Socavón y el Apóstol Santiago ‘El Mayor’ son percibidos bajo un rol maternal y paternal en una relación de dependencia, es decir, son una ‘madre’ y un ‘padre’ a quienes se les muestra respeto, admiración, orgullo y cuidado puesto que regulan e intervienen la realidad y cotidianeidad de sus devotos y devotas. Una función claramente extraída de las entidades andinas para ser impuesta, asumida y reinterpretada, rápida y simbólicamente, gracias a la lógica incluyente del *pachayachachiq* andino a través de personajes católicos. En forma paralela a este

concepto, volvemos a mencionar que es común ver agrupaciones integradas por conjuntos familiares debido a que son sensaciones, emociones, experiencias, memorias y energías que también buscan ser transmitidas, recordadas y heredadas en familia. En ese sentido, a partir de nuestros y nuestra cóndor entrevistada, el hecho de tomar la decisión de ofrendar corporalmente es impulsado o motivado por un ente familiar. No obstante, a partir de ello surgen diferencias.

Como pudimos apreciar en Santiago de Chuco, esta práctica es vista como un elemento importante de la cotidianeidad y por lo tanto se estimula por el grupo familiar desde temprana edad. Recordemos que los únicos cóndor que encontramos en este distrito fueron Jeysi Jano de ocho años y el profesor Alex Sánchez de veintiocho años, quienes desde su propia historia e intereses personales dieron cuenta del recorrido que adquiere esta práctica en la vida de un habitante de este pueblo. Así mismo en las demás agrupaciones se distinguen relaciones familiares con un amplio rango etéreo, como por ejemplo entre abuelos, padres e hijos en el caso de *Los Pallos* que se preocupan de poner en práctica este legado y tradición familiar. De manera similar ocurre en el *Carnaval de Oruro* pero en un grado mayor. En ocasiones familias completas forman parte de una misma fraternidad o se disgregan en diferentes agrupaciones. También es común que toda la familia participe apoyando labores externas (llevando y elaborando trajes, disponiendo de agua y alimentación, realizando el peinado y maquillaje, consiguiendo hospedaje y movilización en Oruro, entre otras). Pero más allá de estos aspectos prácticos, es llamativo el *aylluyay* que evidencian las propias fraternidades al estructurar prácticas que dan cuenta del repertorio corporal propio que buscan preservar. En ese sentido su *aylluyay* se manifiesta a través de la articulación de una mesa directiva, la organización de eventos en favor de gastos operacionales de la fraternidad; en la búsqueda y creación de piezas coreográficas y musicales que representen su ímpetu, en la elaboración de vestimentas y máscaras innovadoras que mantengan su sello, el reconocimiento a sus integrantes con más tiempo, así como a los y las que poseen una mayor destreza en su área, a los y las difuntas o a los y las pequeñas infantes que recién se integran, entre otras prácticas. Tal como relata Pablo Luis Guerra, existe un consejo que valida el trabajo de sus integrantes para conservar el sello de la fraternidad, el cual, ha sido heredado, enseñado y experimentado por todos y todas. Así mismo fue el caso de su nombramiento y compromiso como intérprete de cóndor.

En el caso chileno, la característica anterior se repite en las agrupaciones de La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana. Sin embargo, dada la experiencia de nuestros figurines sueltos, el *aylluyay* se percibe desde otra perspectiva. En el caso de Juan Neira la decisión de ofrendar a la Virgen del Carmen, en una primera instancia como Diablo, nace por la motivación de un cuñado y no por un legado familiar directo. Si bien Juan posteriormente decidió abandonar la agrupación de Diablos y transformarse en un figurín suelto de cóndor, su apego familiar no desapareció; incluso, selló una manda en favor de su hija -quien hoy baila en una agrupación de *Bailes Gitanos*- luego de sufrir un accidente. Todos los años, Juan reconoce ofrendar su danza en favor del bienestar de su familia quien, a su vez, forma parte de este acto atendiendo sus necesidades físicas, energéticas, emocionales, mentales y espirituales; antecedentes que se suman a la permeabilidad sensible y trabajo corporal de Juan Neira. Pero quien más nos llamó la atención en base a este tipo de conciencia corporal fue Carolina Abarzúa, intérprete que a pesar de no tener un contacto familiar directo con la festividad y/o una tradición de la danza como ofrenda, llevó a cabo un profundo análisis corporal. A través de su descripción se pudo apreciar la permeabilidad sensible con la que asimila las características del territorio (tierra/desierto), la historia de sus abuelas maternas (habitantes de la zona norte del país) y la Virgen del Carmen (mujer/madre). Una simbiosis con la que construye un relato coherente en base a sus necesidades rituales y corporales, en este caso, a partir de un lazo predominantemente femenino y materno en torno a lo familiar que plasma en su actuar e interpretación de cóndor. Esto denota y motiva la intención de querer dar forma a un repertorio corporal reflejado en el nombre que otorga a sus hijos -*Mallku* y *Kuntur*- identificando sus propios antecedentes.

6.2 *Runa-kay* y *runayay*.

En base a las conciencias corporales de corte personal, se identificó en nuestros y nuestras entrevistadas la noción de ser parte de una función específica en favor de un contexto y objetivo mayor que analizamos bajo el concepto de *runa-kay*. A partir de este, las corporeidades se posicionaron en una unidad que trasciende más allá del conjunto humano permitiendo que la figura del cóndor retome su función mediadora. Tal es el caso de Juan y Carolina que comprenden ser parte, más que de una festividad, de un tiempo/espacio/acción en el que la Virgen se dispone a ser venerada, atendida y dispuesta a recibir y percibir en un mayor grado sus requerimientos y ofrendas, así como las de todos y todas sus devotas. Por ello responden y respetan las propias reglas y necesidades de esta instancia tomando nota de su geografía, clima, comunidad y símbolos específicos que se disponen entre sí una vez al año. En la ‘Fiesta’, articulada como una entidad corporal mayor, nuestro y nuestra protagonista -bajo una lógica de religiosidad andina- asumen como figurines sueltos de ‘cóndor’ la tarea de mediar la comunicación con la Virgen del Carmen para que el porvenir de todas las ofrendas sea fructífero y eficaz. Son pocas las aves y son pocas las que bailan en libertad, que entienden su lugar en el desierto junto a la montaña, junto a la prédica de las demás corporalidades y la Virgen. ‘Tiene’ que estar presente el ave que logra la comunicación con el nivel superior. En base a esta idea buscan ser lo más coherentes y puros con su ofrenda corporal, interpretación e indumentaria en favor de la verdad y realidad festiva articulando un protocolo ritual donde no cualquier movimiento va a ser el indicado, no cualquier pluma o bordado puede ser utilizado, no cualquier máscara puede ser empleada, no cualquier espacio puede ser un punto de ofrenda. Existe una selección de factores, elementos, motivaciones, energías, emociones que deben aportar a la adoración de la Virgen.

En el caso del contexto orureño, el de Santiago de Chuco y de Trujillo, el *runa-kay* se dispone preponderantemente bajo una lógica patrimonial en razón de la identidad y el repertorio corporal que responde a una estructura simbólica de carácter religioso, político y cultural. El *Carnaval de Oruro* ‘es’ *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad* reconocido por la UNESCO, Oruro ‘es’ *Capital del Folklore*, Santiago de Chuco ‘es’ la *Capital de la Poesía*, *Los Pallos* ‘son’ *Patrimonio Cultural de la Nación* y el Departamento de la Libertad ‘es’ una región popularmente conocida por tener una gran

diversidad de danzas autóctonas. Bajo esta premisa nuestros y nuestras entrevistadas reconocieron ser parte de un legado cultural que recae en sus corporalidades y corporeidades. En el caso de Pablo Luis Guerra su *runa-kay* se dispone teniendo en cuenta que su interpretación como cóndor debe reflejar un ideal como ave autóctona del paisaje geográfico, ancestral, sagrado y político, debiendo lograr un equilibrio identitario que además debe ser visibilizado, protegido, respetado, difundido y disfrutado, sobre todo, por la comunidad boliviana. Bajo esta perspectiva, el ente mayor no es la Virgen como en el caso anterior. El carácter religioso es un elemento más de la festividad porque lo que prevalece es el *Carnaval de Oruro* como patrimonio. Con ello Pablo se dispone como un ave funcional tanto a favor de la realidad festiva y la identidad nacional las cuales deben ser posicionadas y remarcadas año a año. No obstante, como pudimos apreciar en su apartado, esta construcción de identidad forma parte de un movimiento folklórico y religioso de la urbe orureña que tiende a la estilización y mercantilización de lo andino ancestral y rural enmarcado en un proceso de espectacularización de la peregrinación religiosa.

De manera similar en el caso de Santiago de Chuco y Trujillo, pueblo y ciudad del Departamento de la Libertad, el *runa-kay* tiene la misma motivación: el orgullo, goce y patrimonialización identitaria. No obstante, las corporalidades y corporeidades no prevalecen en favor de la fiesta patronal ni del Santo, sino que a favor de la propia danza. Recordemos que los y las habitantes de este departamento reconocen su importancia, y en consecuencia, han creado una gran cantidad de festivales, concursos, muestras de baile, talleres, cursos, carreras universitarias, escuelas; con las que la comunidad de esta región conviven cotidianamente. Así mismo indicamos que a nivel nacional los y las peruanas están habituados a un calendario anual de constantes fiestas -ya sean patronales, agrarias, nacionales, históricas o rituales- a lo largo de todo el año y por todo el país, donde la danza es un elemento constante. Por ende los y las habitantes de este departamento buscan destacar e instalar su identidad territorial tomando como bastión central su conjunto de danzas coloniales, ancestrales, rurales, agrarias, etc. Por ello los *runa-kay* de los profesores Alex Sánchez y Jhonathan Varas, de Lucía Rodrina y -a futuro- Jeysi Jano, se disponen para contribuir a una identidad regional que debe ser reconocida en forma patrimonial provocando el constante perfeccionamiento, estudio, profesionalización y 'goce' como exigencia de sus permeabilidades sensibles.

Por último, aplicamos el *runayay*, el cual, evidentemente distinguimos en todos los y las entrevistadas debido a que se trata de la propia relación corporal del Ser con su corporalidad y/o corporeidad. En ese sentido observamos que sí existió una similitud general puesto que todos y todas demostraron un fuerte compromiso en la interpretación y ejecución de sus danzas que, en consecuencia, los y las llevaba a mantener una constante y consciente capacidad de reflexividad corporal tanto en su propia ejecución como fuera de ella. Sumado a ello, se evidenciaron las categorías de los diferentes tipos de ‘cuerpos’ debido a que dentro de este territorio no solo el aspecto físico de la corporalidad debe ser alimentado, nutrido y cuidado, sino que también las emociones, la energía, los pensamientos y lo espiritual pasa por procesos de digestión, crecimiento, asimilación, nutrición, intoxicación, cansancio, fatiga, hambre, entre otros. Por ello con el objetivo de poder entregar u ofrendar una ejecución verdadera, profesional, clara, coherente, pulcra y eficaz a través de sus movimientos, los *runayay* presentaron similitudes y diferencias en base a su disposición geográfica, dinámicas y objetivos descritos anteriormente.

Por ejemplo, en el caso chileno, el *runayay* de Juan y Carolina desde su aspecto físico, dió cuenta de su adaptación a las condiciones climáticas y geográficas que presenta el Desierto de Atacama y el factor tiempo que compromete durante más de tres días y en diferentes horarios La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana. Estas condiciones los dotaba de una conciencia corporal ligada a la resistencia, esfuerzo, aguante, concentración, paciencia y solidez a la que sus corporalidades se fueron adaptando o ‘profesionalizando’ en el marco de esta festividad religiosa. Así mismo reconocen un crecimiento o evolución a partir de ello debido a que ya no sufren los embates del calor, la deshidratación, la fatiga, el frío, los mareos, entre otros fenómenos físicos que afectan su interpretación-ofrenda. Esto les permite dedicarse a perfeccionar su imagen física y movimientos como cóndores utilizando elementos aloplásticos que respondan a sus protocolos rituales. Por ejemplo, Juan Neira elaboró la medida de las alas de un cóndor real para modificar e interpretar de manera más natural sus movimientos, y en el caso de Carolina, bordó en su capa una montaña y a sus hijos -como huevos- para trabajar la sensación de un vuelo más alto. Estos detalles en la práctica les permiten modificar sus movimientos y discernir modos somáticos de atención personales, puesto que en el trabajo de Juan prevalece la atención en sus saltos y brazos, mientras que

Carolina se concibe como una orquesta corporal al percibir y jugar con su capa y extremidades las diferentes calidades del cóndor así como la música de la festividad.

Por otro lado, gracias a la profundidad que han adquirido desde su *runayay*, han podido desarrollar un ‘cuerpo emocional’ y ‘energético’ que les ha permitido hallar las emociones precisas y en su justa medida para mantener, generar y administrar la energía necesaria tanto en la intención de su ejecución como en el mantenimiento de esta durante el transcurso de la festividad. El no tener o poder dosificar correctamente una emoción o energía puede desvirtuar su ofrenda, y así mismo, perjudicar el espacio/tiempo y eficacia de las demás. Dado el contexto devocional son comunes los ataques de llantos, desmayos e histeria, ante los cuales los y las bailarinas devotas deben dialogar. Por ello, ambos evidencian el trabajo de un ‘cuerpo mental’ utilizado para sostener un diálogo práctico y concreto en torno a la fiesta y su ejecución que no interfiera en su entrega y función dentro de ella. De esta forma, Juan y Carolina, al tener la conciencia y experticia de todos estos aspectos reconocen actualmente estar en un nivel de desarrollo corporal espiritual con el objetivo de seguir profundizando una conexión coherente, sana y cercana desde sus propias historias y experiencias con la Virgen del Carmen.

El *runayay* de Pablo Luis Guerra es similar al trabajo que han llevado Juan y Carolina, pero varía en distintos detalles. Si bien la disposición temporal de la instancia festiva anterior y el *Carnaval de Oruro* es casi similar, desde su concepción física, Pablo debe enfrentarse predominantemente al factor altura. Recordemos que el espacio concreto en donde se lleva principalmente la ofrenda corporal es una pista de baile que, si bien posee condiciones climáticas favorables -excepto por las lluvias- posee más de tres kilómetros de extensión en forma ascendente en una de las ciudades más altas de Bolivia. Y, por otro lado, dado que la danza se dispone en forma de desfile, los movimientos de Pablo son en un constante desplazamiento. Esto, al igual que sus colegas cóndores anteriores, lo ha dotado de un *runayay* físico que le ha permitido trabajar su adaptabilidad, resistencia y esfuerzo, pero que varía en su modo somático de atención ya que se centra en el peso de su corporalidad. A partir de ello busca principalmente que los elementos aloplásticos -respetando obviamente los protocolos rituales- le sean favorables para transformarse en cóndor. Por ello confeccionó sus alas de

cuero y rehízo su traje base de cóndor con telas delgadas negras para aliviar su carga corporal y así poder obtener movimientos y pasos coreográficos similares al ave. Algo en lo que él se ha dedicado a perfeccionar luego de ver a otros devotos que no se tomaban en serio o no se daban el trabajo de indagar en la representación corporal específica del cóndor o su estatus como figura sagrada. De esta forma se puede comprender que su conexión con ella tiende más bien a partir de sus movimientos, más que de su traje, el cual, pasa a ser concientizado desde un aspecto funcional.

Del mismo modo cabe destacar que Pablo se ha enfocado en desarrollar un ‘cuerpo mental’ puesto que declara no entrar en un nivel de trance que desdibuja su identidad. Al contrario es consciente que es ‘él’ quien integra la Fraternidad Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro debiendo portar y exhibir su estandarte en su traje de cóndor, y, dada su función tanto en el desfile como en el relato dramático de la *La Diablada*, debe abrir y guiar su paso manteniendo además la interpretación de su relato. De esta forma, luego de cumplir con sus distintas e importantes responsabilidades tanto con: la Fraternidad, *La Diablada* - como comparsa de baile y relato dramático-, la Virgen del Socavón, el público asistente, su identidad nacional y su propio compromiso; Pablo recién desarrolla un ‘cuerpo espiritual’. Esto se debe a que el conjunto de todas estas funciones le permite conectar con el hecho de concebirse como una figura mediadora (cóndor) que contribuye a la realidad y ecosistema festivo del Carnaval desde un plano superior consciente de todo lo que pasa. En consecuencia aparece un ‘cuerpo emotivo’ y ‘energético’, que a diferencia de los anteriores, es motivado exclusivamente por la Virgen del Socavón en una relación de dependencia. Es ella quien evaluando su entrega y compromiso con las responsabilidades mencionadas y su funcionamiento, le otorga la energía necesaria para llevarlas a cabo permitiéndole también sobrellevar las distintas emociones que aparecen en su camino hacia el Santuario del Socavón.

Y por último, los *runayay* recogidos en el Departamento de La Libertad, tanto en Trujillo como en Santiago de Chuco, dan cuenta de un tipo de conexión corporal basado en la competitividad. Evidencia de ello son nuestros dos *Quipe Cóndor* a quienes encontramos en el marco del *Concurso de Danzas Folklóricas Santiaguinas*; donde participó Jeysi Jano representando a su curso y escuela, y el profesor Alex Sánchez supervisando la coreografía

de su correspondiente grupo de estudiantes. Una dinámica que, en primer lugar, motiva el desarrollo de un ‘cuerpo energético’, puesto que para poder llevar a cabo las distintas danzas, sus particularidades, su perfeccionamiento, su destreza, su estudio, su profesionalización en forma destacada, requiere de una potente base y apertura de energía, que en este territorio, es concebida por medio del goce. Por ello, a diferencia de las demás instancias donde este elemento aparecía en forma natural o en consecuencia de una reacción, aquí se trabaja y exige. Recordemos que el ‘vivenciar’, ‘sentir’ y ‘disfrutar’ fueron verbos utilizados por el profesor Jonathan Varas durante un ensayo con los y las integrantes de La Asociación Cultural Danzantes Liberteños para reiterar el trabajo de profundización y perfeccionamiento que deben tener en sus pasos y coreografías, lo cual, sustenta la idea del ‘gocé’ como un elemento metodológico y de entrenamiento.

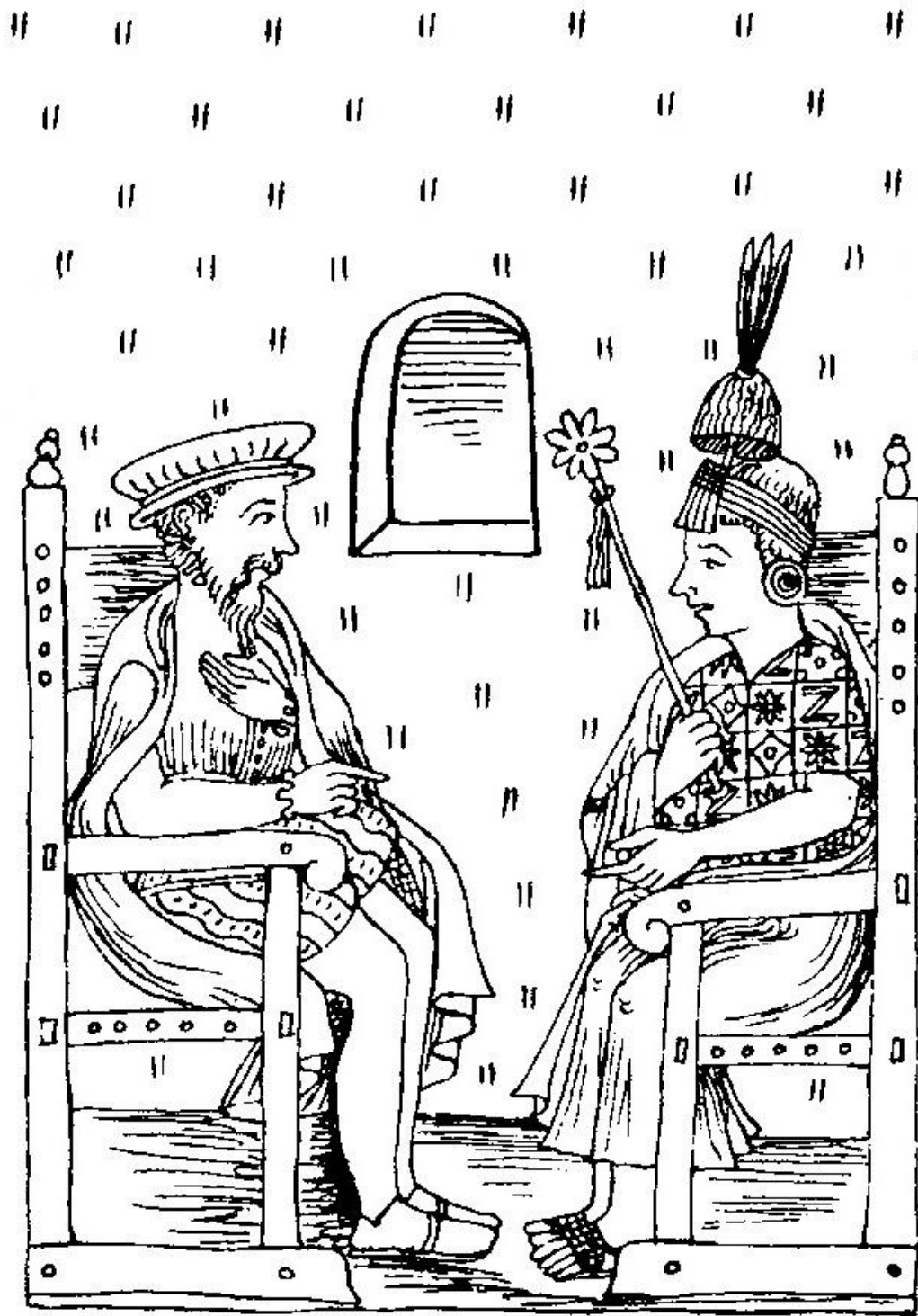
Bajo esta premisa vemos cómo los *runaway* de nuestros y nuestra entrevistada se conforman bajo este objetivo. Desde un aspecto físico, destacamos que si bien existe un trabajo de resistencia, esfuerzo, aguante y concentración a partir de condiciones geográficas o climáticas, este es motivado principalmente por condiciones culturales. Reiteramos que el Departamento de La Libertad posee una gran diversidad de danzas autóctonas que se destacan en La Fiesta Patronal del Apóstol Santiago ‘El Mayor’, y por ende, es bien visto que los y las bailarinas -reconocidos y reconocidas como los y las encargadas de mantener el importante patrimonio cultural inmaterial de esta zona- sepan ejecutar la mayor cantidad de danzas de manera profesional, detallada, natural y coherente en distintos tipos de escenarios, como: canchas, estadios, escuelas, plazas, centros cívicos, casas particulares, cerros, caseríos, calles, escenarios pequeños y grandes; dispuestos y dispuestas a resaltar la identidad regional y nacional, ya sea para la conmemoración de fechas nacionales, históricas, rituales, festivas, cívicas, entre otras. Por lo tanto, sus corporalidades y corporeidades en todo momento deben estar entrenadas para mantener el ímpetu de cada danza, adaptándose a todo terreno y tipo de instancia, en pos del prestigio y reconocimiento social tanto a nivel personal, grupal, local, y en ocasiones, a nivel nacional.

Por ello es común que exista una gran cantidad de agrupaciones dedicadas a esta labor disponiendo de varios ensayos a la semana. Esto permite ir ejercitando inevitablemente un

‘cuerpo físico’ del que se va tomando conciencia en detalle. Así nos lo dejó entrever la experiencia de Lucía Rodrina, a partir de la cual se concibe que cada danza tiene su modo somático de atención: algunas se centran en la cadera, otras en las piernas, en la destreza de los pies, los brazos, la cabeza, el desplazamiento, los saltos, etc.; o como nos lo demostró el profesor Alex Sánchez, quien a partir de la combinación de saltos en punta de pie, brazos, cabeza, niveles bajos y altos estilizados, detalló los pasos que adquiere el *Quispe Cóndor*, valga la redundancia, como cóndor. Esto a su vez motiva el desarrollo de un ‘cuerpo mental’ y ‘emotivo’. En base al primero, el ideal como intérprete es saber generar además las condiciones necesarias para poder tomar conciencia de sus distintas partes, energía, destrezas, habilidades, así como también de las propias debilidades y falencias que deben ser trabajadas y superadas. Es decir, la dedicación de un trabajo personal para mejorar la ejecución de las coreografías así como el compromiso con el propio quehacer; ímpetu que es valorado y reconocido en pos de mejorar el nivel de la agrupación. Por otro lado, el ‘cuerpo emotivo’ también está dispuesto en pos de la danza, por lo tanto se trabaja, pero con el objetivo de plasmar la esencia de cada una. Un aspecto llamativo debido a que los y las integrantes saben que una buena danza no solo se basa en la perfecta ejecución coreográfica sino que también en la interpretación emotiva. Hay danzas guerreras que requieren de fuerza, precisión y un ímpetu épico, así como también hay danzas alegres y nostálgicas que deben conmover, a su vez, el ‘cuerpo emotivo’ de los y las espectadoras y jurado. De esta forma en base a la disposición que generan las perspectivas corporales antes mencionadas, el ‘cuerpo espiritual’ se hace presente al asumir un compromiso con el patrimonio cultural inmaterial, el que se mantendrá en equilibrio, siempre y cuando, el trabajo y perfección de los demás ‘cuerpos’ sea efectivo.

Gracias a este viaje, corporalidades y corporeidades andinas nos dejaron entrever el complejo entramado de sus realidades en distintos niveles de conexión con su principal figura ancestral a través de la danza. No solo se trata de describir sus coreografías, sus pasos, ni la historia de sus Santos y Vírgenes, ni el desplante de sus fiestas o carnavales, o la luminosidad de sus trajes o máscaras; sino que de comprender cómo se construye y opera el principal elemento en el cual también ha sabido sobrevivir el *pachayachachiq* andino.

CONCLUSIONES



1. EL *QHAPAQ ñAN* INVERTIDO: LA FENOMENOLOGÍA CORPORAL ANDINA.

Sin lugar a dudas el recorrido de este trabajo de investigación, hoy, se concibe como un largo y necesario proceso de desaprendizaje crítico, asimilado en un tránsito simbólico por un *Qhapaq ñan* invertido del *pachayachachiq* y Ser del territorio andino que hace frente a sus formas de re-existencia en un *warmi pachakuti* que remueve el *ruray* o *chuyma*. Por ende la Fenomenología Corporal Andina se erige como una necesidad para comprender las corporalidades/corporeidades y abrir nuevas vías de investigación que respondan a su naturaleza epistemológica y ontológica de su territorio. Recordemos que a la hora de generar una interpretación o estudio sobre el fenómeno corporal, según Mary Douglas (1988), se debe tener presente que la percepción corporal y el contexto social-cultural que la determina transforma a la corporalidad/corporeidad en un receptor y constructor de metáforas sociales específicas. Esto, en consecuencia, permitió, más que una lucha de sentidos, la elaboración de una base teórica interdisciplinar, territorializada y dialogante en favor de una epistemología del Sur que aporta a la valorización del cuerpo (corporalidad/corporeidad) como productor de conocimiento a partir de sus propios saberes tanto en relación como en diferencia.

En ese sentido, en primer lugar, gracias a la revisión de los actuales Estudios Corporales se pudo establecer un panorama actual sobre los intereses que genera este elemento compartido de la experiencia humana como foco central o complemento de estudio. A partir de ello pudimos observar cómo distintas disciplinas lo posicionan en su práctica como un objeto de análisis y/o como una base metodológica, recurriendo a otros ámbitos del conocimiento para sostener sus reflexiones. Gracias a ello, estos estudios se han caracterizado por un nutrido trabajo multi, inter y transdisciplinario que ha repercutido de manera contenciosa en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Artes, en específico, en el de las Artes Escénicas y los Estudios de la Performance, puesto que en ambos se ha podido precisar y adquirir nuevos avances conceptuales en pos de la generación de una teoría sostenida y abierta a las subjetividades y soportes corporales de sus diferentes expresiones, territorios y lenguajes.

Debido a esto, a partir de la base de la selección de disciplinas que centran sus estudios en el proceso y construcción filosófica, fisiológica y cultural de la cognición corporal humana,

junto con sus correspondientes conceptos, avances, similitudes y nuevas propuestas; se pudo generar un marco teórico actualizado para guiar y estructurar la aparición de una Fenomenología Corporal Andina que da luz sobre la construcción y percepción corporal del Ser de esta zona cultural. Por ello, gracias a las concepciones corporales de la teoría cartesiana y husserliana, la postura fenomenológica de Merleau-Ponty, los hallazgos y propuestas de las Ciencias Cognitivas, la revisión de los elementos y procesos fisiológicos humanos y las herramientas conceptuales en torno al repertorio corporal y sus expresiones performativas, se pudo distinguir y establecer diferencias indiscutibles en el caso de las primeras, las similitudes en torno a la experiencia encarnada y enactiva en el caso de la segunda y tercera, los nexos directos y hallazgos en relación a la cognición corporal física así como el diálogo nutritivo que establece con los últimos dos referentes. Por ello, tras la identificación y visibilización de los principios que conforman el *pachayachachiq* andino en el Capítulo II y teniendo como base las perspectivas del Capítulo I, fue posible dar cuenta de la particular concepción corporal que comprende el territorio.

De esta manera, en base a las posturas de nuestros primeros referentes mencionados, la teoría cartesiana y sus consecuencias en la teoría husserliana, pudimos establecer grandes diferencias que ubican a la Fenomenología Corporal Andina en una posición contraria. Tal como revisamos en el Capítulo I, en la introducción a la Fenomenología del Cuerpo y el apartado específico sobre ‘Dualismo y monismo’; por un lado, la teoría cartesiana al estar centrada en el análisis de la existencia humana proponiendo un ‘ente’ cimentado sobre sí mismo, y más aún, limitado a un alma/espíritu/conciencia separada de su materia corporal: ‘una cosa que piensa -y no extensa-’, para el *pachayachachiq* andino, inherentemente, se transforma en un no-ente. De manera similar ocurre en el caso de la propuesta husserliana, puesto que si bien a partir de ella se comienza a considerar el elemento corporal del Ser dentro de la experiencia humana, Husserl (1996) lo mantiene en su concepción como objeto físico e inerte (*Körper*) -‘un trozo de materia, un haz de mecanismos’ como diría Merleau-Ponty (1964a)-, que recién puede establecerse como *Leib*, vale decir, como ‘cuerpo acontecido’, luego de ser habitado espiritual y/o anímicamente por la esencia humana. Por lo tanto, el filósofo alemán perpetúa la idea de división y esencialismo del Ser en un ente espiritual.

Bajo estas perspectivas en razón de nuestra propuesta fenomenológica, en primer lugar, es importante indicar que en el *pachayachachiq* andino no se concibe una división entre su materialidad corporal y esencia. Como vimos, no existe un término específico para hacer referencia a la materialidad física humana ‘viva’, y por otro lado, su principal objetivo no es dilucidar un carácter dual (alma/espíritu y ‘cuerpo’) de su propia existencia y/o la prevalencia de un elemento sobre el otro, sino que más bien, se centra en dilucidar y comprender sus distintas relaciones. Un modo somático de atención conjeturado principalmente gracias a los principios del *tinkupacha* (relacionalidad), *yanantinpacha* (complementariedad) y *chawpipacha* (equilibrio), a partir de los cuales, la corporalidad andina se centra en mantener la presencia activa y equilibrada de todas las dimensiones e identidades corporales que componen su existencia. En esta cultura, la unidad básica no es el ‘ente sustancial’ sino que la relación con otras entidades en una ‘realidad’, o más bien un *pacha*, en la que se complementan y corresponden de manera armoniosa. Por ello la visión cartesiana y husserliana se tornan para la cultura andina teorías, inconcebibles, y en caso de llegar a reflexionar sobre estas posibilidades, incompatibles. No obstante, a raíz de la interacción con la cultura occidental y su adaptación a las perspectivas que surgen a partir de ella, pudimos apreciar que dentro del *runa simi* y *aymara* han aparecido los términos *cuirpu* y *kirpu* -asimilando la forma lexicográfica y fonética de la palabra ‘cuerpo’- y *Aya, Uku* (*runa simi*) y *Janchi* (*aymara*), con la intención de acercarse, pero desde su propia concepción, a la idea de un ‘cuerpo material’ para dialogar y aportar a la comprensión de los procesos del territorio y a los actuales análisis que incluyen este elemento.

Por otro lado, intentando buscar similitudes, pudimos dar cuenta que la Fenomenología Corporal Andina se acerca más a las propuestas del francés Maurice Merleau-Ponty y el Enactivismo. En primer lugar, recordemos que el filósofo citado se propuso restaurar la unidad de la existencia humana asumiendo como objeto de estudio la existencia corpórea. Esto provocó la generación de un nuevo punto de partida metodológico, a partir del cual, en primer lugar, concibió que el ‘cuerpo’ -como materia de la corporalidad, la corporeidad e intercorporeidad- está hecho de la misma ‘carne del mundo’ (2010). Una perspectiva y terminología que se asemeja al caso andino, puesto que como vimos, el *runa* no se construye por sí mismo, sino que a partir de sus relaciones con su entorno. Sumado a ello,

el *runa* adquiere un carácter enactivista puesto que esta relación es activa en sí misma. Es decir, el *runa*, no asume un exterior preestablecido ni tampoco un carácter pasivo en su interacción con él, sino que más bien, asimila, en primer lugar, una realidad en constante construcción, y en segundo, un diálogo activo en la medida en que él mismo es construido a partir del comportamiento, los ciclos y particularidades de los elementos y fenómenos de su contexto. Una noción que se basa en el principio del *ayni* (reciprocidad), y el *muyupacha*, (trabajo en conjunto), puesto que apela a un intercambio preciso y comprometido de bienes entre cada una de las entidades involucradas, generando en consecuencia, una circularidad de condiciones existenciales. De esta forma el *runa*, posterior a esta experiencia, emprende un proceso de comprensión y conceptualización de lo abstracto para consolidar una entidad y realidad que le es propia. Ejemplo de ello fue la concepción que asumimos como sujeto ‘andino’-en el primer apartado del Capítulo II- indicando que más que ser una condición de su ubicación geográfica, es una distinción del Ser que cultivando y habitando la Cordillera de Los Andes configura y estructura sus *habitus*, términos de sentido y formas de existencia.

En consecuencia, entendiendo que el *runa* es ‘el resultado de una interacción constante’, el *pachayachachiq* andino adhiere a la visión monista de Merleau-Ponty puesto que no concibe un Ser separado de su materialidad y esencia. Es más, gracias a su concepción como sujeto encarnado y cognición situada logra interactuar e intervenir ‘con’ y ‘en’ su realidad. No obstante, ampliamos y complementamos la propuesta anterior, mencionando que dentro de lo que podría considerarse como ‘monismo andino’ el *runa* posee, de acuerdo a los postulados del profesor Luis Enrique ‘Katsa’ Cachiguango, un carácter ‘multicorporal’. Vale decir, no solo posee la conciencia de una materialidad física sino que también emocional, espiritual, mental y energética, debido a que, valga la redundancia, las emociones, el espíritu, la mente y la energía son concebidas a partir de procesos fisiológicos: comen, digieren, respiran, se mueven, mueren, viven, beben, tienen heridas, cicatrizan, entre otras facultades (2020). Y por otro lado, en el caso del *aymara*, de acuerdo a las investigaciones y apreciaciones de la etnógrafa María Luisa Valda, es ‘multiespiritual’ puesto que se distingue el *Jach’a ajayu*, *Jisk’a ajayu* y la *Kamasa* (1972). Teniendo en consideración la concepción de todos estos aspectos, el *runa*, desarrolla una ‘propiocepción ampliada’ y ‘permeabilidad sensible’ al identificar dentro y a partir de su propia entidad corporal una apertura sensorial

que será denominada *runayay*, vale decir, la conciencia que da cuenta de su condición y composición como un Ser con un interior encarnado. En palabras de Merleau-Ponty, un estado quiasmático (2010) que propicia la concepción de ‘corporalidad’: unidad del Ser que comprende su posibilidad de ser un cuerpo-tenido y un cuerpo-vivido asumiendo sus características físicas, biológicas, filosóficas, sociales, históricas, religiosas, entre otras categorías.

A pesar de que la propuesta de Merleau-Ponty se centra solo en la experiencia humana, es aplicable a los diferentes elementos existenciales del *pachayachachiq* andino (Naturaleza, divinidades, ancestros, fenómenos atmosféricos y astronómicos) puesto que se reitera: son entidades vivas que poseen así mismo una fisicalidad, emocionalidad, espiritualidad, mentalidad y nivel energético que los dispone en un mismo plano existencial (*kawsaypacha*) con el derecho a construir de manera igualitaria una identidad específica a partir de la realidad interrelacionada, interconectada e interdependiente que conciben. Esto, lo lleva a iniciar un proceso de correspondencia, complementariedad y reciprocidad, disponiendo esta vez de su ‘corporeidad’, vale decir, su sentido de ser una corporalidad con una cognición expandida y situada en un *pacha* -tiempo/lugar con un presente pasado/futuro- en el que puede accionar y reaccionar ante una realidad que construye y ‘lo construye’. Es por ello que a través del *Runakay*, la conciencia corporal integrada al absoluto del *pacha*, el *runa*, activa su intercorporeidad -aceptando la igualdad de condiciones existenciales de otros ‘Seres’- para ubicarse, integrarse, convivir, interrelacionarse y aportar a una corporalidad autopoietica mayor que entiende ‘lo particular del todo’. De igual modo, pero en una escala menor, el *runa* se interrelaciona a través del *aylluyay*, la conciencia de una cultura e historia corporal familiar y ancestral, y el *llaktayay*, la conciencia corporal comunitaria; generando a partir de todos ellos una biopolítica sostenida y organizada que respeta cada una de sus partes y el Todo en el proceso del vivir. De acuerdo a Merleau-Ponty (2010), para ‘ser-en-el-mundo’, pero que en el sentido andino se deduce: para ‘ser-en-y-con-el-*pacha*’.

En conclusión, esto nos lleva a asumir que la visión del fenomenólogo francés, el enactivismo y el *pachayachachiq* andino se unen predominantemente en la concepción de un Ser que es, ante todo ‘relación’, puesto que sus distintos planos y conciencias corporales se

vinculan -en forma interna y externa- aportando valores, experiencias, emociones, reflexiones, saberes e historias que otorgan al *runa* inscripciones sensorio-emotivas que particularizan su ‘praxis corporal’ y ‘episteme’ en favor del *Sumak Kawsay* (Buen Vivir).

Por otro lado, resaltamos el nexo corporal hallado en relación a la autoconciencia fisiológica del *runa*. Como indicamos en el apartado 3.2.1 del Capítulo I, los avances de la gastroenterología han dado luces de que el SNE es un ‘cerebro visceral’ compuesto por los tejidos del esófago, el estómago, el intestino delgado y el colon, en los que se hallan neuronas sensitivas y motoras que responden y regulan la secreción de hormonas y neurotransmisores que químicamente provocan distintos estados anímicos y emocionales del *runa*. Así mismo, este sistema, al estar complementado por el SNA, quien ejecuta sus funciones a través de su principal órgano: el nervio vago; da cuenta de la importancia fisiológica que conserva esta zona corporal a la hora de generar reacciones, decisiones, emociones, pensamientos y reflexiones. Como indicamos en ese mismo apartado, Richard Schechner (2000), con el objetivo de buscar una herramienta actoral, llegó incluso a basarse en estos estudios y sus trabajos etnográficos con distintas culturas ancestrales, para identificarla como ‘fuente de la disposición, equilibrio y percepción, el lugar donde se originan la acción y la meditación’. Por esta razón, dado los términos hallados en torno a la composición corporal del *runa* -apartado 5.2 del Capítulo II- conjeturamos un nexo de esta teoría con la Fenomenología Corporal Andina, puesto que reconoce y valora de manera viscerosceptiva la interconexión física, emocional, espiritual, mental y energética que se produce en la faringe, el esófago, la laringe, la tráquea, los bronquios, el corazón, el estómago, el páncreas, el hígado, las vísceras -órganos que inerva el nervio vago- y el SNE. Una zona corporal reconocida bajo los términos *ruray*, *llankay* o *sonqo*, en el caso del *runa simi*, y *chuyma*, en el caso del *aymara*; que se relaciona directamente con la idea del ‘hacer’ y/o del ‘trabajo’, puesto que sus órganos son aquellos que se mantienen sin descanso para dar vida física al *runa*. A partir de ello, se distingue que desde tiempos ancestrales, el *runa* o *jaqi* ubica en ella la capacidad de pensar y sentir, disponiéndose como un equivalente de los actuales estudios de esta zona corporal. En otras palabras, comprende la posibilidad que tiene su pulmón para sentir, su estómago para llorar, su hígado para odiar o, como lo identifican y especifican algunos teóricos del Abiayala Sur, la posibilidad de ‘pensar con el corazón’, ‘corazonar’ -‘sentipensar’- acción donde la respiración

y el latido de este órgano, según Silvia Rivera Cusicanqui (2018), constituyen el ritmo de esta particular forma del pensar.

Finalmente gracias a los Estudios de la Performance y la aparición de herramientas conceptuales dentro de este campo que, intercambiadas con otras disciplinas, generan una base sólida de análisis en favor de las manifestaciones culturales, se pudo dar cuenta de la particular fenomenología corporal de un territorio que conserva y transmite su cultura desde este complejo complemento del Ser. De esta forma sus saberes corporeizados, experiencias corporales, concepciones estético-sensibles, emociones intersubjetivas, fueron analizadas en base a sus secuencias de conducta, liminalidad, inscripciones sensorio-emotivas, permeabilidades sensibles, conexiones intersubjetivas, reflexiones corporizadas, modos somáticos de atención, principios transculturales de amplificación, medios autoplásticos y aloplásticos, para dar cuenta de un profundo y comprometido repertorio corporal.

Es así como la Fenomenología Corporal Andina aparece a través de su principal figura ancestral, el cóndor -testigo clave de todos los procesos del territorio- y manifestaciones festivo-rituales que dejan en evidencia el mantenimiento de la danza como forma de devoción, conexión, socialización, acción, ofrenda, identidad y memoria, posicionándose como un importante elemento de construcción de la realidad que permite el almacenamiento y transmisión de conocimiento de una memoria cultural. No obstante, esta práctica y visión, si bien es compartida por las comunidades de este territorio, ha evolucionado de distintas maneras en sus manifestaciones festivo-rituales. Como pudimos apreciar, a través de la Fenomenología Andina y los trabajos de campo seleccionados, la danza en el caso chileno prevalece como un modo de comunicación y ofrenda con un ente superior, en el boliviano como una forma de identidad territorial y estatus social que apunta a su espectacularización, y en Perú, como una práctica de competición identitaria regional.

Para finalizar, se establece que a partir del *pachayachachiq* andino, el idioma *runa simi* y *aymara*, es posible dar cuenta de la concepción de una fenomenología corporal propia de su territorio con la que es posible adaptar y crear nuevas metodologías prácticas en el ámbito educativo y artístico que contribuyan a la visibilización y construcción de su identidad

cultural, sobre todo cuando la Teatrología actual, comprende y difunde la necesidad de producción de saberes territorializados debido a la identificación de diversas y diferentes expresiones construidas a partir de procesos de subjetivación de comunidades específicas en contextos geográfico-histórico-culturales determinados. En ese mismo camino se espera que la Fenomenología Corporal Andina aporte en específico a los estudios de la Teatrología y la Filosofía de la Praxis Teatral del territorio del Abiyala Sur en pos de develar el comportamiento escénico de uno de sus principales elementos: el cuerpo (corporalidad/corporeidad) y enriquecer el análisis de sus manifestaciones festivo-rituales para que en algún momento -se espera no lejano- poder configurar la Historia Corporal del Abiyala.

MATERIAL DE CONSULTA TERRITORIALIZADO¹⁵¹

1. REFERENTES DEL TERRITORIO DEL ABIYALA

1.1 Textuales.

- ◆ Abercrombie, Thomas (1992). “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”. En *Revista Andina*, (20), pp. 279-352. Cuzco, Perú. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- ◆ Academia Chilena (1978). *Diccionario del habla chilena*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.
- ◆ Andrade, Olegario (2003). *Prometeo y otros poemas*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur. (Obra original publicada en 1881).
- ◆ AMLQ - Academia Mayor de la lengua Quechua. (2005). *Diccionario Quechua –Español – Quechua. Qheswa – Español – Qheswa. Simi Taque’*. (2° edición). Gobierno de la Región de Cusco.
- ◆ Araya, Alejandra (2004). *La pureza y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político*. En *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* Año VIII, Vol. 1/2, pp.67-90. Santiago, Chile: Departamento de Historia Universidad de Santiago de Chile.
- (2015). “En busca de un corpus para los estudios del curp en Chile”. En *Cuerpos y corporeidad en las culturas de las Américas* (Silvia Citro, José Bizerril y Yanina Mennelli coord) Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.

¹⁵¹Recordemos que *Material referenciado territorializado*, está ordenado de acuerdo a la nacionalidad de los y las autoras referenciadas. Por otro lado, reiteramos que se incorpora el símbolo violeta para destacar el trabajo de investigadoras, el naranja para investigadores, el verde para trabajos colectivos y el azul para instituciones; con el objeto de hacer evidente la gran brecha de participación femenina que aún queda por deconstruir.

- ◆ ASALE - Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Diccionario de Americanismos*. Madrid, España. Santillana.
- ◆ Aschieri, Patricia & Puglisi, Rodolfo (2010). “Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales”. En *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (Silvia Citro compiladora), pp. 127-148. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos., Colección Culturalia.
- ◆ Austin, John (1971). *Cómo hacer cosas con palabras* (Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi trads.) Barcelona, España: Editorial Paidós. (Obra original publicada en 1962).
- ◆ Bastien, Joseph. (1985). “Qollahuaya-Andean Body Concepts: A Topographical Hydraulic Model of Physiology”. En *American Anthropologist*. Vol. 87, N° 3, pp. 595-611. Washington, EE.UU: Wiley.
- (1996). *La montaña del cóndor*. (F. Vallvé, trad.) La Paz, Bolivia: Editorial hisbol.
- ◆ Barría, Mauricio (2014). “La emergencia del relato ante la inminencia del acontecimiento”. En *Conceição. Conception* .Vol. 3, N°. 2, pp. 18-22. São Paulo, Brasil: Universidade Estadual de Campinas.
- ◆ Basaure, Ma. Francisca (2017). “La Tirana y sus bailes morenos: Lo afro, lo pampino y lo chileno”. En *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 26 N° 39. Iquique, Chile: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Arturo Prat.
- ◆ Belaúnde, Fernando; Ulloa, Manuel; Arias, Javier & Pestana, Carlos (1980). *Decreto legislativo N°1. Crean el Sistema Nacional de Cooperación Popular*. Lima, Perú: Archivo Digital de la Legislación del Perú.
- ◆ Berenstein, Paola & Dultra, Fabiana (2008). “Cenografías e corpografías urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade”. En *Cadernos PPG-AU/UFBA*, 7(2). pp. 79-86. Salvador, Brasil: Universidad Federal de Bahía (EDUFBA).

- ◆ Blakeslee, Sandra (23 de enero de 1996). "Complex and hidden brain in gut makes stomachaches and butterflies". *The New York Times*.
- ◆ Brunet, Marta (2009). *Cuentos para Marisol*. Santiago, Chile. Editorial Zig-zag. (Obra original publicada en 1966).
- ◆ Butler, Judith (2003). *El género en disputa*. (María Antonia Muñoz trad.) Barcelona, España: Editorial Paidós. (Obra original publicada en 1999).
- ◆ Cánepa, Gisela (2001). *Identidades representadas Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ◆ Cerrón-Palomino, Rodolfo (2008). *Voces del Ande. Ensayos sobre onomástica andina*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ◆ Choquehuanca, David (2009). "Entre el Desarrollo con Identidad y el Vivir Bien". En *Vivir bien*, pp.191-205. La paz, Bolivia: Ministerio de Relaciones Exteriores de Bolivia.
- ◆ Citro, Silvia (2004). "La construcción de una Antropología del cuerpo. Propuestas para un abordaje dialéctico". En *Ponencias del VII Congreso argentino de Antropología social*. Córdoba, Argentina.
- (2006). "Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía". En *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*. (Elina Matoso comp.). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires - Letra Viva.
- (2014). "Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas". En *Corpografías estudios críticos sobre el cuerpo*, (1), pp. 10-43. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- ◆ Classen, Constance (1990). *Inca Cosmology and the Human Body*. [Tesis de doctorado] Montreal, Canadá. McGill University.
- ◆ CMN de Chile (2015). *Qhapaq Ñan. El sistema vial andino y los incas en el Norte de Chile*. (Soledad González ed.). Santiago de Chile: CMN de Chile.

- ◆ Cortés, Ignacia. (2019). “Cuerpos, coreografías y desplazamientos: el tinku en las manifestaciones sociales recientes en Santiago de Chile”. En *Actas Conferencia de Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- ◆ Cortéz, Nicole; Daponte, Jean Franco & Díaz, Alberto (2020). “Los Chunchos en la Tirana. Baile, música y memoria festiva en el Norte Chileno”. En *Interciencia*, Vol. 45, (8), pp. 361-369. Santiago, Chile: Interciencia.
- ◆ Craig, Arthur (2008). “Interoception and Emotion: a Neuroanatomical Perspective”. En *The Handbook of Emotion* (Michael Lewis, Jeannette Haviland-Jones & Lisa Feldman editoras), pp. 272–292. New York: The Guilford Press.
- ◆ Csordas, Thomas (2004). “Asymptote of the inefable: Embodiment, alterity, and the theory of religión”. En *Current Anthropology*, Vol. 45 (2), pp. 163-185. Chicago, EE.UU.: The University of Chicago Press.
- (2010). “Modos somáticos de atención”. En *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos* (Silvia Citro comp.), pp 83-104. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, Colección Culturalia. (Obra original publicada en 1993).
- ◆ Cuba, María del Carmen (2019). *Simbología de los adoratorios de Cabana: supervivencia de la cultura y lengua Culle* [Tesis de doctorado]. Lima, Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ◆ Cumbre continental de pueblos y organizaciones indígenas (1990). *Declaración de Quito. Primer encuentro continental de pueblos indios*. Quito, Ecuador.
- ◆ De la Vega, Inca Garcilaso (1943). *Comentarios Reales de los Incas*. (Ángel Rosenblat ed.). Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores. (Obra original publicada en 1609).
- ◆ Derrickson, Bryan & Tortora, Gerard (2006). *Principios de anatomía y fisiología* (13a. ed.). Buenos Aires, Argentina: Médica Panamericana.

- ◆ Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México DF, México: Paso de gato editores.
- ◆ DINA - Dirección de Inteligencia Nacional de Chile (1975a). Primera reunión de trabajo de inteligencia nacional. Santiago, Chile: DINA.
- (1975b). Acta de clausura de la primera reunión interamericana de inteligencia nacional. Santiago, Chile: DINA.
- ◆ Dubattí, Jorge (2017). “Teatro-matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”. En *Revista Conjunto*, N°185, oct.-dic 2017, pp. 81-94. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- ◆ Dultra, Fabiana (2010). “Co-implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações”. En *Corpocidade: debates, ações e articulações*. (Fabiana Dultra & Paola Berenstein) pp.12-33. Salvador, Brasil: Universidad Federal de Bahía (EDUFBA).
- ◆ Echeverría, Bolívar (2001). “El juego, la fiesta y el arte”. En sitio web *Bolívar Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura*. Quito, Ecuador.
- ◆ EFE. Bolivia.com, (27 de noviembre de 2021). 52 conjuntos del Carnaval de Oruro entregan sus certificados de vacunación contra la covid. Recuperado de <https://www.bolivia.com/actualidad/nacionales/52-conjuntos-del-carnaval-de-oruro-entregan-certificados-de-vacunacion-contracovid-329068> [fecha de consulta: 19 de febrero de 2022].
- ◆ Escobar, Arturo (2015). “Sentipensar con la tierra Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur”. En *Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 11, n°1, pp. 11-32. Madrid, España: Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (AIBR).
- ◆ Esquivel, Gisela (2020). *Condiciones arquitectónicas para desarrollar actividades de interpretación y difusión del patrimonio cultural, Santiago de Chuco 2020*. [Tesis de

Pregrado, Universidad César Vallejo] Repositorio Institucional – Universidad César Vallejo.

- ◆ Estado Plurinacional de Bolivia (2008). *Constitución Política del Estado*. Bolivia: República de Bolivia, Asamblea Constituyente y Honorable Consejo Nacional.
- ◆ Fals Borda, Orlando. (2003). *Ante la crisis del país: ideas-acción para el cambio*. Bogotá, Colombia: El Áncora Editores.
- ◆ Federación de Bailes Religiosos de La Tirana. (2012). *Estatutos*. La Tirana, Chile: Federación de Bailes Religiosos de La Tirana.
- ◆ Flores, Luis (2005). ‘El Quishpi Cóndor’. En *IV Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ◆ Fortún, Julia (1961). *La danza de los diablos*. La Paz, Bolivia: Ministerio de Educación y Bellas Artes Oficialía Mayor de la Cultura Nacional.
- ◆ García, Mauricio (26 de agosto de 2004). “Jaime Escudero Sanhueza. Arquitecto, pintor y dibujante”. *Ergocomics*. Recuperado de <https://ergocomics.cl/wp/2004/08/26/jaime-escudero-sanhueza/> [fecha de consulta: 30 de octubre de 2021].
- ◆ Gardner, Howard (1996). *La nueva ciencia de la mente: historia de la revolución cognitiva* (Leandro Wolfson, trad.). Barcelona, España: Paidós. (Obra original publicada en 1985).
- ◆ Goffman, Ervin (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1959).
- ◆ Gómez, Donto (1999). *Diccionario básico del idioma aymara*. La Paz, Bolivia: María Luisa Seoux editora). Universidad Mayor de San Andrés.
- ◆ González, Joaquín (1893). *Mis Montañas*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta de Pablo E. Conié hijos.

- (1943). *Fábulas Nativas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé editores. (Obra original publicada en 1939).
- (2015). *La tradición nacional*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Pedagógica. (Obra original publicada en 1888).
- ◆ Guayasamin, Gustavo (2019). *La cruz del tiempo. Teoría astronómica sobre el calendario solar quiteño*. Quito, Ecuador: UTPL-Universidad Técnica Particular de Loja.
- ◆ Guerrero, Patricio (1993). *El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia andina*. Colección Antropología Aplicada 5. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-ala.
- (2010). “Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes para construir sentidos otros de la existencia (Primera parte)”. En *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 4 (5), pp. 80-94. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- ◆ Guido, Raquel (2016). *Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario de la Danza*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- ◆ Hernández, Graciela (2018). “La pastora y el cóndor: De los antagonismos entre naturaleza y cultura a los antagonismos de género”. En *Revista nuestraAmérica* N°6 (11), pp.190-208. Concepción, Chile. Ediciones nuestraAmérica.
- ◆ Huanacuni, Fernando (2010). *Buen Vivir/Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima, Perú: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas (CAOI).
- ◆ IADAP - Instituto Andino de Artes Populares (1983a). *Cuento popular andino. Perú*. Quito, Ecuador: IADAP.
- (1983b). *Cuento popular andino. Bolivia* Quito, Ecuador: IADAP.
- ◆ ILV - Instituto Lingüístico de Verano (2008). *Rimaycuna. Quechua de Huánuco*. (Mary Ruth Wise ed.). Lima, Perú: Instituto Lingüístico de Verano.

- ◆ Instituto Nacional de Cultura de Perú (12 de abril de 2004). ‘R.D. N° 219/INC.- Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a la obra musical "El Cóndor Pasa" y de Interés Cultural a la obra de Daniel Alomía Robles 266501’. El Peruano. pp. 266501-266502.
- ◆ ISEAT - Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (2004). “Lo ‘andino’ una realidad que nos interpela”. En *Revista Fe y Pueblo* n°6. La Paz, Bolivia: ISEAT.
- ◆ Laime, Teófilo; Mamani, Lucero & Arteaga, Mabel. (2020). *Paytani arupirwa. Diccionario bilingüe. Aymara – Castellano. Castellano – Aymara*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.
- ◆ Lajo, Javier (2006). *Qapaq Ñan La Ruta de la Sabiduría*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala.
- ◆ Lambeck, Michael (2010). “Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo. Algunas intervenciones antropológicas en una larga discusión”. En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (Silvia Citro comp.), pp. 105-125. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- ◆ Lara, Marcelo (2008). “Las condiciones económicas del Carnaval de Oruro”. En *Revista Cultura y Desarrollo*, 5. La Habana. Cuba: UNESCO Office Havana.
- ◆ Latorre, Mariano (1918). *Cuna de cóndores*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria.
- ◆ Lipuma, Edward (1998). “Modernity and forms of personhood in Melanesia” (Michael Lambeck y Andrew Strahern, eds.). En *Bodies and persons. Comparative perspectives from Africa and Melanesia*, pp. 53-79. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- ◆ López, Vicente (1897). *La loca de la guardia*. Buenos Aires, Argentina: A. V. López.
- ◆ Loyber, Isaías, (1987). *Funciones motoras del Sistema Nervioso*. Córdoba, Argentina: Editorial Unitec.

- ◆ Mamani, Edith (2019). *Diccionario ilustrado de la lengua Aymara*. Santiago, Chile: Ministerio de Educación de Chile - División de Educación General. Unidad de Currículum y Evaluación.
- ◆ Maturana, Humberto & Varela, Francisco (2003a). *De máquinas y seres vivos*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria & Lumen. (Obra original publicada en 1994).
- (2003b). *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria & Lumen. (Obra original publicada en 1984).
- ◆ MDSF - Ministerio de Desarrollo Social y Familia. Unidad de Coordinación de Asuntos Indígenas, 2021. *Diccionario de la lengua Mapuche*. Ministerio de Desarrollo Social y Familia.
- ◆ Mendoza, David & Sigl, Eveline (2012). *Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. La Paz, Bolivia: El autor y la autora.
- ◆ Milla, Carlos (2003). *Ayni*. Lima, Perú: Amaru Wayra.
- (2011). *Génesis de la cultura andina*. Lima, Perú: Amaru Wayra.
- ◆ Millones, Luis (1990). *El retorno de las huacas*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- ◆ Ministerio de Educación de Ecuador (2009). *Runakay kamukuna. Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*. (Universidad Andina Simón Bolívar, coordinadora). Quito, Ecuador: Ministerio de Educación de Ecuador.
- ◆ Ministerio de Hacienda de Chile (2021). *Glosario*. Santiago de Chile: Ministerio de Hacienda. Recuperado de: <https://old.hacienda.cl/glosario/pib.html> [fecha de consulta: 29 de agosto de 2021].
- ◆ Ministerio del Medio Ambiente de Chile (2013). *Educación ambiental del altiplano. Flora y fauna*. Santiago, Chile: Laboratorio de Medioambiente y Territorio (LABMYT) & Departamento de Geografía de la Universidad de Chile.

- ◆ Mistral, Gabriela (2016). ‘Menos Cóndor y más Huemul’. En *Anales de la Universidad de Chile*, N° 10, pp 221-223. (Obra original publicada en 1926).
- ◆ MMA - Ministerio de Medio Ambiente y Agua de Bolivia (2020). *Plan de Acción para la Conservación del Cóndor Andino (Vultur gryphus)*. Bolivia: MMA.
- ◆ Moreno, Carlos (2006). “Salud-enfermedad y cuerpo-mente en la medicina ayurvédica de la India y en la medicina contemporánea”. En *Antípoda. Revista de Arqueología y Antropología*, N°3, Julio-diciembre, pp. 91-121. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- ◆ Mujica, Soledad (2014). *Solicitud de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación a la Danza Los Pallos de la provincia de Santiago de Chuco*. Lima, Perú: Dirección General de Patrimonio Cultural del Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales del Ministerio de Cultura de Perú.
- ◆ Museo de Historia Natural de Concepción (2022). *Arboleando Chile: el Tamarugo*. Recuperado de: <https://www.mhnconcepcion.gob.cl/cartelera/arboleando-chile-el-tamarugo> [20 de mayo de 2022].
- ◆ Neruda, Pablo (1966). *Arte de pájaros*. Santiago, Chile. Ediciones de la Sociedad de Amigos del Arte Contemporáneo.
 - (1989). *Canto general*. Barcelona, España. Editorial Planeta. (Obra original publicada en 1950).
 - (1997). *Los versos del capitán*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello. (Obra original publicada en 1952).
- ◆ Núñez, Lautaro. (1989). *La Tirana del Tamarugal*. Antofagasta, Chile: Universidad del Norte.
- ◆ Orán, Reuter y Wagua, Aiban (2010). *Gayamar sabga: diccionario escolar gunayala-español*. Panamá, Panamá: Equipo ebi Guna-Fondo Mixto Hispano.

- ◆ Palermo, Z. (2010). “Una violencia invisible: la "colonialidad del saber””. En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (Dr. José Edgardo Dipierri editor), 38, pp. pp. 79-88. Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.
- ◆ Paredes-Candia, Antonio (1972). *Diccionario mitológico de Bolivia. Dioses, símbolos y héroes*. La Paz, Bolivia: Editorial Puerta del Sol.
- ◆ Peláez, Jorge (2020). Traslado del Inter del Apóstol Santiago el Mayor como Patrimonio Inmaterial de la provincia de Santiago de Chuco. [Tesis de Licenciatura, Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo. Virgilio Rodríguez Nache] Repositorio Institucional – Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo. Virgilio Rodríguez Nache.
- ◆ Pérez de Arce, José (2017). “Bailes chinos y su identidad invisible”. En *Chungará*. Revista de Antropología Chilena. Vol.49 N°3, pp. 427-443. Arica, Chile. Universidad de Tarapacá. Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas. Departamento de Antropología.
- ◆ Perilla, Deissy (2018). “La plebitusa: movilización política de las emociones posplebiscito por la paz en Colombia”. En *Maguaré*, vol. 32. N°2. pp. 153-181. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ Poma de Ayala, Felipe (1980). *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Caracas, Venezuela. (Obra original publicada en 1616).
- ◆ Portugal Mollinedo, Pedro (7 de junio de 2008). “Constantino Lima: Memorias de un luchador indianista”. En *Revista Pukara*, (32), pp. 6-7. La Paz, Bolivia: Pukara.
- ◆ Puglisi, Rodolfo (2014). “Repensando el debate monismo versus dualismo en la antropología del cuerpo”. En *Cuadernos de antropología social* N°40, pp. 73-75. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- ◆ Recabarren, Marcela & Valdivia, Paloma (2004). *El cóndor y la pastora. Cuento basado en una leyenda atacameña*. Santiago, Chile: Editorial Amauta.

- ◆ República del Ecuador (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Ecuador: Asamblea Nacional de la República del Ecuador. Recuperado de: https://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf [fecha de consulta: 29 de agosto de 2021].

- ◆ Rivera, Silvia. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta limón.

- (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

- ◆ Rodríguez, Manuela (2010). “Representando a mi raza: los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe”. En *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos* (Silvia Citro comp.), pp 277-298. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, Colección Culturalia.

- ◆ Rojas, Manuel (2000). “Cóndores en libertad”. En *A pie por Chile*. Santiago, Chile: LOM ediciones. (Obra original publicada en 1942).

- ◆ Romero, Javier (2013). *Reflexiones acerca del Carnaval de Oruro*. Bolivia. Rincón ediciones.

- (2015). *Insurgencia festiva en Oruro-Bolivia. Entre muertos, tolqas, 'diablos', morenos y otros 'demonios'*. Quito, 321 p. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.

- (2017). *Lo político de la festivo*. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- ◆ Saavedra, Patricia et al.(2003). “Relación entre fuerza muscular y propiocepción de rodilla en sujetos asintomáticos”. En *Revista mexicana de medicina física y rehabilitación* (15), pp. 17-23. Ciudad de México, México: Sociedad Mexicana de Medicina Física y Rehabilitación A.C.

- ◆ Schechner, Richard (1985) *Between Theater and the Anthropology*. Philadelphia, Estados Unidos: University of Pennsylvania Press.
- (2000). *Performance. Teoría & Prácticas interculturales* (Marta Ana Diz trad.). Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas, U. de Buenos Aires. (Obras originales publicadas en 1985, 1991, 1993 y 1994).
- (2002) *Performance studies*. Londres: Inglaterra: Routledge.
- (2003). *Performance theory*. Londres: Inglaterra: Routledge.
- ◆ Scribano, Adrián y de Sena, Angélica (2009). “Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación”. En *Revista Cinta de Moebio* (34), pp. 1-15. Santiago, Chile: Facultad de Ciencias Sociales de la U. de Chile.
- ◆ SERFOR - Servicio Nacional Forestal y de Fauna Silvestre (2015). *Plan Nacional para la Conservación del Cóndor Andino (Vultur gryphus). Periodo 2015-2025*. Lima, Perú: SERFOR.
- ◆ Silenzi, María (2013). “Antropología del cuerpo y Ciencias Cognitivas: el enfoque incrustado-situacional”. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES* (12), pp. 93-102. Córdoba, Argentina.
- ◆ Stokoe, Patricia (1987). *Expresión Corporal: Arte-Salud-Educación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Humanitas.
- ◆ Taylor, Diana (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En *Estudios avanzados de la performance* (Diana Taylor & Marcela Fuentes edits.). México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso Ediciones.
- (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones U. Alberto Hurtado.

- ◆ Terán, Vicente (1969). *Chiwanwayus y achankaras*. La Paz, Bolivia: Imprenta Renovación. (Obra original publicada en 1943).
- ◆ Thagard, Paul (2020). “Cognitive Science”. En *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (winter 2020). (Edward N. Zalta, ed.) Stanford, EE.UU: Metaphysics Research Lab, Stanford University.
- ◆ Vargas, Rubén (1958). “Ordenanzas para Corregidores de Indias del Virrey Don Francisco de Toledo”. En *Revista de la Facultad de Derecho PUCP*, 17, pp.155-184.
- ◆ Ulibarri, Luisa (1972). *Caricaturas de ayer y hoy*. Santiago, Chile: Quimantú.
- ◆ Uribe, Juan (1963). “La Tirana del Tamarugal”. En *Revista Mapocho* N°2. Santiago, Chile: Biblioteca Nacional.
- ◆ Valcárcel, Luis (1964). *Etnohistoria del Perú antiguo historia del Perú (Incas)*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ◆ Valero, Andrea & Chávez, María (2019). *Patrimonio inmaterial y turismo cultural, caso: fiesta patronal del Apóstol Santiago El Mayor - Provincia de Santiago de Chuco 2019*. [Tesis de Licenciatura, Universidad César Vallejo] Repositorio Institucional – Universidad César Vallejo.
- ◆ Vallejo, César (1959). *Los heraldos negros*. Lima, Perú: Editora Perú Nuevo. (Obra original publicada en 1919).
- ◆ Varela, Francisco (1997). “Patterns of Life: Intertwining Identity and Cognition”. En *Brain and cognition*, 34 (1), pp. 72-87. Ámsterdam, Países Bajos: Editorial Elsevier.
- (1998). *Conocer: las ciencias cognitivas, tendencias y perspectivas* (Carlos Gardini trad.). Barcelona, España: Gedisa. (Obra original publicada en 1988).
- (1999). *Ethical Know-How: Action, Wisdom and Cognition*. Stanford, EE.UU: Stanford University Press.

- ◆ Vásquez, Irvin (2016). *Condiciones históricas y socioculturales de las danzas folclóricas declaradas Patrimonio Cultural de la región La Libertad para desarrollar un producto turístico cultural en la ciudad de Trujillo año 2016*. [Tesis de Licenciatura, Universidad César Vallejo] Repositorio Institucional – Universidad César Vallejo.

- ◆ Venero, Luis (2016). “Dos notas sobre *Puya raimondii* Harms (Bromeliaceae) en el sur del Perú”. En *Chloris chilensis. Revista Chilena de Flora y Vegetación*. Chile: Editora Chloris Chilensis.

- ◆ Walsh, Catherine (2012). *Interculturalidad crítica y (de) colonialidad. Ensayos desde el Abya Yala*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

- ◆ Villaroel, Emeterio (1970). “Novena de la Virgen del Socavón”. En *Antología del Carnaval de Oruro. Tomo II*. (Alberto Guerra ed.). Oruro, Bolivia: Imprenta Quelco. (Obra original publicada en 1908).

- ◆ Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.

- ◆ Zaconeta, José (1970). “La Virgen del Socavón y la corte infernal”. En *Antología del Carnaval de Oruro. Tomo II*. (Alberto Guerra ed.). Oruro, Bolivia: Imprenta Quelco. (Obra original publicada en 1925).

- ◆ Zavaleta, Fabián & Diana, Lizeth (2017). *Patrimonio Cultural Inmaterial en la Provincia de Santiago de Chuco para el desarrollo del Turismo Cultural en el año 2017*. [Tesis de Licenciatura, Universidad César Vallejo] Repositorio Institucional – Universidad César Vallejo.

- ◆ Zenteno, Hugo (2009). “Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino”. En *Revista Punto Cero* Vol. 14. N° 18. pp.83-89. La Paz, Bolivia: Universidad Católica Boliviana.

1.2 Audiovisuales.

- ◆ Cachiguango, Luis Enrique [Colectivo Yama y Chawpi] (2020, junio 17). *Danzando para restablecer la vida en el mundo. Hatun Puncha Inti Raymi*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Wcp7t3RpQNU&ab_channel=ColectivoYama [fecha de consulta: 11 de septiembre de 2021].
- ◆ Cazorla, Maurice. [Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas UMSS] (2021, junio 05). *Seminario: Desarrollo histórico de la diablada*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=phrpDSgSeQ4> [fecha de consulta: 18 de febrero de 2022].
- ◆ Escudero, Jaime & Trupp, Carlos (Animadores). (1942). *15 mil dibujos*. Escudero & Trupp. Recuperado de <https://www.cclm.cl/cineteca-online/15-mil-dibujos/> [fecha de consulta: 30 de octubre de 2021].
- ◆ Galeano, Eduardo. [Programa 'Bajada de Línea'] (2012, abril 01). *Entrevista a Eduardo Galeano*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vGC3i9NmhE8> [fecha de consulta: 23 de marzo de 2021].
- ◆ González, Ximena [Extensión IFICC] (2016, mayo 26). *Autopoiesis y cognición corporizada de alto nivel*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KQuCI0aHNQU&ab_channel=Extensi%C3%B3nIFI CC [fecha de consulta: 03 de marzo de 2021].
- ◆ Kaspin, Silvina (Guionista). (2016). *Dictaduras latinoamericanas* [Documental para TV]. LumaDoc. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=CdRaXJPIb98&t=577s&ab_channel=CHAQUETAS BLANCASCONTAPPER%C3%9A [fecha de consulta: 01 de noviembre de 2021].
- ◆ Ormachea, Francisco (Director). (1996). *Ajayu* [Cortometraje]. Instituto Goethe & Consejo Nacional del Cine. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qwpDINMAKGs&ab_channel=PachaKamani [fecha de consulta: 14 de septiembre de 2021].

- ◆ Rubio, Miguel (2022). [Centro Cultural Inca Garcilaso] (2022, octubre 18). *'Teatro' por Miguel Rubio Zapata*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ZGG9_yDEfiQ&ab_channel=CentroCulturalIncaGarcilaso [fecha de consulta: 15 de diciembre de 2022].

1.3 Musicales.

- ◆ Advis, Luis; Manns, Patricio; Parra, Violeta & Inti Illimani (1971). *La exiliada del sur*. En *Autores chilenos*. Chile DICAP.
- ◆ Aguilera, Alberto (1975). *Se me olvidó otra vez*. En *Juan Gabriel con el Mariachi Vargas de Tecalitlán*. México. RCA Records.
- ◆ Alomía, Daniel (1913). *El cóndor pasa...*
 - (1963). *El cóndor pasa*, versión de Los Incas. En *Flutes des Andes*. Francia. Philips records.
 - (1971). *El cóndor pasa*, versión de Celia Cruz y Tito Puente. En *Celia Cruz Y Tito Puente en España*. U.S.A. Tico Records.
 - (1972). *El cóndor pasa*, versión de Yma Sumac. En *Miracles.Yma Sumac*. U.S.A. London Records.
- ◆ Alvarado, Jorge (1987). *Un nuevo baile*. En *Abajo en la costanera*. Chile. EMI Odeon.
- ◆ Autor o autora desconocida (s.f.). *La cumbia del counter*.
- ◆ Cabral, Facundo (1970). *No soy de aquí ni soy de allá*. En *Facundo el creador*. Argentina. Odeon.
- ◆ Cerati, Gustavo (1991). *Entre caníbales*. En *Canción animal*. Argentina. CBS Discos.
 - (1995). *Zoom*. En *Sueño stereo*. Argentina. Sony Music. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HBO2nDIYi0E&ab_channel=SodaStereoVEVO [fecha de consulta: 09 de febrero de 2021].

- ◆ Chancha Vía Circuito (2018). *Ilaló*. En *Bienaventuranza*. Wonderwheel Recordings.
- ◆ Crespo, Elvis (1998). *Tu sonrisa*. En *Suavemente*. Puerto Rico. RCA Records. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=qLl2R3z6DaA&ab_channel=ElvisCrespoVEVO [fecha de consulta: 09 de febrero de 2021].
- ◆ Cruz, Nicola & Huaira (2015). *Colibira*. En *Prender el alma*. Buenos Aires, Argentina. ZZK Records.
- ◆ De Benedictis, Piero Antonio & Igarzábal, Luis (1982). *Soy pan, soy paz, soy más*. En *Canto de la ternura*. Argentina. Estudio Music Hall.
- ◆ Divididos (1993). *Huelga amores*. En *La era de la boludez*. EE.UU. PolyGram.
- ◆ Ferrer, Horacio (1969). *Balada para un loco*. Argentina. CBS.
- ◆ García, Carlos & Spinetta, Alberto (1985). *Rezo por vos*. En *Privé* (Spinetta, Alberto), Parte de la religión (García, Carlos). Argentina. Interdisc.
- ◆ Guerra, Juan Luis (1990). *La bilirrubina*. En *Bachata rosa*. República Dominicana. Karen Records.
- ◆ Jacoby, Roberto & Moura, Federico (1985). *Luna de miel en la mano*. En *Locura*. Argentina. CBS.
- ◆ Jara, Víctor (1966). *Paloma quiero contarte*. En *Víctor Jara*. Chile. Demon.
- (1966). *El arado*. En *Víctor Jara*. Chile. Demon.
- ◆ Manns, Patricio (1965). *Arriba en la cordillera*. En *Entre el mar y la cordillera*. Chile. Demon.
- ◆ Miranda, Luis & Veas, Manuel (1983). *Reina del Tamarugal*. En *Reina del Tamarugal*. Chile. Calichal.
- ◆ Narea, Claudio (1991). *¡Muévete, retuércete!* En *Profetas y frenéticos*. Chile. Alerce.

- ◆ Numhauser, Julio (1982). *Todo cambia*. En *Somos*. Todo cambia. Suecia. Philips & CBS.
- ◆ Ortega, Sergio & Quilapayún. *El pueblo unido jamás será vencido*. Chile. DICAP.
- ◆ Parra, Violeta (1953). *Casamiento de negros*. En *Disco solista*. Chile. EMI Odeón.
- ◆ Rodríguez, Silvio (1982). *La maza*. En *Unicornio*. EGREM / Ojalá.
- ◆ Spinetta, Alberto (1965). *Barro tal vez*. En *Kamikaze*. Argentina BMG.

2. REFERENTES DEL TERRITORIO EUROPEO

2.1 Textuales.

- ◆ Arriaga, Pablo (1621). *Extirpación de la idolatría en el Pirv*. Lima, Perú: Gerónimo de Contreras.
- ◆ Barba, Eugenio (2005). "Theatre Anthropology". En *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (Eugenio Barba & Nicola Savarese compiladores), pp. 14-33. Londres, Reino Unido: Routledge.
- ◆ Blacking, Jhon (1977). *The anthropology of body*. Londres, Reino Unido: Academic Press.
- ◆ Bourdieu, Pierre. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge, Reino Unido. Cambridge University Press.
- (1999). *Meditaciones pascalianas*. (Thomas Kauf, trad.). Barcelona, España: Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 1997).
- (2007). *El sentido práctico*. (Ariel Dilon, trad.). Buenos Aires. Argentina: Siglo XXI editores Argentina S. A. (Obra original publicada en 1980).
- ◆ Cieza de León, Pedro (1985). *Crónica del Perú. Señorío de los Incas*. (Franklin Pease G.Y. editor) Caracas, Venezuela: Biblioteca de Ayacucho. (Obra original publicada en 1553).

- ◆ De la Torre, Saturnino (2001). *Sentipensar*. Sentipensar. Corazón pensante. Recuperado de <http://www.ub.edu/sentipensar/index.html> [fecha de consulta: 30 de septiembre de 2021].
- ◆ De Sousa Santos, Boaventura (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires, Argentina: Clacso.
- (2011). “Epistemologías del Sur”. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 16. N° 54 (Julio-Septiembre), pp. 17- 39. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.
- ◆ Descartes, René (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* (Vidal Peña, trads.). Madrid, España: Editorial Alfaguara. (Obra original publicada en 1642).
- (1987). *El discurso del método* (Eduardo Bello, trad.). Madrid, España: Editorial Tecnos. (Obra original publicada en 1637).
- (1995). *Los principios de la filosofía* (Guillermo Quintas, trad.). Barcelona, España: Editorial Alianza. (Obra original publicada en 1644).
- (1997). *Las pasiones del alma*. (José Antonio Martínez y Pilar Andrade Boué, trads.). Madrid, España: Editorial Tecnos. (Obra original publicada en 1649).
- ◆ D’orbigny, Alcides (1945). *Viaje a la América Meridional. Tomo III*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Futuro. (Obra original escrita entre 1835 y 1847).
- ◆ Dilthey, Wilhelm (1974). *Teoría de las concepciones del mundo* (Julián Marías, trad.). Madrid, España: Ediciones de la Revista de Occidente. (Obra original publicada en 1924).
- ◆ Douglas, Mary (1988). *Símbolos naturales* (Carmen Criado, trad.). Madrid, España: Alianza editorial. (Obra original publicada en 1970).
- ◆ Duviols, Pierre (1977). *La destrucción de las religiones andinas*. México D. F., México: Universidad Autónoma de México. (Obra original publicada en 1971).
- (2003). *Cultura andina y represión: procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*. Lima, Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú. (Obra original publicada en 1986).

- ◆ Esterman, Josef (2006). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT).
- ◆ Fernández, Gerardo. (2019). “Susto, locura, y posesión. Antecedentes coloniales y expresiones contemporáneas en Los Andes”. En *Chungará. Revista de Antropología Chilena* (Héctor González ed.). pp 487-495. Arica, Chile: Universidad de Tarapacá.
- ◆ Fischer-Lichte, Erika (2010). “Experiencia estética como experiencia umbral”. En *Revista De Teoría Del Arte*, (18), pp. 79-100. Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- ◆ Foucault, Michael (1991). *Historia de la sexualidad I* (Ulises Guiñazú, trad.). Madrid, España: Siglo XXI editores. (Obra original publicada en 1976).
- (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1975).
- ◆ Garzón, Baltazar (2016). *Operación Cóndor. 40 años después*. Buenos Aires, Argentina: Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CIPDH) Categoría II UNESCO.
- ◆ Giddens, Anthony (1998). *Sociología* (versión de Teresa Alberó, Jesús Albores, Ana Balbas, José Antonio Olmeda, José Antonio Pérez Alvajar y Miguel Requena). Madrid, España: Alianza editorial. (Obra original publicada en 1982).
- ◆ González Holguín, Diego (1608). *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca*. Ciudad de Los Reyes: Francisco del Canto.
- ◆ Grotowski, Jerzy (1990). “Leyes pragmáticas”. En *El arte secreto del actor*. (Eugenio Barba & Nicola Savarese comp. / Yalma Hail & Bruno Bert trads.), pp. 310-312. Ciudad de México, México: Pórtico de la Ciudad de México. Escenología, A. C.
- ◆ Guber, Rosana (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

- ◆ Heidegger, Martín (2001). *Introducción a la filosofía* (Manuel Jiménez Redondo trad.) Madrid, España: Frónesis Cátedra Universitaria. (Obra original publicada en 1996).
- ◆ Husserl, Edmund (1992). “El artículo «Fenomenología» de la Enciclopedia Británica”. *Invitación a la Fenomenología* (Antonio de Zirión, Peter Bader y Elsa Tabernic, trads.) Barcelona, España: Ediciones Paidós & I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. (Obra original publicada en 1925).
- (1996). *Meditaciones cartesianas* (José Gaos y Miguel García Baró, trads.). D.F., México: Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada en 1931).
- (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica pura. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* (Antonio Zirión, trad.). Coyacán, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas. (Obra original publicada en 1952).
- ◆ La Santa Biblia (1960). Londres, Reino Unido: Sociedades Bíblicas en América Latina.
- ◆ Laban Von, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1958).
- ◆ Langenscheidt. (s.f). *Diccionario Langenscheidt*. Recuperado de <https://es.langenscheidt.com/aleman-espanol/weltanschauung> [fecha de consulta: 15 de julio de 2021].
- ◆ Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo* (Paula Mahler, trad.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión. (Obra original publicada en 1992).
- ◆ Leenhardt, Maurice (1997). *Do Kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio* (M. I. Marmora y S. Savedra, trad.). Barcelona, España: Editorial Paidós. (Obra original publicada en 1947).
- ◆ Malinowski, Bronislaw (1986). *Los argonautas del Pacífico occidental* (Antonio J. Desmonts, trad.) Barcelona, España: Editorial Planeta de Agostini. (Obra original publicada en 1922).

- ◆ Mauss, Marcel (1979). “Técnicas y movimientos corporales”. En *Sociología y antropología* (Teresa Rubio de Martin-Retortillo trad.), pp. 337-356. Madrid, España: Editorial Tecnos. (Obra original publicada en 1934)
- ◆ Merleau-Ponty, Maurice (1957). *La estructura del comportamiento* (Enrique Alonso, trad.). Buenos Aires, Argentina: Librería Hachette. (Obra original publicada en 1942).
 - (1964a). *Signos* (Caridad Martínez y Gabriel Oliver, trad.) Barcelona, España: Editorial Seix Barral. (Obra original publicada en 1960).
 - (1964b). *The primacy of perception*. Illinois, EE. UU: Northwestern University Press.
 - (1993). *La fenomenología de la percepción* (Jem Cabanes, trad.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta de Agostini. (Obra original publicada en 1945).
 - (2010). *Lo visible y lo invisible* (Estela Consigli y Bernard Capdevielle, trads.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión. (Obra original publicada en 1964).
- ◆ Molina, Cristóbal (2010). Relación de las fábulas y ritos incas. (ed. Paloma Jiménez del Campo). Madrid, España: Iberoamericana. (Obra original publicada en 1575).
- ◆ Pizarro, Francisco (1986). *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (Obra original publicada en 1571).
- ◆ Polhemus, Ted y Benthall, Jonathan (1975). *The body as a médium of expression*. Londres, Reino Unido: E. P. Dutton.
- ◆ RAE - Real Academia Española (2022). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Recuperado de: <https://dle.rae.es/cosmovisi%C3%B3n?m=form> [22 de mayo de 2022].
- ◆ Santo Tomás, Domingo de (2003). *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Perú*.. Valladolid, España. Francisco Fernandez de Cordoua. (Obra original publicada en 1560)
- ◆ Sherrington, Charles (1906). *The Integrative Action of the Nervous System*. New York, Estados Unidos: Yale University Press.

- ◆ Szabó, Henriette (2008). *Diccionario de la Antropología boliviana*. Santa Cruz de la Sierra, Perú: Aguaragüe.
- ◆ Turner, Víctor (1982). *From ritual to the theater*. Nueva York, Estados Unidos: Performing Arts Journal Publications Publications.
- (1988a). *El proceso ritual*. Madrid, España: Editorial Taurus. (Obra original publicada en 1969).
- (1988b). *The Anthropology of performance*. Nueva York, Estados Unidos: Performing Arts Journal Publications Publications.
- ◆ Van Gennep, Arnold (2008). *Los ritos de paso*. Madrid, España: Alianza editorial. (Obra original publicada en 1909).
- ◆ Van Kessel, Juan (1987). *Lucero del Desierto. Mística Popular y Movimiento Social*. Iquique, Chile: Centro de Investigación de la Realidad del Norte CREAR.
- ◆ Vox (1982). *Diccionario ilustrado Latino - Español. Español - Latino*. Barcelona, España: Editorial VOX.
- (2006). *Diccionario manual Vox Griego. Griego Clásico-Español*. Barcelona, España: Editorial VOX.
- ◆ Wacquant, Loïc (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. (María Hernández, trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

3. REFERENTES DEL TERRITORIO DE OCEANÍA

3.1 Textuales.

- ◆ Norman, Donald (1987). “¿Qué es la ciencia cognitiva?”. En *Perspectivas en Ciencia Cognitiva*. Barcelona, España: Paidós (Obra original publicada en 1981).

4. REFERENTES DEL TERRITORIO ASIÁTICO

4.1 Textuales.

- ◆ Juang, Biing-Hwang & Munkong, Rungsun (2008). "Auditory. Perception and cognition". En *IEEE Signal procesing magazine*, 25. Piscataway, Estados Unidos: IEEE.

5. REFERENTES INTERTERRITORIALES

5.1 Textuales.

- ◆ Chalmers, David & Clark, Andy (1998). "The extended mind". En *Analysis*, 58, pp. 7-19. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- ◆ Foglia, Lucia. & Wilson, Robert (2013). "Embodied Cognition". En *Wiley Interdisciplinary Reviews. Cognitive Science*, 4(3), pp. 319–325. Malden, EE.UU: Wiley-Blackwell.
- ◆ UICN - Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza. *BirdLife International. 2020. Vultur gryphus. La Lista Roja de Especies Amenazadas de la UICN 2020*. UICN
- ◆ UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2020). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París, Francia: UNESCO.
- (2022). Elementos en las listas de patrimonio cultural inmaterial. Bolivia. UNESCO.

5.2 Musicales.

- ◆ Alomía, Daniel (1958). *El cóndor pasa*, versión de *L'Ensamble Achalay*. En *Musique indiene des Andes*. Francia. BAM.
- (1972). *El cóndor pasa*, versión de Esther Ofarim. En *Esther Ofarim*. Alemania. Columbia.
- (1990). *El cóndor pasa*, versión de Plácido Domingo. En *Be My Love*. Koch Classics.

- (2007). *El cóndor pasa*, versión Marc Anthony. En *Paul Simon y sus amigos: Premio Gershwin de la Biblioteca del Congreso a la Canción Popular*. U.S.A. Shout! Factory.
- Milchberg, Jorge & Simon Paul (1970). *El Cóndor Pasa (If I Could)*. En *Bridge over Troubled Water*. U.S.A. Columbia Records.

IMÁGENES

1. LISTADO DE IMÁGENES.

1. *América invertida*. Lámina incluida en el libro *Universalismo Constructivo* del artista uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) realizado en 1968.
2. *Primavera insurrecta*. Mural del artista chileno Inti Castro (1982) realizado en 2019, ubicado en la comuna de Estación Central de la Región Metropolitana de Chile.
3. Fotografía del Inicio del trabajo de la Convención Constitucional (2021-2022) tomada por Cristina Dorador. De espalda de iz.a d. el vicepresidente chileno Jaime Bassa (1977) y la presidenta de origen mapuche Elisa Loncón (1963).
4. Portada del libro *Reflexiones sobre el proceso creador. El señor Galíndez de Eduardo Pavlovsky* del artista argentino Horacio Ramos realizado en 1976.
5. Señal de tránsito y vial chilena para indicar ‘Trabajos en la vía’.
6. Fotografía de *Manos de trabajador pampino. I Región-Oficina Victoria*, realizada por el fotógrafo chileno Antonio Quintana (1904-1972) en 1959. Colección Archivo Fotográfico del Archivo Central Andrés Bello de la U. Chile.
7. Fotografía de Bronislaw Malinowski junto a hombres de la comunidad ancestral de las Islas Trobriand en 1928.
8. Fotografía de la performance Túnel de Carne realizada en el marco de *las IV Jornadas de Performance-Investigación. Trans-citando las fronteras del arte y la ciencia*, organizadas por Equipo de Antropología y la Performance en noviembre de 2017.
9. *Papakuna*, obra de Agroteatro cómico musical del Colectivo Yama (Ecuador) estrenada en 2018. Dirección: Juana Guarderas (1964).
10. Inicio del *Warmi Punlla* en y con la comunidad de Santa Barbara (Cotacachi, Ecuador), el Colectivo Yama y las artistas de la residencia Raymipacha-Teatralidades Festivas de 2019.
11. Exploración en el cerro Pan de Azúcar (Río de Janeiro, Brasil) enmarcada en la residencia Prácticas de Escucha de 2020.

12. *Habitante de las cordilleras del Perú*, óleo sobre tela realizado en 1855 por el artista peruano Francisco Laso (1823-1869).
13. *El hilo*. Grabado de la artista chilena-catalana Roser Bru (1923-2021) realizado en 1958.
14. Gráfica que ejemplifica la funcionalidad de la glándula H (glándula pineal) del filósofo francés Louis de la Forge (1632-1666) realizado en 1633 para el libro *El tratado del hombre* de René Descartes.
15. Símbolo de una unidad autopoietica que interactúa con estímulos, de los biólogos chilenos Humberto Maturana (1928-2021) y Francisco Varela (1946-2001) en 1984.
16. Dibujo de una brújula [s/f].
17. Punteros para computador [s/f].
18. Dibujo para el libro *Anatomia del corpo humano* de Juan Valverde realizado por el pintor italiano Jan Stefan Van Calcar (1499-1546) en 1543.
19. Dibujos que ejemplifican la posición de la columna para el libro *The Human Foot and the Human Hand* realizados por el cirujano inglés George Murray (1820-1896) en 1861.
20. Célula de Purkinje del cerebelo de un hombre adulto para el libro *Textura del sistema nervioso del hombre y de los vertebrados*, realizado por el especialista en histología y anatomía patológica, el español Santiago Cajal (1852-1934) en 1899.
21. Xilografía del nervio vago para el libro *De humani corporis fabrica* del pintor italiano Jan Stefan Van Calcar (1499-1546) de 1543.
22. Pictograma de una Herradura. Inicio de cueca (Baile nacional chileno) realizado por el profesor chileno Roberto Gómez en 2015.
23. Dibujo elaborado para el ensayo *Dance Curves: on the dances of Palucca* del pintor ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) en 1926.
24. Esquema Corporal.
25. Dibujo de la Cordillera de los Andes para el libro *Yaku-Mama. La crianza del agua* del ecuatoriano Luis Enrique Katsa de 2010.
26. Mapa de los Andes en los Estados Andinos del libro *Territorios Andinos. Territorio y memoria* del geógrafo francés Olivier Dollfus (1931-2005) de 1991.
27. Agrupación de Cholitas escaladoras, mujeres indígenas de entre 24 y 50 años que escalan con sus vestidos típicos diferentes montañas de América Latina.
28. *Tropa de Sikuris*. Alto Molle, 1978. Fotografía de Héctor González.

29. Tres hojas de coca que representan los tres estratos del *pacha* editadas por la autora de esta tesis.
30. Esquema de correspondencia del libro *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo* del filósofo y teólogo suizo Josef Estermann (1956) de 2006.
31. Detalle del afiche realizado para la *Federación de Estudiantes de Chile* realizado por el artista chileno Vicente Larrea (1942) en 1966.
32. *Man and mythological characters* del artículo *Peruvian art. A help fot students of design* relevado por Charles Williams (1845-1928) en 1917.
33. Detalle del afiche realizado para *Unión de Federaciones Universitarias de Chile* del artista chileno Vicente Larrea (1942) en 1968.
34. Detalle del afiche para la obra *Aucaman del Ballet Folklórico Nacional de Chile* del artista Vicente Larrea (1942) de 1972.
35. Esquema andino.
36. Dibujo de *La Fiesta de los Condesuyos* para el libro *Nueva Coronica y buen gobierno* del cronista peruano Guaman Poma de Ayala (1534-1615) de 1616.
37. *La Virgen María y el Cerro Rico de Potosí*. Anónimo (1720). Óleo sobre tela. Museo Nacional Casa de la Moneda, Potosí (Bolivia).
38. Imagen de un Cóndor de Los Andes [s/f].
39. Mecánica de consulta *del Plan cóndor* esquematizada por la DINA - Dirección de Inteligencia Nacional de Chile en 1975.
40. Fragmento de animación del cóndor Copuchita de los dibujantes chilenos Jaime Escudero (1914-2012) y Carlos Trupp (1918-1982) de 1942.
41. Portada del libro *Cuna de Cóndores* de 1918 de Mariano Latorre. Imprenta Universitaria.
42. Dibujo esquemático del *Friso de la Puerta del Sol* con cabezas de cóndores incorporado en el libro *Art Of The Andes* de Rebecca Stone-Miller (1958) de 1996.
43. *The cóndor and the bull* del libro *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* del arqueólogo aficionado estadounidense Ephraim Squier (1821-1888) de 1877.
44. Dibujo de un diablo danzante para el libro *Fiesta de la Tirana de Tarapacá* de Carlos Freire 1976.

45. Plano del poblado de La Tirana, en tiempo de fiesta. (2019). Ilustre Municipalidad de Pozo Almonte.
46. Bienvenida de las y los figurines sueltos en La Cruz del Calvario, La Tirana (Chile) 2018.
47. Imagen de Juan Neira como figurín de cóndor de 2019.
48. Detalles de las alas de cóndor de Juan Neira de 2018.
49. Fotografía de Carolina Abarzúa y acompañante como figurines de cóndor realizada por Pablo de La Fuente de 2018.
50. Fotografía del encuentro de Juan Neira y Carolina Abarzúa como figurines de Cóndor realizada por Zoila Schrojel en 2018.
51. Ilustración publicada en el suplemento cultural de La Patria de Bolivia de 2014.
52. Vista inferior del Monumento a la Virgen del Socavón del artista, profesor y arquitecto boliviano Jorge Azeñas.
53. Paso por la Avenida Cívica el Sábado de peregrinación de la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada transmitida por Bolivia Tv en 2019.
54. Fotografía de Pablo Guerra como figurín de Cóndor realizada por Zoila Schrojel.
55. Fotografía de Pablo Guerra sin máscara de Cóndor realizada por Zoila Schrojel en 2019.
56. Fotografía de danzante de cóndor con plumas del ave realizada por Zoila Schrojel en 2019.
57. Dibujo de Milagro del Santo Santiago Mayor para el libro *Nueva Coronica y buen gobierno* del cronista peruano Guaman Poma de Ayala (1534-1615) de 1616.
58. Fotografía de la escultura de César Vallejo en la Plaza Central de Santiago de Chuco realizada por Zoila Schrojel en 2019.
59. Mapa de la Región de la Libertad de Perú.
60. Asociación Cultural Danzantes Liberteños del profesor Jhonathan Varas como Pallos solicitados por un habitante de la provincia de Chao en una novena.
61. Fotografía de La Distinguida Dama en el Paseo de las Vacas realizada por Zoila Schrojel en 2019.
62. Acuarela *Danza de cóndores* de la obra gráfica *El Códice Trujillo del Perú* (1782–1785) del obispo español Baltasar Jaime Martínez (1737-1797).
63. Secuencia fotográfica de variaciones de la danza del Quispe Cóndor del profesor peruano Juan Sánchez realizada por Zoila Schrojel en 2019.

64. Fotografía de estudiantes de la Escuela Primaria de Menores Masías Dositeo Sánchez Vásquez de Santiago de Chuco después de bailar Quispe Cóndor realizada por Zoila Schrojel en 2019.
65. Fotografía de mujeres y hombres de Santiago de Chuco bailando a un costado de la Plaza Central realizada por Zoila Schrojel en 2019.
66. Fotografía de Lucía Isabel Rodrina después de un ensayo de la Asociación Cultural Danzantes Liberteños realizada por Zoila Schrojel en 2019.
67. Fotografía de Juan Neira en La Fiesta Religiosa de la Virgen del Carmen de La Tirana en 2021. Cabe mencionar que no se llevó a cabo en el pueblo de la Tirana debido a las medidas preventivas contra el COVID-19, tal como lo demuestra también el intérprete en la imagen.
68. Dibujo del virrey Don Andrés Marqués de Cañete y el rey inca Sairiri Topa Inga para el libro Nueva Cronica y buen gobierno del cronista peruano Guaman Poma de Ayala (1534-1615) de 1616.

ANEXOS

1. Entrevista a Juan Neira.

- Instancia: Previa de preparación de ofrenda.
- Lugar: Costado de la Plaza Central de La Tirana, comuna de Pozo Almonte, en la Región de Tarapacá, Chile
- Fecha: 13 de julio de 2018 a las 11.00 hrs.

Investigadora (I): Ahora puedes presentarte tú.

Juan Neira (JN): La verdad que yo empecé en el año 97'. No con un traje de cóndor. Con un traje de figurín normal. Para la Fiesta de La Tirana me invitó un cuñado amigo . Los primeros años los bailé normal con mi traje y no me sentía cómodo. Después vino otro amigo y me dijo: 'Juan sabes que yo tengo una máscara de cóndor'. Yo dije: '¡Ya, que sea no más!' Y a mí, bueno a mí todo la vida me ha gustado el cóndor, me fascina el cóndor. Hay muchos cóndores aquí pero pertenecen a los Bailes Religiosos. Yo soy exento, porque soy externo. Bailarines Suelos.

La finalidad de nosotros como Bailarines Suelos es llamar la atención en qué sentido. Por ejemplo, aquí, todo el mundo viene de todas partes, hermoso todo, pero la mayoría viene a ver a los bailes grandes. Diablada, Sambos, los bailes más grandes llaman la atención. Y como hay bailes más pequeños, que no llaman mucho la atención. No tienen muchas luces o cosas así... La función del Figurín Suelto es... del Bailarín Suelto: es entrar a ese baile y captar gente y la gente se acerca, a la vez nos ve bailar a nosotros y ve el Baile. Entonces, esa es más que nada la finalidad del... y el Diablo Suelto desde el 1840 más o menos. De hecho hubieron una excavaciones, hace un par de años atrás y encontraron los primeros bailarines de la fiesta fueron Diablos Suelos. Encontraron un Diablo. Encontraron un Cóndor y encontraron, si no me equivoco un Indio de ese tiempo. Y a mí me llamó mucho la atención ¿Por qué me llama

la atención? Porque el cóndor, de partida es el emblema del Altiplano. El cóndor es muy... es muy libre... se mueve pa' allá.. se mueve pa' acá. Me gusta la libertad. Me gusta la tranquilidad, la paz del cóndor. Porque aunque tú no lo creas el cóndor inspira eso. Y para hacer un animal tan fuerte, tan... depredador como le llaman, inspira mucha paz.

De hecho yo mucho más antes, antes de que me metiera a este tema de los bailes y todo, yo había visto el tema de la resiliencia del cóndor. No sé si la ubicas, la resiliencia...

I: No, explícame un poco más.

JN: Ya. El cóndor siente que llega a una edad, a los cuarenta años, él se retira hacia los cerros, y en los cerros el vive una resiliencia. Por ejemplo picotea en la roca, se hace tira sus uñas, hasta que él vuelve a... cómo te explico... a renovarse. Una vez que se siente renovado, le salen las uñas nuevas, su pico nuevo. Él vuelve a bajar. Y eso me impresionó mucho.

I: ¿Eso cómo lo adquiriste? ¿Estudiando o...

JN: Leyendo. Sí, si. Internet, libros, cosas así.

I: Pero fue como interés tuyo para...'Necesito saber obviamente lo que estoy...

JN: Obviamente lo que estoy representando, claro.

I: ¿Tú has visto un cóndor?

JN: Sí, en vivo sí. Sí he visto.

I: ¿Y qué tal la experiencia?

JN: ¡Uh, fabuloso!

I: ¿Y cuándo fue?

JN: Lo vi en Serena. En Serena hay un zoológico muy hermoso y lo fui a ver allá. Pero fuera de eso en reportajes a veces, y es muy lindo. Y eso es más menos es lo que me lleva a representarlo acá en La Tirana. De hecho no he querido cambiarlo, sino que cada año adquiriendo más, agrandando más las alas, adquiriendo nuevos trajes y me gusta. Me gusta que los niños les llame la atención, me gusta que la gente: 'Joven una foto' o me gusta que los niños me saluden, la mano, porque es muy representativo y aquí hay poco. Aquí hay poco. Muy poco. Aquí lo que más se representa es el Diablo Rojo. El Diablo Rojo ¿por qué? Porque es uno de los más antiguos. De hecho hay algunos, muchos que conservan la misma capa de años atrás, quince años atrás, la vestimenta, todo. Pero yo soy medio tímido...Entonces. Mira, el tema es que yo soy medio tímido, entonces con el cóndor es como que yo me abro. Me explico.

I: No sé si te transformas o ¿eres tú mismo?

JN: Siento que soy yo mismo pero dentro de una protección. O sea como que él me da...

I: Una facilidad para...

JN: Una facilidad para hacer cosas que yo no hacía antes.

I: Ah, entiendo.

JN: Independiente de eso. Yo también, me gusta mucho el ámbito folklórico, o sea yo he pertenecido a muchas agrupaciones folklóricas. Y por lo mismo va todo eso entrelazado.

I: Pero ahora es como que bailas solo.

JN: Sí, ahora bailo solo. Claro.

I: ¿Y cuándo fue esa decisión?

JN: ¿Cuándo fue?... Fue cuando... Me invitaron a bailar a La Tirana. Después yo tuve un problema personal, familiar y decidí entregarme en fe a... pedirle a la Virgen. Y... después ya empecé... le cumplí y empecé a bailar solamente por devoción. Y hasta el día de hoy hay una devoción entre ella y... la Virgen.

I: ¿Tú eres creyente?

JN: Sí creyente. Sí, creyente.

I: Bueno, en ese caso tú partiste por una manda que hiciste ¿cierto? Y bueno la manda me pierdo, ahora estoy averiguando si se cumple por un determinado de años o lo que uno cree que es.

JN: Depende, hay gente que hace manda por cinco años, cuatro años, por un año, eso es personal de cada uno.

I: Ah ya. Y la tuya la hiciste o todavía la estas...

JN: No la mía ya la hice. La mía ya la hice por dos años. Tengo una hija que se me accidentó, por eso la hice.

I: ¿Y todo bien?

JN: Sí, todo bien.

I: ¿Y después seguiste por el cariño que...

JN: Claro, por el cariño, por la devoción.

I: Y cuándo bailas ¿Cómo es tu energía?

JN: ¡Uy, cien porciento! ¡Uy, yo no....! No es que yo te lo quiera... Yo me corren las gotas, transpiro, transpiro, transpiro ¡Uy! porque ¡Uy! olvídate, pero soy el hombre más feliz del mundo. Para mi... existe una felicidad y para mi no existe el cansancio. Independiente de que la gente me diga: '¡Uy, joven está transpirando!' '¡Oh qué sudor! ¿Y usted no se cansa?' Y yo le digo: 'Sí me canso pero es fe' Esto es lo que me mueve a mí, es lo que me incentiva. Entonces mientras más yo me explayo [bailo] para mí es mejor. Me siento mejor. Me entiendes.

I: O sea nunca te has dejado un año, como que te sientes: 'Ay sentí que no me la puedo...

JN: No, siempre, siempre. Siempre cien porciento entregado a la fiesta, a la virgen.

I: Y antes o hoy día ¿Te vas a preparar en el sentido de que: 'Uy voy a bailar esta cantidad de tiempo o simplemente haces tu vida normal?

JN: Eh, no. Hago mi vida normal. Tengo... Yo me hago un horario si. O sea, yo por mi bailarías... más, pero ¿por qué me hago un horario? por el tema de que...

I: Por lo que me dijiste.

JN: Claro. Por mi PH, mis poros son muy abiertos, entonces transpiro demasiado. Entonces en el día yo no tengo problemas en bailar, porque yo bailo. Aparte que, es por el tema de que yo bailo en el día y puedo explayarme en las alas. Puedo abrirlas, puedo moverme. Tengo mucho movimiento para... Y en la noche no se puede porque somos tantos. En serio somos tantos figurines, somos más de doscientos cincuenta figurines. Entonces en la noche como hay mucha gente y mucho baile. Se baila muy junto, muy apretadito.

I: ¿Y eso lo decidieron ustedes?

JN: No, eso es una decisión de cada uno. Si, hay gente que viene en la mañana y en la tarde no viene pero viene en la noche. Yo también poh, yo hago un sacrificio y me vengo a las dos de la tarde con un sol infernal y bailo desde las dos a las siete ¿Por qué? Porque a las siete empieza la misa. Entonces, claro, empieza la misa, a veces me quedo a la mitad de la misa escuchando y después me retiro. No es tampoco la idea de no participar de la misa.

I: ¿Entonces desde las dos a las siete no paras?

JN: No paro.

I: ¡Wow! ¡wow!

JN: Salgo de una y me meto a otra, otra, otra...Siempre cuando haya.

I: O sea hoy día te voy a ver supongo.

JN: Sí. Sí, de hecho nosotros no somos una agrupación. No estamos federados. Todos los grupos aquí están federados. Nosotros no. Somos Bailarines Suelos. Tenemos la opción de entrar a cualquier baile siempre que el caporal lo acepte. Cuando nosotros nos acercamos a un baile, y el caporal dice no, nosotros no... Hay un respeto ahí.

I: Porque las Federaciones que me dijiste están súper ordenadas. ¿Existe algún complejo con eso? o Siempre se han respetado

JN: No, siempre nos hemos respetado. Aparte que ellos entienden también que... la representación del figurín, del Diablo Suelto es... claro... es de la misma antigüedad de ellos mismos. Entonces tratan de respetar eso.

I: Porque yo también hace poco leí que había como un Estatuto de los Bailes de La Tirana. Existían unas reglas y decía: 'Se aceptarán los figurines de animales y algunos venidos de Bolivia' Entonces el cóndor estaría dentro de eso.

JN: Sí, correcto.

I: Está aceptado dentro...

JN: Sí, está aceptado dentro de la federación. Está aceptado en... está el oso blanco, el oso negro, e Diablo Rojo que es la tradición, el cóndor, el Achachi, hay varios representativos. A veces aparecen otros por ahí.

I: ¿Ah sí? ¿A aparecido uno raro que tú digas así...

JN: Sí, como que llama la atención a veces.

I: ¿Y cuál te ha llamado la atención?

JN: Como por ejemplo el año pasado... bueno dos años atrás andaba un gorila. Ahora, el gorila. El problema es que en la Fiesta de La Tirana se ha mezclado mucho con la fiesta de Oruro. Pero la fiesta de Oruro van otros tipos de representaciones distintos a los de La Tirana. Entonces ese gorila es de allá, ellos bailan allá. Y de allá llegaron acá. De hecho la primera vez que investigué el cóndor, netamente el cóndor era de allá. Allá empezó en la fiesta de Oruro y llegó por Oruro para acá.

Y aparte que aquí es representativo. Haber cómo te explico. Yo también en la ciudad que yo vivo. Yo vivo en Alto Hospicio. En Alto Hospicio el símbolo es el cóndor. Entonces también por ahí...

I: ¡Estai' marcado! ¡El destino! Te diste cuenta de eso...

JN: Como que muchas cosas se encajaron y me di cuenta que ese personaje como se dice es mi representante. Es como mi escudo.

I: Y también forma parte del Escudo Nacional y también anda en mucha cosa. Pero al parecer es muy pregnante en tu vida

JN: Sí, fascinante. A mi me libera de mucho, me da tranquilidad, me da paz, me da alegría cuando salto.

I: Con respecto a tu traje.

JN: Mi traje. ¡Uy! Mi traje yo le he cambiado muchas veces dependiendo del tiempo, de todo. A ver la última vez, el año pasado lo modifiqué. Mi traje era corto, por ejemplo en las alas el largo era de un metro ochenta, dos metros. Y ahora vine y lo desarmé por completo, pluma por pluma. Con una paciencia única y lo amplié. Los trajes los renuevo yo mismo, sobre todo la capa. La parte de las plumas es más complicado y lo hice un poquito más ancho, tres metros veinte le hice. Entonces tu comprenderás que tres metros veinte para bailar en la noche, en donde hay tanta gente. Y en el día se ve hermoso, se ve bonito. Y el resto del otro aparataje, lo que es el... la pechera, el bombacho, lo mando hacer tengo una vecina que es costurera y ella me lo hace. Pero yo me especializo... O sea, lo mío es la capa. Yo siempre estoy cambiando la capa...

I: Entonces es como el elemento más importante para ti.

JN: Sí, haber, la capa y la máscara son los elementos más importantes para mí.

I: ¿Y por qué crees que se debe eso? porque... tienen un mayor uso, no sé.

JN: Porque tienen un mayor uso, porque tienen un mayor cuidado. Claro porque están hechas de plumas de avestruz. Entonces siempre hay que estar modificando, por lo que la pluma de avestruz es muy.... sedosa... se va muy luego... se destroza muy luego... Entonces hay que estar con cuidado, con todo eso. Hay que darles ciertos cuidados.

I: ¿Y la máscara? Me imagino que muy simbólica.

JN: Sí, la máscara es muy simbólica. La máscara cuando a mí me la regalaron... como te diría... como una monada. Yo le puse luces para llamar la atención de todo el mundo, con luces, pero a medida que fue pasando el tiempo y que fui representando al cóndor y que fui viendo el tema mío, me di cuenta que no es... que para mí no es representar algo así con... llamar la atención con... con brillo, con luces, con... No, para mí no. Entonces, ahora trato de hacerlo lo más simple posible. Un taje sencillo. La capa de plumas lo más natural posible, solamente las plumas. No hay brillo. No hay luces. No hay adorno. No hay... Porque así... yo soy así. Una parte de mí es así. Una parte de mí es ser tímido, es ser natural, eso.

I: Una visión del mismo personaje, pero tuya, que le ofreces a la Virgen por así decirlo. ¿Y eso de modificar tu propio traje también lo haces por un tema de comodidad o simplemente lo por simbolismo que me dices de ahora?

JN: Lo hago por un tema de comodidad. Lo hago por un tema de... A medida que voy confeccionando el traje... voy cambiando otras cosas por un tema, también de higiene a lo mejor, posiblemente, uno no... porque yo tenía como un traje, después al año tuve dos, ahora tengo tres. Entonces qué pasa, que como bailo en el sol, hay que cambiarse constantemente. A veces uno no alcanza a cambiar, entonces tengo que renovar. Voy renovando de a poco. Y trato de hacerlo con los colores más simbólicos de acá, o sea el negro, el rojo, blanco.

I: ¿Y cambias por día o es por fiesta?

JN: Por día. Un día me pongo un bombacho blanco, al otro día me pongo un bombacho negro, al otro día uno rojo. Anoche bailé con uno rojo.

I: Pero eso es por disponibilidad de la ropa o porque hoy día dices: 'Quiero el rojo, porque me llama la atención'

JN: No, no. Es por disponibilidad mía. [risas] Claro como que yo guardo así como... cómo te explico, así como los bailes siempre para el día de La Víspera guardan el traje nuevo, van

arreglando. Yo también trato de hacer lo mismo. Trato de dejar el más especial, la que más quiero, para la fecha más especial que es La Víspera.

I: ¿El dieciséis?

JN: Del quince al dieciséis.

I: ¿Y cuál es que dejas cómo más importante? ¿el oficial de cóndor?

JN: El bombacho blanco, pechera negra o fucsia.

I: ¿Por algo en especial?

JN: Me gusta el blanco por la pureza. Me gusta el blanco por el... Me gusta mucho. Y trato de guiarme por los colores del cóndor. O sea no me gusta mucho... salirme de los colores emblemáticos.

I: Del animal en sí.

JN: Correcto. Del ave.

I: Y dentro de los días ¿Cuál es el más importante? ¿Ese para ti? ¿O despedida? O el primero porque te enfrentas a la fiesta.

JN: Yo creo que es el primero y el creo que es La Víspera que son los dos más importantes. En La Despedida trato de no tomarlo tan de fondo porque duele mucho. Duele mucho. Es una año que uno espera para estar aquí para entregar la fe de uno. Entonces cuesta alejarse, cuesta hacer despedidas.

I: ¿Y durante el año qué realizas?

JN: Bueno fuera de trabajar. Hay otros tipos de fiesta religiosa que también participo. Por ejemplo, está la fiesta San Pedro San Pablo que fue hace poco, está la Cruz de mayo, está la Fiesta de Maipú en Santiago, el Templo Votivo de Maipú que está en Santiago que fui el año pasado y el año antepasado. Fui invitado por un Baile. El Baile en Tacna, hay una fiesta que se llama Nuestra Señora de Urumi, también voy a esa fiesta. Trato de mantenerme al día en algunas cosas. Me gusta llevar la representatividad del cóndor a muchos lados.

I: ¿Por qué en esos lugares no se ve?

JN: No, hay muchas cosas que no están. Por ejemplo, en la zona central, no se ve. Solo aquí en la zona norte, pero en la zona central, por ejemplo no se ve. Vallenar, en la Fiesta de la Cruz de Mayo no se ve. En la Fiesta de La Candelaria, en la Fiesta de Copiapó no se ve.

I: ¿Y por qué crees tú que se deba eso? ¿Que exista de los otros bailes pero no del cóndor?

JN: Es que cada zona de Chile tiene un fuerte representativo, por ejemplo, la zona de la cuarta, quinta región es más representativo Los Bailes Indios, Los Comanche que Las Diabladas o que Los Sambos. Los Sambos se están viendo recién en la tercera, cuarta región. Las Diabladas todas esas cosas. Entonces cada zona tiene su representatividad.

Entonces el cóndor es más del Altiplano.

I: ¿Y tú has podido ir a Oruro? A Tacna me dijiste.

JN: Sí, fui a Oruro, pero no a bailar. A mirar.

I: ¿Qué te pareció?

JN: Fantástico.

I: Me habían dicho que si bien es una fiesta religiosa tiene su lado más carnavalesco, que le da otra...

JN: Sí, es que la fiesta de Ouro tiene otras libertades que aquí no se permiten. Por ejemplo beber alcohol en la vía pública, cosas así.

I: ¿Y aquí aparte de la Ley Seca como restricción?

JN: Aparte de la Ley Seca no. No, ninguna. Lo que sí, dentro de la federación, por ejemplo en los bailes, todos los bailes que están federados está prohibido varias cosas, o sea está prohibido que ellos coman con trajes o que se tomen de la mano, que anden con pololos, cosas básicas, o sea, por ejemplo no pueden ocupar aros, en varios... Cada federación tiene sus propias reglas aparte de las reglas generales. Acá hay una federación en sí y de esa federación hay subfederaciones y ellos determinan para cada baile su propia... Por ejemplo aquí La Tirana la fiesta es más religiosa. Claro más reglas. A mí lo que no me gusta de esta fiesta, lo que nunca me gustó es el tema de Las Bandas. Yo estoy acostumbrado que para el Sur, desde la tercera región para el Sur, todas las bandas pertenecen a cada baile, entonces tocan por fe al igual que los bailarines, pero acá no. Acá las bandas son separadas, cada uno tiene su grupo y por lo mismo cobran. Entonces tiene sus cosas. Es raro de la zona para acá, pero es un tema de años. O sea, si la federación lo aceptó. Pero para allá no, para allá es más espiritual. Cada baile tiene su banda y cada integrante de su banda también entrega su baile y su instrumento hacia la fe de cada santo.

I: Y aquí cada uno tiene su Virgen ¿Cierto?

JN: Cada baile tiene su representación.

I: ¿Y cómo es eso? ¿Le bailas a la Virgen que están apareciendo por ahí? ¿O tienes una conexión especial hacia allá [Santuario de Nuestra Señora del Carmen].

JN: No siempre tengo una conexión central allá [Virgen del Carmen] Igual se respeta mucho cada imagen. Es decisión de uno de ser pagano o no. Como dice la canción: 'Pregúntame si soy pagano y tu el otro pecador' Pero es lindo, es hermosa la fiesta. Es una fiesta muy grande de... donde uno se viene a llenar de espiritualidad, de todo.

I: ¿Y en el post de la fiesta? ¿Cómo te sientes, como este año encontré algo, te sientes triste porque tuviste que esperar. Siempre sacas una reflexión.

JN: No, al contrario, el post de la fiesta es tremendo y es fabuloso. Uno se prepara para esto. Uno se prepara mentalmente. Se prepara espiritualmente. Uno viene a regocijarse de la fe de cada persona. No tan solo el hecho de entrar a la iglesia es algo que te llena, si no que cada persona tiene algo en sí que te llama a representar de la manera que yo lo hago hacia la fe en Cristo o a la Carmelita.

I: Entonces es como un ímpetu positivo. ¿Y desde cuanto tú sientes que te tiene que empezar a preparar? ¿Desde el primer día en que se acabó la del año anterior? ¿Desde enero?

JN: Yo creo que uno se está preparando todo el año, uno vive con esto. Uno que lleva años vive mentalizado en esto. En cualquier fecha x uno ve algo de La Tirana y uno siempre se va alimentando de a poco. No es un tema de que uno: 'Ah en dos meses más viene La Tirana' No, esto es que uno lo lleva por siempre.

I: ¿Y hay algunos años que hayan sido diferentes?

JN: Sí, como todo momento. Hay momentos malos momentos buenos. Sí.

I: Momento malo es como: hubo mal clima...

JN: No, no, no. Momento malo en el sentido de que a veces uno no viene con la misma predisposición o pasó un mal momento en que uno, a veces... pasa muchas veces que uno tiene problemas y trata de mezclar unas cosas con otras.

I: Pero siempre hay que llegar ahí [Virgen]

JN: Siempre ahí la Virgen está encima. Un rezo.

I: O sea nunca has dicho: 'Hoy no puedo ir'.

JN: No, no. Jamás.

I: En ese sentido ¿Hay años más sacrificados por las cosas que te pasan?

JN: Incluso mi familia me apoya cien por ciento en esto. Mi familia es muy de baile también, mi familia participó muchos años en baile. Se retiraron como hace diez años, por motivos personales, por el accidente de mi otra hija. Se retiraron y de ahí nunca más han vuelto. Pero igual, van al baile que participaban, que pertenecían, colaboran, todo.

I: Pero bailar parece que no quieren.

JN: No, bailar. Por motivos de ellos internos.

I: Tu eres el único que baila de la familia.

JN: Tengo una hija mayor que baila en Los Gitanos, si ella me sigue. Ella se mantiene. Es la guía del baile.

I: Entiendo ¿Haces bailes de carácter folklóricos?

JN: No. En ese sentido no. Para mí el cóndor es algo que me supera y es algo religioso.

I: Netamente lo separas de lo folklórico que en lo general siempre todo de cataloga de esa manera.

JN: Para mí el cóndor es un tema netamente religioso. Es que yo lo tomé por ese camino y la idea no desviarlo, o sea para mí la representación del cóndor en La Tirana es un tema de representación, de libertad, de fe, es un tema de... llegar al Señor, de llegar a la Virgen. Con ese manto de plumas, con ese ímpetu, con ese manto de fe, todo. O sea si alguien me dice que hay un evento un show y necesitan un cóndor para una representación o necesitan el traje, yo no.

I: ¿Nunca has prestado tu traje?

JN: Lo presté una vez y me arrepentí todo el resto de mi vida.

I: ¿Por qué? ¿Qué pasó?

JN: Porque nadie lo cuida como uno lo cuida. Pero mi señora me dice que por qué no hago otro traje. Y le digo: 'Es que este está bendecido' para que cuando me toque hacer representaciones me ponga el otro, y yo le digo: 'No, no me encuentro en el traje'. Tengo que representar la fe en mi traje y representarla en otro traje y así por bailar folklor no me llama la atención. Lo mío es netamente religioso.

JN: Es que pa' mí lo máximo es La Tirana. O sea representar al cóndor en La Tirana es como lo máximo [...] Es que ese el tema. Mi visión no es como tan folklórica. Mi visión es como más... como entregar lo corporal a la Virgen... de alguna forma. Porque hay gente que... [devotos que caminan de rodillas]

I: Sí. Hace falta sacarle el ímpetu al cóndor.

JN: Y a veces la gente se saca fotos pero no... A ver, cómo te explico. Se saca fotos en forma de gratitud hacia el personaje que está bailando.

I: Claro.

JN: No por: '¡Ay qué rico mira estuve en La Tirana, me saqué una foto!' No, a veces ellos lo hacen por gratitud. No saben cómo llegar a ti. Cosa que hace que uno se sienta mejor, más alegre, más satisfecho con lo que uno está entregando. Por lo mismo uno trata de entregar algo bueno, trata de entregar algo bonito.

Hay un tema ahí de fe y hay un tema también de no sé si humanidad... No sé si llamar la atención. Es un tema de que a veces a lo mejor la gente cuando ve algo está botnio se acerca, se apega más. Entonces si alguien viene por fe bailar y todo ese tema y baila y marca el paso

no más a lo mejor no tiene tanto significado como la persona que yo veo que está bailando y se está sacrificando, y está sudando, sudando para hacer eso, entonces: ¡Oh el hombre baila! Entendí.

I: Pero eso se nota a lo lejos Juan.

JN: Me refiero a que cuando la gente ve algo que está ¡Wow!, que baila bonito todo, se acerca y trata de conversar con esa persona, de integrarse a esa persona, como se siente igual. Que no es lo mismo cuando tu veí' algo así no má'. Como que hay gente que se siente identificada y por lo mismo le gusta sacarse fotos y qué se yo. Después cuando muestra la foto: '¡Oh, ése bailaba bonito!' [...]

I: Es como guardar el momento, más que captar la foto.

JN: Como capturar el momento. El momento de la experiencia que ellos vivieron, claro. El momento místico de la experiencia que ellos vivieron. Porque no es lo mismo que yo vea una foto de alguien pasajero, que no te llama mucho la atención, a tener la foto de alguien que 'tú viste', que estuvo ahí. Eso lo rescato mucho, me gusta.

I: La gente cuando te mira, sorprendida.

JN: Yo no soy de eso, no me gusta eso de...lo conversaste con mi señora pero, yo soy de perfil bajo, bajo, bajo, bajo. Yo cuando me pongo el traje me pongo ¡Ahh!... Soy medio callado.

I: ¿Te has atrevido hacer algún paso nuevo?

JN: Sí. De hecho ayer saqué un movimiento nuevo pero lo he hecho tres veces no más. No dos. Siempre veo, algo o me imagino algo y lo hago.

I: ¿Y qué fue lo que pensaste? ¿Un giro, un salto, un movimiento de cabeza?

JN: Es un giro. Un giro que yo doy pero con un solo pie. Y con el otro como que pateo'
[patear]

I: Difícil igual, a ver dale.

[Juan Neira hace su demostración]

JN: Hacia este giro pero no me quedaba quieto. Entonces ahora sí me quedo quieto para mover la cabeza como la mueve el cóndor. Es que siempre uno trata de... Y si uno siempre siente que hace uno esto bonito eso se ve bien.

Pero a medida que uno va bailando van saliendo cosas así. O de repente me equivoco pero de repente esas cosas me resultó entonces lo hago. Pero me equivoqué en lo que 'yo' quería hacer. O sea no en el paso, ¿entendí?. Si yo quería hacer algo y no me salió, pero me salió de otra manera y a lo mejor me gustó: '¡A ya me gustó!' Pero no es porque a la gente le gusta el paso, no... Igual que me he alejado, porque antes yo movía mucho la cabeza... Ahora las alas son más grandes. Le doy más ímpetu a eso

I: ¿Y cómo te ha ido con las alas entonces? ¿Pero este año las estrenaste?

JN: Sí es que probé el porte. El año pasado eran las mismas pero más pequeñas.

Z: ¿Cómo te has sentido?-.

JN: Fabuloso.... fabuloso, fabuloso. En las nubes. Me encanta.

I: Pero ¿Por qué sientes más el peso del armazón?

JN: No, no es que se sienta el tema del armazón, se siente... más real... Lo siento más real, lo siento más...

I: No tan interpretación, sino que más animal.

JN: Claro, exacto. Cuando estoy bailando y me miro la sombra: ¡Uhh, qué fantástico!

I: Me imagino porque es probar un cuerpo ajeno a ti.

JN: Sí, poh'.

I: ¿Pero tú sientes que tu mano está acá o que está más allá? O sea que tu mano no es ya tu mano sino que es el ala en que termina. ¿Sientes tu cuerpo más grande o 'Yo Juan Neira y mi mano tiene algo'?

JN: No, yo me siento igual pero siento que yo soy... siento cuando yo manipulo eso. Siento que yo controlo eso y me gusta sentirme 'yo' el controlador de eso... pensar que 'yo muevo todo este aparataje'. No tengo palabras para eso.

I: Es por darle similitud al personaje. El hecho de extender las alas...

JN: Yo creo que mientras más similitud tenga el personaje, más llama la atención. Más real se proyecta hacia la gente, como más real.... Mientras más natural sea lo que hago yo, más natural se vea, más cerca se asemeja hacia lo verdadero ¿entendí? No es como por ejemplo, un cóndor que ande bailando con luces. No es como un cóndor que ande bailando con colores ¿entendí? Mientras más natural, mientras menos cosas tenga, mientras más se parezca, llama más la atención y a la gente le gusta más, porque la gente dice: '¡Oh, parece de verdad!'. Entonces se asimila más a la realidad y eso es lo que yo trato de hacer. Asimilar 'eso' a la realidad. No asimilarlo al personaje cóndor, cómo te diría? de una Diablada por ejemplo.

I: Sí, porque siento que algunos cóndores hacen al 'humano animal bailando'. Tiene más particularidades de gesto humanos que animal. Se ve como un personaje. Lo que yo he visto a través de tus movimientos, más que la imitación es la interpretación de los movimientos del cóndor, desde el animal que baila.

JN: Como lo corpóreo.

I: No es el 'humano' 'humano-animal' sino que más bien el 'animal-humano' por así decirlo que danza.

JN: Es que lo que yo trato de hacer ahí de llegar en lo posible a lo más real. Parecido pero desde mi interpretación. A veces veo un movimiento bonito, de otra cosa, me la imagino en el cóndor y yo la aplico. Trato de hacerlo, si sale bien, fabuloso o sino... hasta la gente me da ideas: '¡Oiga sabe que lo vi este movimiento y se vería bonito si usted' abre las alas y mueve la cabeza así!', y yo les digo: '¡A ya, gracias!'. La misma gente te contribuye. Como que se sienten identificados para ayudar, para darte un consejo. Es rico uno lo toma bien.

I: Es que yo creo que a la gente le gusta ver eso. O sea sentirse con un animal cerca que sabe que no le va hacer nada. Con una animalidad que nunca es común ver.

JN: Yo soy alegre cuando bailo. Soy entregado a lo que hago. Yo me entrego siempre a los demás. Soy una persona carismática en el momento. Me gusta tener esa comunicación con la gente. Compartir lo que yo hago con ellos. Que ellos se sientan parte de uno... 'yo te entrego esto para que tú la pases bien, para que tú vuelvas'.

[Comienza a pasar una fraternidad. Juan se encuentra con un amigo y se excusa de que debe partir]

2. Entrevista a Carolina Abarzúa.

- Instancia: Previa de preparación de ofrenda.
- Lugar: Calle Eluterio Ramírez de La Tirana, comuna de Pozo Almonte, en la Región de Tarapacá, Chile
- Fecha: 14 de julio de 2018 a las 16.00 hrs.

Investigadora (I): Te voy a empezar a grabar.

Carola Abarzúa (CA): ¡Ahora todo podrá ser usado en mi contra! [risas] Me pasó que cuando llegué a la fiesta, la mayoría de los chiquillos, de los figurines sueltos que conozco son todos súper estudiosos de la cultura andina, de las fiestas religiosas, Los Diablos Suelos con los que estoy. Los Osos Negros....

I: Son más de la zona.

CA: No, digo que ellos como personas naturales, digamos, son muchos actores, músicos, como gente relacionada de ese ambiente. Y todos ellos son bien estudiosos por intereses propios como de la fiesta, de la cosmovisión andina, de las fiestas religiosas de todos lados. Unos bailan Bailes Chinos en Santiago, distintas cosas.

Pero a mí me pasó que yo llegué muy de turista a la fiesta

I: ¿Cuándo fue eso?

CA: EL 2011. Y no sé, no la quise estudiar. Como que me enamoré de la fiesta y yo dije: ‘¡Ya! Como que quiero aprender de la nada’. Como que sentí que los niños que bailaban como que fueron mis ‘másters’ [profesores], me fueron enseñando un poco. Del orden de todas esas cosas dónde tení’ que ir tú, ver cuál es tu rol, que tení’ que ir delante de la banda, que cómo vai’ a

buscar, cómo vai' a dejar, cómo le pedí' permiso al caporal; todas esas cosas como que las aprendí más con los niños ¿cahai'?

I: Pero eso ¿Cuándo llegaste a la fiesta? ¿Cuándo llegaste acá?

CA: Cuando vine a mirar digamos. De turista. Y con los años, este sería quinto año que bailo. Como que ahora me siento más propia, pero ha sido así añito añito aprender. Es como aprender a caminar. No quise aprenderme la fiesta, estudiarla, sino que he querido vivirla, equivocarse, todas esas cosas, que es muy bonito porque son todos bien generosos poh, como que la gente en los bailes: 'No. No pase por aquí, tiene que pasar por acá'. Como que todos te van soplando, como pa' que no te equivoquí' y eso ha sido genial. genial y hermoso. Y pa' mi el cóndor representa tantas cosas. El hecho de que la Virgen sea la montaña, para mí... Sentir la Virgen como la montaña pa' mí era evidente que el cóndor era el que tenía que hablar con ella. Así como pa' dialogar con ella es él. Es el cóndor. Directo. Yo creo que por eso elegí el cóndor... no sé. Fue algo como de unión interna... Sentí que...

I: ¿Pero cuando lo viste?

CA: Sí, cuando lo vi... y siempre me han gustado los pájaros. En una obra de teatro que yo hice también.

I: ¿Tú eres actriz también?

CA: Sí. Soy actriz. La primera canción que hice era sobre el cóndor ¿cachai¹⁵²? Entonces son muchas cosas así... Me llevan a él. Y ha sido muy bonito porque todos me han acogido muy bien de cóndor. No hay muchas cóndor, cóndores mujeres. Yo de hecho igual tenía ganas de hacer cóndor con falda ¿cachai? Para que fuese un cóndor femenino, femenino. Pero me dio un poco de 'cuco' [miedo] Así como partir tan imponiendo algo nuevo. Preferí apegarme un poco

¹⁵²Cachar= Tr. vulg. Captar, darse cuenta de algo. (Academia Chilena, 1978. p.72)

más al traje antiguo para aprender un poco más y no sé quizás en un par de años más ahí se puede evolucionar a ¡La Cándora! Así pero ya con ¡Todo!

I: Por eso yo decía porque la mayoría son puros hombres.

CA: Ahora yo igual siento que tiene una energía súper masculina igual poh, porque es súper *power*, de hartos saltos y de harta fuerza corporal. Tení' que estar en extensión todo el rato. Es súper agotador. No sé poh. A diferencia de repente de los diablos, los osos, que igual tení' movimientos más...

I: ¡Ah! ¿De los brazos decí' tú?

CA: Sí. Quedo con el cuerpo hecho *pebre* [destruido] así rápidamente. Lo encuentro más exigente que la !CRESTA!

I: ¿Pero cómo son tus dinámicas dentro de la fiesta? ¿Cómo te organizas?

CA: No pongo un horario muy fijo pero. Siempre voy donde Los Gitanos de Belén a preguntar sus horarios. Es el baile con el que he hecho despedida, entonces es como mi baile más querido.

I: ¿Y eso por qué? ¿Los escogiste? ¿Te escogieron?

CA: Porque encuentro que ellos son un baile súper generosos con Los Figurines [suelos]. Te permiten acompañarlos. Sí me da lata un poco, que estos días ya a ellos los taponean en la plaza. Se meten mucho, entonces ahí yo me salgo. Pero, ponte tú cuando terminan sus mudanzas, abren el baile para que Los Figurines [Suelos] bailen al centro.

I: Oye pero qué lindo.

CA: Entonces, es con el único baile que me pasa eso. Por eso yo me uní mucho con ellos. Son simpáticos y se acuerdan: '¡La cándora! ¡Llegó la cándora!' Son muy simpáticos. Son generosos.

Ahora ellos hacen la entrada, el baile los primeros días y a mí me cuesta un mucho. Tengo dos niños. Me cuesta venir los diez días de la fiesta, entonces nunca he podido hacer la entrada con ellos, porque Los Figurines [Suelos] no podemos entrar a la iglesia, ¿tú cachai eso?

I: Sí. Pero ¿Ayer qué pasó? Entraron a la iglesia.

CA: ¡Ah! pero es que esos son los figurines que están confederados.

I: Pero, ah. Ahí ya me contaron que, no sé si estaban confederados ya o estaban viendo, o ya no...

CA: No sé. Pero yo el 2016 que vine también. Es que el año pasado tuve a mi segunda guaguüita, no pude venir. Tenía dos semanas de paría' así que fue imposible venir. Pero ya el 2016 hicieron entrar a los figurines. Ahí parece que fue el primer año que hicieron entrar... Y la idea es empezar a 'confederarse'. Pero es que igual está esa cuestión de que hay bailes que hay bailes que no le gustan Los Figurines [Suelos] poh'.

I: Sí me di cuenta en la dinámica.

CA: Claro, porque no pagamos. Al final es eso, es plata y es la iglesia. Ahí es donde empiezan los roces entre todos.

I: ¿Qué opinas tú de eso?

CA: A mí no me gustan. O sea considero que no hay que pagarle a la iglesia para venir a celebrar. Es muy penca [triste]

I: Eso me decía Juan, pagar para la manda.

CA: Hay que pagar. Bueno los bailes ya pagan, y todo el año por sus trajes, por sus cosas, por poder venir y además hay que pagarle a la iglesia. Pa' que te den horarios pa' todas las cuestiones.

La iglesia castiga a los bailes: 'Hay que le encontraron la falda cortas a las niñas' y los ponen en unos horarios pesados. Entonces es penca esa dinámica. Como que ellos decidan dónde vas a bailar, qué parte de la plaza, todas esas cosas es un poco duro. Es cierto que igual se necesita un orden, sino esta fiesta sería caótica... pero, sí. Hasta medio pal' otro lado de lo *pechoño* [rae] a ratos. Y eso a mi no me gusta. En realidad más que... Bueno a mi me bautizaron...

I: ¿No eres católica? ¿No eres creyente?

CA: Sí, yo creo que en la Virgen sí creo. Creo en la Virgen porque... es que creo en la fe del hombre en realidad. A mí lo que me gusta de esta fiesta es que me lleno de amor, me lleno de humildad, de ver a otros hombres, a otros pares, a otros Seres humanos ¿cachai'? juntándose hacer lo mismo. A pegarle a la tierra, así con tanta fuerza, con tanta belleza, con tanto amor. Eso es lo que a mí me enamora de la fiesta. Más que hacerle un pago a los Dioses, en realidad, es como celebrar La Tierra. Celebrar que estamos vivos. Celebrar con baile. Celebrar el hacer comunión poh' entre las personas, eso es lo que me enamora de la fiesta. Que todos compartan todo, la comida, el agua, es como todo tan así... Tú llegai' a un baile al tiro¹⁵³ te hacen entrar. Te ofrecen cosas... Eso es bonito poh', ver el sacrificio de todas las personas viniendo siempre, y como te comparten su vida, su mundo, sus dolores, también su alegría, así como por sólo el hecho de querer venir a celebrar con ellos, ¿cachai'? Pa' mí eso es lo mágico.

I: ¿Qué crees que es lo que convoca más? ¿La fe o más el baile?

CA: Yo creo que es la fe. En esta fiesta en particular es la fe, pero igual es la fe a La Madre, que es la fe a La Tierra. En ese sentido el baile es muy importante poh'. O sea la fiesta igual es afuera de la iglesia [risas]... Hacerle los cánticos y las reverencias al símbolo de la Tierra poh', al símbolo de La Madre, a la montaña, pero en el fondo es...

I: Pero ¿tú te quedas con la imagen femenina? ¿Piensas en un más allá?

¹⁵³Al tiro= En el acto, al punto, inmediatamente. (Academia Chilena, 1978. p.225).

CA: Es que para mí La Naturaleza es Dios. Entonces, ahora ponte tú para este año yo bordé... Me bordé en la capa a un cóndor volando sobre las montañas pensando en llegar... En tener más sabiduría, en poder llegar más allá. Que el espíritu se eleve lo más posible. Eso sí es lo que busco, pero pa' mí la imagen de la Virgen es como la imagen humana de La Naturaleza en realidad y para mí La Naturaleza es Dios, el sol, todo, todo... Por eso también mi capa tiene muchas flores porque por lo femenino y por las raíces también. Yo no tengo ninguna familia no es ni relacionada con el Arte, ni con la Religión, pero igual mis dos abuelas maternas son nortinas. Una de Antofagasta¹⁵⁴. Mi otra abuela es de Iquique, ella vivía en Humberstone¹⁵⁵. Entonces claro, igual hay algo aquí que me une muy fuerte, que me pasa con el desierto, con La Tierra, con la montaña que me emociona mucho. De hecho me empiezo a emocionar al tiro y también es bonito eso poh'.

Me gusta el cóndor porque también es un momento de intimidad. No es tan apatotado¹⁵⁶. Tiene una weá'¹⁵⁷ tan íntima que me conecto mucho con eso, con mi lado solitario, con el explorar así la libertad individual. Y eso me es fuerte porque la fiesta cuando la comencé, fue cuando comencé mi historia de mamá también. Tengo como todo revuelto eso... Como que siento que la fiesta también me ayudó a dar ese paso poh' de ser mamá y de poder tener ese amor de tan incondicional que es como difícil sentir con las personas poh', que tu cuerpo se extienda en otro. Como eso tipo de cosas que son responsabilidades tan grandes que te quitan un poco tu individualidad. ¡Ahí es como mi dualidad poh'! Mi dualidad de cóndor volador. Solo. Así, libre. Y también soy La Tierra, La Madre, La Sangre, todo. La Tierra, lo que te agarra igual. Entonces es la comunicación entre ambos.

I: Bueno es que así lo tomaban igual las comunidades andinas. Tomaban el cóndor porque era el comunicador entre los dioses y la Tierra. Y no era ni un demonio, ni nada de eso.

¹⁵⁴Capital provincial y III región de Chile, colindante a la II región de Tarapacá en la cual se ubica la ciudad de Iquique.

¹⁵⁵ Ex centro de explotación de salitre que funcionó durante los años 1934 a 1958 en pleno desierto de Atacama, llegando a albergar a cerca de 3.700 habitantes. Tras la aparición del salitre sintético esta urbanización minera fue abandonada pasando a denominarse popularmente como 'pueblo fantasma'. Sin embargo en 1970 fue declarada Monumento Histórico y desde 2005 forma parte de la Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco.

¹⁵⁶Apatotado/a = Adj. Ch. Referido a persona, que suele actuar dentro de un grupo, no individualmente. (ASALE, 2010. Definición 1)

¹⁵⁷Weá' = Cosa, sensación. (Traducción propia).

CA: Era neutro. Sí es verdad.

I: Claro, porque por ahí leí que representaba la muerte y la vida porque como es carroñero. Se come a los animales muertos pero también limpia.

CA: Eso para mi también es hermoso. De hecho ayer hablábamos de los encuentros con cóndores que habíamos tenido. Yo contaba que después de video-danza que hice una vez con unos amigos al interior de la Ligua. Es que la Ligua es donde se juntaron los Incas con los Mapuches poh', como zona límite. Y hay mucho petroglifo, hay conchales, hay muchas cosas ahí antiguas. Entonces un amigo que tenía un proyecto de video-danza me invitó a bailar, era para el equinoccio de primavera, era toda la volá'. Teníamos que subir la montaña, todo. Subimos el Cerro Tongorito para grabar arriba en los petroglifos que hay. Y la subida fue re-caótica. Nos perdimos. Nos fuimos por otro cerro. Partimos saliendo de noche para llegar justo a la amanecer. Entonces fue una cosa: '¡Qué fue lo que estamos haciendo, me voy a morir!' Y yo ya tenía un hijo ahí... Y cuando terminamos de grabar arriba, cuando nos sentamos a la tranquilidad, aparecieron dos cóndores y nos empezaron a bailar arriba. Oh y yo dije: ¡Ah, voy a tener otro hijo!

Ambas: ¡Aaaah!

CA: Y mis dos hijos son cóndores.

I: ¿En qué sentido?

CA: Mi hijo mayor se llama Facundo *Mallku* y mi segundo hijo se llama Elián *Kuntur*, así que los dos son condoritos. Los dos los bordé pa' venir pa' acá. Los bordé en mi capa como huevito. Me quedé embarazada esos mismos años. ¿Cachai'? Por eso para mí también la Virgen es como la enseñanza de ese amor de mamá y de lo individual. Cuando una cede a weás' que una dice:

‘Ah, que ni cagando voy hacer’ así, y chuta¹⁵⁸. Ese amor que duele harto poh’, de mucho aguante. Pero pa’ mí así ha sido la maternidad con lo bellísimo que tiene, pero también es reduro. Entonces pa’ mí esta fiesta tiene que ver con todo eso. Como que acá me reordeno, me reseteo pa’ empezar mi año. Año Nuevo acá poh’. Hoy día todos nos vamos a dar abrazo de Año Nuevo. Por que se supone que esta fiesta era para el Wetripantü. Y la han corrido por cosas más políticas.

Pero aquí ya me re-ordeno y vuelvo con fuerzas así a enfrentar lo que sea. Todo eso representa la fiesta.

I: Espérate ¿Y el encuentro con el cóndor fue ese volando? ¿No ha sido como en un zoológico, me refiero de tenerlos de cerca...

CA: Mira, sí he visto millones, porque he visto videos. Miro fotos para hacer la capa, para decorarla, pa' hacer todas esas cosas. No, pero ese ha sido mi encuentro más cercano con el cóndor. Sí, porque estaban volando cerquita y fue tan bonito. Los demás estaban todos asustados: '¡Hay no nos vayan comer!' ' Pero sino poh los cóndores no cazan. No comen vivos' [risas] No pasó nada. En realidad nos fueron a saludar no más. No nos iban a comer [risas]... Es muy hermoso del cóndor eso de que limpia la muerte. Muy bonito.

I: Juan también me decía, que se recluían por un tiempo los cóndores. Se iban solos, totalmente. Y que rasgaban las piedras con las uñas. Que de ahí se renovaban todo sus plumajes, su cuerpo. Otro detalle me dijeron que si se muere uno de los dos se suicidan.

CA: Como los Guacamayos.

I: Parece. Se tiran en picada.

CA: Los Guacamayos, también hacen eso. Voy averiguarlo yo también.

¹⁵⁸*Chuta*= Expresión de asombro y eufemismo chileno para no decir la palabra *chucha*, la cual, hace alusión a la vulva femenina. (Traducción personal)

I: Me lo dijeron. Pero con tanta información que tengo en la cabeza he tenido que editar.

CA: ¡Qué bello! Sí, yo sabía eso de que son solitarios. De que tienen sus periodos así. No son de andar de varios. Son... buscan ahí, su nidito...

I: Oye y a la hora de interpretar ¿Cómo te fuiste preparando? Primero dijiste: 'Ya, quiero ser cóndor' Tomaste la decisión. ¿Qué fue lo primero que necesitaste? ¿El traje o practicaste algunos pasos?

CA: No. Por lo mismo como quise aprender acá la fiesta, no me puse como a entrenar físicamente. Me puse a estudiar lo del traje en realidad. Y cuando llegué acá empecé a probar todo poh, o sea de partido el primer año... Me hice pebre la cara y la cabeza con la máscara. Ese primer año vine con una máscara prestada. Y me corté con la lata. Me quemé mucho porque la lata igual se calienta y como que te refleja y como y soy 'blancuchenta'...

I: Dolor.

CA: Dolor y también... así como todo mal. El calor, toda esa cuestión... No estaba preparada poh'. Fue súper fuerte. Duro. Y los brazos... Y después agarrando más firmeza y todo. Lo que yo trato de hacer. Es tratar de seguir la onda al baile. Si los bailen son más cadenciosos. De repente ellos empiezan hacer su momento de saltos, ya ahí te vai' a los saltos. De verdad yo trato de que se puedan lucir las mudanzas que tiene el baile. En términos corporales ese es mi trabajo.

Y en los años he ido sacando como más mi personalidad. Encuentro que es más chistosa, es más carnavalesca. Soy más 'pajarraco' [risas] No soy tan majestuosa. Siento que tengo una cosa media cómica en cómo me muevo.

Aparte que antes mi capa era más chiquitita. No era tan ancha como ahora. Entonces parecía cóndor cabro chico. Ahora estoy menos flaca, pero yo soy re-flaca... Me molestaban porque parecía 'cóndor niño'. Y eso ahora siento que estoy con un poco más de extensión. Soy como una cóndora adolescente en estos momentos. En mi vida de cóndor.

I: Edad cóndor.

CA: En mi edad cóndor. Ahora ando buscando más la extensión, los giros, esas cosas. Y los saltos, son bonitos. Salto cruzados. Y de repente momentos más de detención, de detención, de jugar más con la cabeza... Pero eso depende de dónde estás. Ponte tú cuando estás más apretado en la Plaza, ahí tratar de interpretar desde ese lado. Más en la quietud. Pero cuando estás yendo a dejar y a buscar, ahí ya es voy cruzando, cruzando, tratando de que la gente se vaya corriendo y que la calle se vaya despejando para que pase el baile. Ahí ya es más extensión. Más cruce. Más giros. Ahí es más rico para bailar así. O los primeros días que hay menos. Ahí puedes bailar. Ahora es difícil estás más apretada. Ponte tú al Juan yo lo admiro mucho porque ese loco es capaz de pegarse grandes saltos en espacios bien chicos sin pegarle a los bailarines.

I: Es que tener una conciencia de tu traje.

CA: Sí poh. En los primeros años pagué mucho 'noviciado' con eso. De no chocar, porque... pierdes tu rango de visión. Hago una vuelta así pero en realidad llegó hasta ahí.

I: Claro, tu cuerpo está más allá.

CA: Entonces sí, esas cosas una va aprendiendo. Y es verdadero que al inicio que una se equivoca mucho y pisas gente. Después ya te vuelves más firme, vas cachando mejor. También te pones más patuda de: 'Ya, ya, ya' de correr a la gente. La gente es porfiada. Te pega con la cámara. Como no atinando. Qué bien, hay que mirar, hay que sacar fotos todo, pero ya algunos se están pasando y al lado tuyo y la gente no se corre.

Y también el pedirle el permiso a los caporales poh, los primeros años me daba pánico. Me sentía tan santiaguina. Igual te miran poh!. Como si una viene de popera no más o si vení' de verdad. En eso igual te miran, como así si vení má'. Entre los mismos amigos figurines, es como: '¿ya? Haber cuántos años sigues viniendo'. Pero igual con los años la gente te valida, pero eso se entiendo. Por ellos es tratar de conservar un poquito algo que atesoran tanto.

I: Claro como a lo Patrimonio Cultural Inmaterial.

CA: Exacto. De ahí a poquitito te van regalando las cosas. Y la despedida... Te estaba contando y cambié de... Te voy a dejar un desorden... El 2016, bueno además mi hermana mayo estaba con cáncer de mama. Y también pedí... ahí había bordado a mi segundo hijito poh'. Fue como fiesta bien sentida, bien dolorosa. Estuvimos como bien en familia estábamos como bien piolita. Y fui donde Los Gitanos de Belén y me invitaron a la despedida. Y la despedida era como a las cinco de la mañana. Y habían estado las noches como esta que no habían hecho tanto frío... Ayer como que empezó un poquito, pero re-piola. Pero en general acá heavy el frío. Me acuerdo esa noche se puso el frío cuático... ¡Oh, valor! ¡Ya, vamos! Puse despertador, partí a las a las cinco de la mañana para allá y solita, no había ningún figurín más. Partimos a la iglesia solitos. Bailando solitos, de noche. Ya no había nada porque ya estaba saliendo los bailes, entonces solo estaba el baile que ya estaba saliendo. No estaba el training que va a estar hoy en la plaza esta noche, que va a estar todo prendido hasta tarde. Y entramos en la iglesia porque esa es la única manera que el figurín pueda hacer la entrada y la salida, tiene que ser invitado por un baile. Solo tú no puedes entrar a cantarle a la Virgen. A no ser ahora Los Figurines Confederados que pudieron. Pero igual ten' que entrar sin máscara, viste que la máscara no puede mirar a la Virgen y todas esas cosas. Entré con ellos. Hice el saludo, después retrocedí y salí para afuera, y después te vas bailando al Cristo.

Fue muy emocionante porque entramos de noche y cuando salimos estaba empezando el amanecer. Fue muy hermoso porque salimos y nos fuimos bailando a la plaza por la calle principal, o sea de la Plaza hacia el Cristo, íbamos solos, solos, solos. Y la fiesta el día anterior tan llena de gente y ahí nosotros solos.

Ahí fue mágico bailar ahí. Ahí sí que me sentí volando, volando. Tanta fuerza. Y después los rezos y los cantos al Cristo y después te vas a la sede bailando Cacharpalla ¡Ah bonito! Así que este año quiero hacer la despedida con ellos también poh. Y creo que también les toca al amanecer.

I: Oye y en cuanto a división del cuerpo ¿Qué sientes tú que utilizas más?

CA: Piernas y brazos.

I: Ya la cabeza un poco de lado...

CA: No, también.

I: No, pero es que lo más pesado son las piernas y los brazos. Bueno igual el cuello y todo eso. Ahora en realidad, mientras más abdominal va a ser más fácil los brazos, las piernas. Yo ahora he tratado de agarrar mucho el abdominal. Estoy todavía con mi estómago de un año, todavía no me siento que volví a mi tonicidad. Y ando full apretando abdominal porque sino me duele mucho la cola y la espalda. Ahí siento inmediatamente cuando empieza a hacer el esfuerzo malo. Eso claramente va ser más trabajo de piernas y brazos.

I: Las piernas ¿las utilizas simplemente para moverte? ¿Saltar? o ¿Igual sientes que tiene una pequeña interpretación de cóndor en los pies?

CA: Los pies llevan el pulso total de la música. En los pies va la banda y en la cabeza

I: ¿Pero tratas de moverlo como cóndor o simplemente los dejas como utilidad práctica del cuerpo?

CA: En los saltos es más de cóndor. En el resto del tiempo el desplazamiento pa' mí es como parte del baile.

I: ¿Y en el caso de los brazos?

En los brazos yo siento que ahí es más el cóndor, en todo momento. Sobre todo por mostrar las plumas y en el fondo pa' que se vea lo que uno está danzando en la capa, eso es lo que uno cuenta en el fondo, ahí se describe tu personaje un poco o al menos yo lo concibo así poh'. El Juan en realidad su traje es súper limpio, es la pluma ¿cachai'?, es la mismísima pluma. Yo la pluma la prefiero tener al interior porque me gusta narrar en la capa. Me gusta contar. Aparte que arriba de mi capa arriba es la nieve. En mi capa tu ves la montaña, por eso están las raíces

abajo, está la montaña el cóndor volando al medio y la nieve. Eso brillante que me decía el Juan que le gustaba, pa' mi eso es la nieve de la montaña, el agua.

I: Entonces es como narrar una historia dentro del propio traje y del baile... Hay como muchas interpretaciones en diferentes aspectos de Los Figurines Suelos. Ya lo estás analizando desde el movimiento, desde las máscaras, los zapatos son un mundo, las capas son un mundo. Hay mucho simbolismo que se va desprendiendo de ahí. ¿Y la cabeza? Bueno, yo creo que casi netamente imitando al cóndor...

CA: Imitando el cóndor y yo hago los acentos de la música también. Ponte tú a veces mis brazos, muchas a veces sigo el platillo y con las piernas sigo mucho el bombo. Sobre todo de repente cuando ya todas las bandas, hay mucho baile, de repente empezai' a dar la vuelta y quedai' acá y no escuchai' nada de la banda. Entonces ahí ya pulso, pulso, pulso, como pa' seguir y de ahí ya lo volví' a escuchar. Entonces claro mis alas son más platillos, mis piernas son más bombo y la cabeza, ahí juego con todo. O se a veces muevo platillos, o voy con la caja, jugando.

I: Wow, eres una orquesta corporal.

CA: Sí, es entretenido eso.

I: ¿Y para llegar acá te preparaste corporalmente? O sea eres actriz, pero has estado en labores de mamá ¿o no? ¿Qué has hecho corporalmente durante el año?

CA: Este primer semestre estrené tres obras.

I: ¿Cuál?

CA: Estrené dos obras, una la reestrené en realidad, que trabajo con una compañía de teatro para primera infancia estrenamos una que se llama 'Danzas aladas' que de hecho es de pajaritos y reestrené una que se llama 'Melodías en el aire'. Entonces ahí igual mucho trabajo físico. Entonces eso me volvió a poner un poquito más en training. Y lo que mas yo trato de hacer es

estirar por lo que te digo de la cola. En realidad es así como me preparo, porque claro, antes igual tenía más training de bailarina años atrás, y una venía más power, ahora estoy hecha un vejestorio de cuerpo.

I: ¿Pero antes de llegar acá a La Tirana te mentalizaste? 'Voy de cóndor. Voy a probar esto este año', 'Voy con esta reflexión'

CA: Sí, este año quería llegar con la capa grande. Por este hecho como de la libertad ¿cahchai'? Quería una capa más grande para extenderme más, como pa' decir más lejos, bordé. Este año bordé ese cóndor. La vez pasada venía con otro parche. Por eso lo hago temático cada vez que vengo. Volando muy extendido como pensando en eso. Siento que ahora viene mi momento de liberarme un poco. De liberar, de entregar. Como que he estado en... Llevo varios años de siembra. Ahora ya es un momento de apertura.

I: ¿Y los has probado estos días ese tipo de movimiento?

CA: Sí. Me siento volando más. Volando más que bailando.

I: Pero tú ¿sientes que estás bailando antes?

CA: Sí poh. Pero es que claro. Antes... O sea, ahora lo pienso. Una piensa en volar pero siento que este año he como volado porque antes me sentía más bailando.

I: Sí, porque me he dado cuenta que algunos marcan igual. Hay algunos que se quedan interpretando. Pero y tú cuando estás de cóndor ¿Eres tú, bailando de cóndor? ¿Es otra persona? ¿Es el figurín? o ¿Es un animal cóndor? ¿Cómo interpretas esa transformación?... o ¿Eres tú volando?

CA: No lo había pensado... Creo que es mí ser animal.

I: ¿Pero sigues siendo tú? o sea ¿sigues pensado en ti como 'entidad' pero sacas tu animalidad?

CA: Como si fuera animal yo creo que sería cóndor y sería ‘ése’ cóndor. Es mi animal

I: Pero no es que te quieras transformar en animal... Eres tú como Carolina con entidad humana que piensa animal.

CA: Sí, mi ser es pájaro. Es pájaro, totalmente.

I: Igual me imagino que vas dialogando con la calle, con las personas... Por ejemplo los saltos ¿Ya tienes diferentes tipos de saltos?

CA: Ahora estaba jugando más con los cruces. Porque igual tú le copiai' pasos a otros. Ahora mismo también cuando nos juntamos estaba viendo a una mudanza bien bonita de Los Gitanos. Y Los Gitanos son los que más me gustan, si estuviera en una asociación bailarían gitanos. Me gustan. Me encantan los gitanos. Encuentro muy bonitos a los gitanos. Es mi baile favorito.

I: ¿Si no fueras cóndor bailarías gitanos?

CA: Sí, si estuviera en una asociación bailarían gitanos demás. Me gusta igual mucho las morenadas y todo, pero los gitanos tienen... Son como dramáticos... Saco los cruces Pero eso me siento muy aprendiéndolo ahora. Como recién ya fijándome en eso. Y eso que mis años anteriores todavía tuvieron que ver con el aguante, con que no me diera la ‘pálida’¹⁵⁹ entre medio ¿cachai’? Sobre todo el primer año que era como ‘¡Weón!’¹⁶⁰ Tú de repente bailai’ y ni te imaginai’ el contraste de temperatura que podía tener mi cuerpo. Cuando terminaba de bailar tenía que partir al baño. Me daban ganas de, de... [hace el ademán de vomitar y defecar] ¡Todo! Mi cuerpo así, como que todo lo botaba [...] Tomando agua como loca.

I: ¿Y ahora cómo te preparas para eso? o sea ¿Comes liviano? o ¿tomas dos litros de agua antes?

¹⁵⁹*Pálida*= f. Gu, ES, CR, PR, Co, Ch. Mareo, malestar debido al consumo de alcohol o de drogas. (ASALE, 2010. Definición II)

¹⁶⁰*Weón*= Palabra plurisignificativa que en este caso es utilizada como expresión de asombro. (Traducción propia)

CA: Sí, trato de tomar mucha agua antes porque en el momento ya es tarde. Ya te deshidrataste. Trato de tomar harta agua y comer hartito. Comer hartito, para andar power.

I: ¿Pero como qué comes?

CA: De todo, verduritas y todo. No mucha chatarra.

I: ¿Y alguna vez te ha pasado algo malo así como te desmayaste?

CA: No, nunca me ha pasado nada malo pero una vez salimos de noche. Queríamos bailar mucho rato. Fuimos a dejar un baile y estaba con otra amiga figurín que es osa blanca de las peludas. Ella baila y mastica hojitas de coca para bailar poh. Y yo: '¡Ya, dame!'

I: ¿Y qué paso?

CA: Me fui... Así taquicardia cuático así pa pa pa pa... y ya como que me iba a morir y estábamos yendo a dejar al baile entonces no me podía parar.

I: Entonces como que no te dió una energía así..

CA: No, yo pensé que me iba a dar un infarto

I: Ah, y si te movías mucho te ibas...

CA: Sí, yo sentí que estaba con sobre energía, así demasiado. Así como que hay que tratar de graduar, pero igual de no perder... Porque de repente uno igual ve a los bailarines a los figurines cansados y eso igual mata la magia poh. Tení que estar de mostrar tu momento. Así que ahí traté de avanzar, avanzar y avanzar, hasta que al final llegamos a la sede. Y vino el momento que quedarse ahí un rato y ahí pude descansar. Pero de ahí nunca más he masticado hojitas de coca en nada. Quiero salir así no más. Purita. Y bueno, algunos les gusta tomarse su copete para salir a bailar o fumar algo qué se yo. Yo prefiero más neutral.

I: ¿Y 'el después'? Me imagino que cansadísima. ¿Cuál es tu ritual del 'después'?

CA: Después de cada baile, vas a la casa. Te sacas toda la ropa porque quedai sopeado'. Te vestí de civil. Mojaito', sudao'. Empezai' a elongar un poquito y a tomarse una chelita o agüita y a descansar. Y a comentar ahí con los demás compañeros figurines. Es entretenido porque ahí: 'No yo fui a dejar al baile no se cuanto' ' O yo estaba con Los Morenos' 'No yo estaba...' Entonces es rico porque todos van contando sus experiencias. Te poní a pelar a los figurines que no te gustan, a los que te gustan... [risas] Es bonito porque ahí: 'Viste el traje del no se cuanto...' Eso es bacán, el momento de dispersión post bailar. Y el cuerpo pucha se siente tan rico, tan limpio, puro, es rico. Son buenas las recompensas del descansar después de las fiestas. O sea de la bailada.

I: Entonces ¿tú has salido todos los días?

CA: Desde que llegué sí. Pero a distintas horas y ratos. No me he matado mucho este año bailando porque estoy con la cola bien... con un estirón más o menos y porque el primer día me insolé un poquito. El primer día siempre es el de choque. Ahí te aclimatai'. Porque el día de llegar es el contraste, da como sensación de fiebre. Pero ahora yo quiero ir a ver horarios para calzar cosas en la tarde.

I: ¿Y a otras fiestas has ido como cóndor?

CA: No.

I: La Tirana chica, La de Arica...

CA: No, solo vengo exclusivamente a esta fiesta. Hay una fiesta cera de... Es que mi pareja es La Ligua, entonces ahí también hay unas fiestas religiosas bonitas a las que voy, pero como turista. Y me han invitado a bailar igual, pero no sé. Pero no me quiero comprometer con otras fiestas porque te 'comprometí' poh.

I: Claro, o sea si te dicen: 'Oye te necesitamos para un evento de folklor, un figurín cóndor'
¿Qué dices tú?

CA: Nunca lo he hecho. Yo he usado mi traje. Lo usé en un video de mi banda. Porque siento que por ahí no sale, o sea que no sale del contexto.

I: Juan Neira me dijo que no.

CA: Si poh, hay que gente que 'nica'. Hay gente que dice: 'Ya, pero con otro traje'. Probablemente yo te diría algo así. Pero yo esa vez use mi traje, para el video-clip porque tenía que ver con todo. O sea ahí estaba mi cóndor metido.

I: Ah, claro. Estaba en su contexto.

CA: De ahí te puedo decir cuál es mi banda para que la conozcas y ese video. Pero, sí. No sé si bailarían en otro lado. Pero yo no soy muy colorista, así como: '¡No me muero, no!' No, pero no le he pensado. Más que nada porque cómo yo me comprometo con las cosas. Voy una vez a la fiesta y me daría lata no volver más. Y me cuesta casarme con las cosas. [risas] Ya estoy re-casada acá entonces. Estoy re-casada de corazón aquí. Y esta fiesta es larga además, implica mucho sacrificio.

I: Claro implica venir, organizar tu traje...

CA: Si poh, ayer y hoy día ponte tú tenía función de las dos obras de guaguas. Entonces tuve que poner reemplazo para ayer hoy día. Claro, la plata que perdí de las pegas. Y bueno también se gasta. Aunque por suerte para mí no tuve que pagar alojamiento este año. Me invitó nuestro amigo. Entonces hay grandes ahorros ahí pero igual se gasta. Llegar, el traje. También en como lo engrandece, también ahí hay su inversión de plata y cosas.

I: ¿Y piensas en seguir poniéndoles más cosas?

CA: Sí. A lo mejor la pechera la cambio. Había pensado de repente el parche que le puse a la capa a veces pienso que debería dejarlo definitivo. Pero no sé. Pero en mi capa ahora si siento que es la que hago de mi cóndor.

I: Ah es como: '¡La hallé! ¡Soy!'

CA: Como que me hallé este año con mi capita. Así que tengo que ir ingresando otras cosas del traje.

I: Y después hay como su periodo de reflexión? Esta Tirana encontré esto...

CA: O sea es chocante la llegada, más encima como uno va y después avión así como que estai acá y después en cuatro horas más en Santiago es raro eso, pero es que todas las Tiranas tienen su energía. Como te decía la última fue familiar, así como sentida. Esta ha sido muy amistosa. De hecho he visto a mucha gente. Me he hecho más amiga de los iquiqueños de acá. Ha sido de mucha amistad. De mucho conversar, con mi amiga santiaguina que viajamos para acá en Santiago casi no nos hemos visto. Entonces como que hemos llegado a vernos acá. El primer día llegamos como a las doce de la noche y estuvimos hablando como hasta las dos de la mañana. Y ahí fui a la iglesia y justo estaba entrando un baile moreno muy bonito. Eso es lo lindo de La Tirana que como que no hay tiempo. Da lo mismo la hora. Como que así es el día, como que la misa ordena: 'Veámonos después de la misa' 'No, después de la misa'.

I: ¿Y antes habías visto más cóndores?

CA: ¿Cómo en los otros años que había venido? Siempre he visto como cuatro o cinco pero no más porque no son muchos. He visto más niños que han llegado. Hay como dos niños cóndores. Pero Juan es mi ídolo.

I: Es súper humilde.

CA: Y Súper generoso siempre quiere que vengan muchos cóndores y eso es lindo.

I: Yo le pregunté que como hay 'Osadas' ¿Por qué no hay una condorada?

CA: Sí, eso yo no lo sé. Están en Las Diabladas, pero son como el baile cuico de La Tirana. Entonces es como fome que haya ahí cóndor. Me gusta verlos en los bailes pequeñitos. Que de repente están con una pura percusión. Que no tienen ni bronces. Entonces a veces se pone La Diablada y es como nooo... Y es complicado para uno ahí porque te empiezas a perder. Pero eso es bonito el cóndor... Yo no sé por qué.... A mí al principio me daba miedo de bailar, porque yo la patuda. Hay como tres cóndores y yo más encima mujer. Me daba un poco de nervios al comienzo. Me daba miedo. Me daba pudor pedirle permiso a los Caporales. Yo estaba con mis amigos figurines entonces trataba de meterme con ellos. Pero eso también es bonito, vencer ese miedo de meterse a la fiesta. Como que están todos con tanta propiedad. Pero acá la gente es.... Los Diablos de repente han tenido malas experiencias, como que los echan...

De repente has estado en buena onda con un Caporal bailando y cuando ya ven que está lleno y tu te quiere meter a bailar y ellos se empiezan a enojar y no te miran. Porque les buscas la mirada para que te digan sí o no. Y no te miran y ahí uno dice: 'Ya, no quieren. Otro'

Lo peor que le puede pasar a un figurín, es que te vistas con todo. Te des una vuelta a la plaza y no te toma en cuenta nadie. [risas] No hiciste tu trabajo. Es lo peor. Como que de repente hay diez bailes y ninguno te dejo meterte. Ahí tení que volver a...

I: Pero y ahí ¿No vale por aquí? ¿Interactuar con la gente o es muy fome?

CA: Como Carnaval debiera ser así, pero como que esta fiesta como no es muy carnavalesca, me da la impresión que todo debe ser ordenado. Como salirse del contexto Virgen yo encuentro que debería suceder pero no siempre lo reciben bien.

I: ¿Y has ido al de Oururo?

CA: No.

I: Allá me dicen que también hay cóndores y que ahí bailan con cóndores disecados o plumas verdaderas del cóndor.

CA: ¡Uyyyyy dolor! ¡Dolor! Hay una fiesta donde ponen no sé si a una vaca o un toro que le ponen un cóndor arriba, los amarran, tienen como una pelea. Muy bestial. No, el cóndor es impresionante.

I: ¿Y que te parece que también haya que limpiar la imagen del cóndor? 'Operación cóndor' y todo eso.

CA: Si poh los milicos lo usan mucho, los de los aviadores. Los mismos gringos toda esa idea de 'águilas' es como símbolos de cóndores y es verdad que... pero yo siento que igual como la cultura andina es tan Dios, es tan sagrado, que esté asociado a cosas milicas. Pero sí, es verdad que ha sido usado para malas cosas.

I: ¿Y que te dicen tus hijos?

CA: Mira mi hijo mayor no dice mucho. Tiene cuatro igual. No a mi hijo le gustan los números. Mi hijo menor que tiene un año se andaba poniendo el traje, andaba viendo los brillantes, pero cuando terminé la capa me di una vuelta y ahí ya los conquisté. Bueno yo no los he traído a la fiesta todavía, son chiquititos y un poco por plata y todo como no hemos podido viajar en familia. Es más costoso viajar cuatro que yo sola. Entonces no están muy familiarizados con la fiesta. Ahora les mandé un videito y cosas, ahí con los años se las voy a ir presentando. Pero no me hago expectativas de compartir la fiesta con ellos más adelante, no sé si ellos bailen o si bailen de cóndor necesariamente. Porque a todos los niños les gustan mucho los osos, los diablos también, entonces eso puede ser variable. Pero igual van a llegar a la fiesta alguna vez.

I: ¿Y tu novio?

CA: También poh, el Pablito quiere puro venir. Porque él se quedó con los niños. Aparte para darme mi tiempo sola. Entre los dos nos damos apoyo con nuestros viajes y cosas. El es músico entonces, trabajamos juntos en teatro... Es rico pegarse esos tiempos solo.

I: ¿Y tus padres?

CA: Todo lo encuentran lindo. No saben tanto, mi mamá ahora sí. Mi mamá me ayuda mucho con mis hijos entonces. Pasa lo mismo con la capa un poco sí: 'Hay que lindo'

I: ¿Ellos piensan en venir?

CA: No sé, es que como mi familia no es tan religiosa. No se casaron por la iglesia. Después se separaron. Formaron familia. No y todos saben que acá mi participación es más con las personas que por la iglesia misma. No creo que ellos vengán, pero la familia que estoy formando yo sí. Y la familia de mis suegros lo mismo. Ellos sí van mucho a las fiestas religiosas que te decía en La Ligua. Ellos sí se sienten súper representados por mí, y me envían mucha buena energía. Mucho apoyo familiar para la fiesta. Lo respetan mucho.

I: Me acordé de otra pregunta corporal ¿Has entrado en trance?

CA: A un trance no. Así como a la cosa inconsciente no, pero sí. Sí como que se me viene el desplome emocional. Me pasa como que al bailar me emociono.

I: ¿Pero en algún movimiento, cuando vuelas, en un salto o de pronto te viene...

CA: Me acuerdo de la primera vez que el baile, que fue la última vez que me pegue un año. Fue como eso de que primera vez me hicieron abrir el baile y le bailamos a la Virgen y ahí uff me emocioné mucho. Se me caían las lágrimas mientras bailaba. Pero de pura belleza, de emoción linda. El cansancio sí. Como que te vas liviano.

I: ¿Cómo has visto la evolución desde que llegaste? ¿Ha cambiado mucho?

CA: Lo que más veo yo que cambia como espacialmente que está todo pavimentado y todo antes quedaba lleno de tierra. Y bueno también con el terremoto y todas esas cosas y ves mucha construcción que aparece y desaparece porque aquí las construcciones mutan tiene como tres piezas y son las mismas tablas. [Risas] Y de la fiesta encuentro que hay más figurines. Siento que ha ido creciendo la masa figurínica.

I: ¿Tú crees que pasó algo en el futuro con eso? ¿De que sean muchos figurines en un momento?

CA: A mi me da un poco de miedo por Los Figurines Suelos, por ese tema que van a tener que asociarse y va a tener que existir un 'baile de Los Figurines' porque si son tantos va haber un problema con las Asociaciones Religiosas. Por eso para mi es importante que una se conozca con los bailes que una se junta. A la gente le gusta compartir, se alegra porque viniste, saben hace cuánto vienes, saben por qué estás viniendo, les gusta saber esas cosas entonces... Y le da más sentido a la fiesta.

I: Oye si tienes que ir me avisas no más.

CA: Me gustaría ir a ver los horarios. [mira su reloj] Síii ya es hora de ir.

3. Entrevista a Jorge Llanque Ferrufino.

- Instancia: Visita a la Universidad Técnica de Oruro.
- Lugar: Oficina del profesor Jorge Llanque ubicada en la Universidad Técnica de Oruro. Oruro, Bolivia.
- Fecha: 28 de febrero de 2019.

Investigadora (I): Profesor puede decir su nombre y sus principales líneas de investigación.

Jorge Llanque (JLL): Me llamo Jorge Llanque, soy antropólogo. Mis líneas de investigación son Antropología Económica, Antropología Histórica y Antropología Cultural. Actualmente docente de la Universidad Técnica de Oruro, carrera de Antropología.

I: ¿Cómo cree que los pueblos originarios del sector andino se relacionan con la danza?

JLL: Una forma de expresión de resistencia cultural que se ha estado desarrollando desde hace muchos años es precisamente la danza. Por ejemplo, al mismo proceso de la Conquista Española se desarrolló el famoso *Taki Onkoy* que es precisamente un movimiento milenario de transformación de la ciudad por parte de los sacerdotes incaicos, y que, prácticamente lo que buscaban, era eliminar la influencia de la visión cristiana de Jesús y de Dios. Es muy interesante lo que ellos [*runa/jaqi*] plantean porque dicen precisamente que estos dioses [católicos] -que están en las iglesias- no interactúan y no se interrelacionan con la gente. Van a decir: ‘Los dioses andinos interactuaban y permitían precisamente un proceso de integración junto a las personas’. Valga decir, ‘Ellos vivían y comían junto a los seres humanos’. Entonces los seres humanos están constantemente pidiéndoles favores, y entonces, como cuando tú pides un favor a una persona y te lo devuelve, tienes que hacerle algún tipo de festejo. Algún tipo de actividad. Entonces ahí vienen, pues, precisamente las fiestas, los bailes, etc. etc... Hay bailes comunitarios muy grandes, por ejemplo, que reflejan o que muestran precisamente estos procesos de integración que se dan entre los seres humanos y los Dioses.

Se ha podido ver o se ve precisamente que dentro de la cosmovisión andina existe por ejemplo el mundo de arriba, el *Hanan Pacha*, el *Manka Pacha*, la parte de abajo, y el *Kay Pacha* que es el centro. Desde ese punto de vista, si se puede decir, estos dos espacios, tanto lo de arriba como lo de abajo, están en constante proceso dialéctico. Entonces ese proceso dialéctico tiene que insertarse o tiene que consolidarse a partir de un diálogo. Este diálogo se genera precisamente a partir de la danza. A partir de los bailes, de los diferentes rituales que se realizan, las comidas simbólicas ceremoniales que se desarrollan entre ellos; muestran estos procesos de integración porque se reconoce que hay un proceso de complementariedad. Como el caso del varón y de la mujer. La mujer sola o varón solo no funciona. No son, -si se puede decir en *aymara*- son *ch'ullas*¹⁶¹, o sea, son impares. Pero cuando ambos se juntan: ¡Oh, poderoso equipo! Sí se puede decir. Y eso es lo que permite precisamente la complementariedad y dualidad andina. Esa es la lógica andina prácticamente. Entonces el baile también se ve reflejado de esa manera.

Ahora, por ejemplo, está desarrollándose la *Anata*, en la cual se ve o se muestra esta complementariedad. Varones y mujeres que van bailando. Festejando la producción gracias al acuerdo que han hecho con la *Pachamama*. Ellos llevan, por ejemplo, en sus *awayus*¹⁶², están llevando los productos de la tierra. Entonces, están bailando ellos -como varón y mujer- como equipo, pero también están bailando con las *wawas*¹⁶³ de la tierra. Entonces, se ve precisamente esta interacción. Es un simbolismo que se refleja a partir de este proceso.

I: Y usted ¿Baila?

JLL: No, no (se ríe) Antes sí. Pero ahora a la edad no. (risas)

¹⁶¹*Ch'ulla*= Adj. Desigual. Que no tiene las mismas características que el otro. Dispar, disímil, impar. (Laime et al., 2020. p.73).

¹⁶²*Awayu*= S. Aguayo. Tejido en telar de suelo, multicolor, que sirve para cargar en la espalda o abrigar.(Laime et al., 2020. p.51).

¹⁶³*Wawa*= S. Niño [Niña]. Párvulo, nene. || 2. Hijo o hija. Se aplica a niños [niñas] o a jóvenes por las personas mayores.(Laime et al., 2020. p.267).

I: Pero, a ver. ¿Baila este tipo de danzas?

JLL: Bueno, sí. He participado en algún tipo de estudio y todo eso.

I: ¿Con cuál?

JLL: Alguna vez. Bueno, ¡Hay que hacer trabajo de campo! (risas) Sí, por ‘trabajo de campo’.

I: Pero y en la vida. Otro tipo de danza ¿usted hace?

JLL: Bueno, bailo en la boca de la gente que es otra cosa ¿no? (risas) No, pero bueno. Son costumbres que la gente tiene. Que a la gente le gusta. Son formas, si se puede decir, de integrarse con la comunidad.

El hombre andino. El hombre y la mujer andina, obviamente, tienen una lógica de comunidad. Por eso, precisamente tanto en el *aymara* como en el *quechua*, existe el ‘nosotros’ y el ‘nosotritos’: *nokayqu – noqanchis*. *Noqayku* ‘nosotritos’ como familia, y *Noqachis* ‘nosotros’ como comunidad. Entonces la lógica andina está circunscrita en la lógica comunal. Lo individual no es tan determinante, porque lo individual surge precisamente de lo comunal. Y es ahí donde reside la gran diferencia. Y ¿por qué eso? Porque en toda la geografía y el contexto andino se aprecia que ‘tú necesitas de los otros para sobrevivir’. Imagínese si el hombre andino hubiera vivido en la zona de la puna y no hubiera tenido acceso a los productos de los valles. Entonces, en vez de estar peleándose con el resto de la gente, él aprovechaba su familia extensa para tener terrenos en la zona de la puna y tener terrenos en la zona de los valles. Así se intercambiaban productos. Por eso la lógica comunal andina. Por una necesidad de manejos de pisos ecológicos.

I: ¿Cómo ve esa sensación de comunidad andina hoy en día?

JLL: Sigue vigente. Pero, bueno, los procesos de modernidad, de transculturación también ha hecho mella en muchos grupos sociales. Hay varias comunidades que debido a factores de

migración, la injerencia de residentes y otros, se ha diezmado totalmente. Sin embargo, también hay otras. Como por ejemplo el de los ricos *aymaras*: los *qamiris*. Es la gente que está a todo el lado de Iquique. Ellos, por ejemplo, hacen muy buenos usos de sus redes extensas. Para trabajar, para acomodar sus productos. Y, los mismos paceños, de igual manera. Son gente que está en Chile, está en China, está acá en Oruro, está también en Santa Cruz y están yendo ya para Brasil. Entonces, todo ese proceso, lo hacen de manera comunal. La dinámica interna, tanto familiar como social, conforma su paisanismo. Sirve para consolidar redes sociales.

I: ¿Cómo ve usted la relación del cristianismo junto con la cosmovisión *aymara*? Usted dijo ayer: 'Nosotros creemos en Dios, pero a nuestra manera' ¿Existe algún equilibrio? O en la actualidad ¿Se ve algo más arriba por sobre el otro?

JLL: Hay una situación -como decía en la primera parte del *Taqui Onkoy*-; en primera instancia hay impuesta una lógica de Dios, pero Dios que solamente está en la iglesia. Por lo menos esa es la idea que ha metido la Iglesia Católica desde ese entonces. Pero ellos [*runa/jaqi*] dicen: 'No. Nuestro Dios está con nosotros. Está en nuestra interrelación'. Entonces qué ha pasado. Después de este movimiento milenarista que se dio, se asumió – como se menciona en la obra la *Máscara de Piedra* de Fernando Montes de Otano- una postura disfrazada frente al español o frente a lo colonial. Valga decir, se siguieron desarrollando prácticas culturales y se adoptó más bien a los Santos y a las Vírgenes y se les dio atributos andinos. Entonces, desde ese punto de vista, hay dioses andinos que tienen nombres de Santos. Por ejemplo, el caso del 'Tata Santiago'. El 'Tata Santiago' es precisamente Santiago de Compostela, pero a él se le dan los atributos del Dios del Rayo. A las vírgenes, por ejemplo, el caso de la Virgen del Socavón, de Copacabana, etc. etc.; se las ve como Vírgenes, pero también se las ve como 'madres productoras'. Son *Illas*¹⁶⁴ en este caso. Son entes sagrados que permiten la reproducción.

¹⁶⁴*Illas*= S. Amuleto. Objeto para atraer la suerte. || 2. Espíritu de los productos y bienes, la familia, el ganado y el dinero. (Laimé et al., 2020. p.77).

Hay por ejemplo un 'San' [Santo]. Un ser que se llama, Cerro de Sabaya. Este cerro es muy requerido por los comerciantes para que ellos puedan tener su actividad comercial. Entonces qué pasó, llegó el cura y dijo: 'No, ¡Cómo van a borrar esa idolatría!'. Entonces él puso la imagen de *San Martín de Tours* que es un santo que se dedica al cuidado de los comerciantes. Pero la gente no dijo que era San Martín De Tours: ¡Esta es la cara de Tata Sabaya! y listo. Entonces eso es lo que pasó y eso es lo que sucede. Dios está integrado y Dios está asumiendo muchos roles andinos dentro de la cosmovisión andino-*aymara*. Desde ese punto de vista, tanto Dios como la Virgen, los Santos como tal, están asumiendo ese rol. El rol de Santos de la religión católica, pero también de lllias que atraen fuerzas, poder etc. etc.

I: ¿Hay personas reacias respecto al cristianismo actual?

JLl: Claro. Es lógico por el proceso histórico mismo que ha sufrido nuestro país. Hay que tomar en cuenta que de 1900 más o menos se impone un proceso Liberalista, y en toda América. Y eso implica además el hecho de la introducción de tecnología, de la influencia británica, alemana, etc. etc. Además, implicaba un fuerte proceso de transculturación de la población. Eso significó la imposición de un modelo educativo en el cual se tenía que eliminar todas las nociones y prácticas culturales; y por no decir: el etnocidio. Eso ha pasado en lugares como Chile y Argentina, pero en el caso nuestro no, porque era mucha gente, y además, no les interesaban algunos lugares. Eso permitió que existieran focos de resistencia cultural. Además la población era más amplia -en este caso del sector indígena originario- Y eso permitió también que se den fuertes procesos de mestización. Sobre todo dentro del caso boliviano. Entonces, se asumieron varias cosas, pero también se rescataron muchas cosas. Es lo que dice una socióloga, Silvia Rivera. Ella menciona que el boliviano o latinoamericano, es *ch'ixi*. Qué significa. Que no es ni blanco ni negro. Somos grises. Hay que tratar de usar lo mejor de uno. De otro, para ir acomodando.

Hay una feria que es la *Feria de las Alasitas*¹⁶⁵ donde la gente cada año va y compra casitas en pequeñito, etc. etc. Si usted ve eso, es simplemente un proceso de planificación estratégica

¹⁶⁵ *Alasita*= .S. Feria de miniaturas que se realiza cada año en La Paz y otras ciudades. (Laime et al., 2020. p.34).

urbana. Estás diciendo: 'Este año yo voy hacer esto'. Estás planificando tus proyectos. Son acciones, por qué no usarlas.

I: ¿Cómo ve a Bolivia con respecto a Perú, Chile o Argentina en la actualidad?

JLL: Depende.

I: Respecto a su resistencia cultural.

JLL: Nosotros hemos estado viviendo siempre nuestra cultura. Somos utilitaristas. Usamos todo lo que nos pueda servir pero bajo nuestros patrones culturales. Desde ese punto de vista -para nosotros los bolivianos- pienso que un principio básico es el poder estar en armonía con los otros. Y poder estar en armonía con los otros significa no tener hambre, estar bien en la familia y que los parientes también estén en lo posible bien. Pero sin embargo, no significa ostentar. El principio de ostentación no es parte de los patrones culturales. ¿Por qué? porque eso genera envidia y en muchas ocasiones, como se dice, la envidia mata. Entonces es preferible crecer. Hacerlo de una manera muy parca, muy sobria. Si eso llega al resto de la población o al resto de tu entidad comunal, muy bien. Si no se puede, bueno. Hay que tratar. Hay que seguir peleando. Ese es uno de los principios básicos.

Sí, es cierto que la perspectiva individualista está cerrando, está consolidando muchos elementos, pero también está el hecho de que nosotros no somos sociedades europeas donde, por ejemplo, el modelo de Estado se ha cerrado tanto que el Ser Humano no tiene formas de desarrollar otro tipo de mentalidad o lógica. Porque está totalmente cerrado a una lógica económica, a una lógica educativa, a una lógica pluricultural. En este caso, nosotros podemos interactuar. Pero en el caso nuestro, no. Lo vivimos a diario. Como latinoamericanos no nos tomamos la vida tan planificada y todo eso. Sino que queremos vivir el momento en muchas ocasiones. Entonces son patrones culturales que definen, como llamamos pensar.

Hay, en los estudios clásicos también, muestran dimensiones de que por qué el capitalismo otros países y en otros no. Y en ese caso a nosotros nos echan la culpa. El Max Weber nos

dice: 'Los latinos, todos los que profetan la religión católica son muy duchos porque. Todos se andan pidiendo perdón de Dios. Cometes un error, haces lo que quieres más rato y después dicen: 'Perdóname Dios' y Dios les perdona. En cambio, el inglés no es así ¿no? Te rayas con él y ya estás 'chao' [risas] Son dos miradas diferentes de vida. Somos permisivos, pero esa permisión parece ser que nos permite ser más humanistas. Nos permite ser más sentimentales en ese sentido. ¿Por qué? porque nos vemos reflejado en el otro. Parecería ser que ese sentimentalismo, ese humanismo latinoamericano es el que nos permite tratar de experimentar diferentes realidades. Tratar de darle oportunidad a otras cosas. Parece ¿no?

I: ¿Usted siente que hay una cierta empatía en nuestros países o pueblos? ¿Somos más comunitarios?

JLL: Sí. Es que también depende mucho de la forma en la cual está consolidado el Estado. El Estado es que va a imponer formas en las cuales se va interactuar más o se va a interactuar menos. Obviamente lo que a un Estado lo que le conviene es tener a la gente individualizada y que no se hable, que no se reúna, ni que no peleen. Peor aún, ahora, que tenemos las redes sociales. Pero también hay otro factor y eso depende mucho de las regiones. Hay centros en los cuales se irradia esta lógica, pero hay periferias en las cuales no. Esas periferias aún tienen esos procesos de liberación, de resistencia.

I: Profesor ¿Qué es lo que significa el cóndor para su comunidad?

JLL: Pienso a raíz de lo que me has planteado, qué es la representación simbólica del cóndor. Qué representa simbólicamente el cóndor dentro de la danza o dentro de las representaciones culturales de las culturas *aymaras* donde tiene más relación. Ahí se puede ver a partir del estudio de ciertos mitos, cuentos y ritos que tienen como representante general al cóndor, identificar lo que tiene su interpretación moral y desde ese punto ver qué es lo que buscan representar los hombres andinos cuando bailan con referencia al cóndor. Entonces en función a eso, se puede ver una lógica subyacente en la visión andina. Como vas estar viendo en el *Anata*, el ser humano así como en las visiones asiáticas, es parte integrante de un todo. Pero ese todo tiene alma, o sea, son animistas en cierto sentido. Entonces como son animistas todos

resultan ser sus hermanos: los cerros, las plantas, los animales; todos son sus hermanos. Por tanto tiene que estar en constante equilibrio con todos y para eso tiene que establecer procesos de reciprocidad con todos ellos y también de redistribución. Entonces ¿Qué es recíproco entre ellos? ¿Qué es lo que se distribuye entre ellos? Cuando se asume los valores simbólicos del cóndor en el baile también se está trayendo todas las fuerzas aéreas a la tierra. Parece ser que eso es uno de los elementos con los cuales se desarrolla o se interacciona porque el cóndor es el mensajero entre ambos lugares. Un principio básico de la filosofía andina, siguiendo a Esterman, Josef Esterman *Filosofía Andina*. Esterman habla de la complementariedad, de la dualidad, de la reciprocidad, de la redistribución. Vale decir, el Ser Humano, el individuo, la persona necesita del contexto, de toda la realidad y de todos sus hermanos para poder vivir. No los usa, sino que más bien es recíproco con todos. Ahí pienso que puede estar ese factor.

I: Usted que ha visto millones de veces el Carnaval de Oruro, en relación a los y las bailarinas ¿Usted siente que se transforman en los personajes que interpretan?

JLL: Hay diferentes tipos de sacralidades y diferentes formas de percepción de las realidades. Pierre Bourdeau, cuando analiza o desarrolla sus estudios, habla de los campos sociales donde hay mayor integración. Sin embargo en todo el proceso ritual, el día sábado –porque son procesos rituales muy diferentes- porque hay el día sábado y el día domingo. El domingo es carnaval y el sábado es una entrada sacralizada, entonces ahí tienen rituales específicos para poder mostrar su devoción. Por ejemplo, los de La Diablada, ninguno se saca la máscara, ese es un principio básico. Los de La Morenada, algunos prometen que no van a beber nada, entonces es su sacrificio que ellos hacen. Bailan, realizan todo el recorrido. El recorrido resulta ser la suerte su calvario personal para poder llegar finalmente a la Virgen. Entonces se supone que ahí, que ese ya es el momento más sacralizado. Cuando llegan a la Virgen... Ahí ellos [expresan] todo lo que se han sacrificado en este baile, sin mostrarse porque, obviamente si usted ve el domingo de carnaval todo el mundo está con globos. Están sin máscaras. Todo el mundo se quiere mostrar porque quiere: ‘Ah, mira estoy bailando en La Morenada, tengo plata’. Pero en este otro caso no. Las máscaras le están quitando su identidad personal, le está quitando su prestigio, su status que podrían tener por bailar [...] Entonces llegan a la Virgen y ahí hay muchos momentos de psicosis colectiva: lloran, otros recuerdan promesas que le

han hecho a la Virgen, etc. etc... Ahí descargan todo ese sacrificio que ellos han hecho. Porque también es un sacrificio para el bailarín, juntar todo ese dinero, darse tiempo para bailar etc. etc... Y hacer todo el recorrido.

Y el domingo sí, tiene derecho hacer todo lo que quiera con el traje...

I: En la misma ruta de baile. Tiene el permiso de disfrutar por así decirlo.

JLL: En muchas ocasiones el baile, puede ser un baile tanto de sacralización como pasa el sábado, pero también el baile puede ser para que te genere estatus y ganes prestigio. En este caso, el baile del domingo es para eso.

Por ejemplo, Diabladas. Si tú eres de la 'Fraternidad': '¡Ah! entonces eres una persona que tiene mucho dinero, posición social, etc. etc'... Y no es lo mismo ser un diablo de La Urus, porque el diablo de La Urus es más popular, más obrero, etc., etc. eres del ferrocarril. No es lo mismo ser de La Morenada Central, que también es gente con mucha plata. Antiguamente de producción de coca, que ser de Los Cocanes, que también es de plata, pero que no son como esta gente que están en altos cargos públicos, sino que es gente que se ha dedicado a la actividad comercial. Tampoco es lo mismo ser Toba, porque Los Tobas generalmente son jovencitos, muy atléticos. Si comparas el costo del traje de un Toba, no es el mismo costo que el traje del diablo, porque el Toba es el que generalmente elabora su traje.

Si se ve el origen del Carnaval. Este periodo liberal como le digo ha querido imponer un modelo de cultura y ese modelo de cultura decía: 'Todo lo europeo es bueno' y lo que es nuestro 'Es malo'. Y justo en ese momento surge el Carnaval. ¿Qué contradicción, no?

¿Por qué? Porque en el Carnaval los primeros diablos eran los vendedores de carne, Los Morenos eran los vendedores de la hoja de Coca. Los que hacían Tobas eran los veleros, los que vendían velas, y así, cada uno de los grupos que estaban marginados del discurso social de civilización, todos ellos son los que forman el Carnaval y crean un discurso alternativo. Desde la reafirmación de la identidad cultural.

Ahí está otro ejemplo de cómo el baile resulta ser una forma de resistencia cultural. Entonces para que no les digan: '¡Ah, ustedes están en contra de nosotros!' -'No, no. Estamos bailando a la Virgen. Estamos reafirmando nuestra cultura, nuestra identidad'. Pero a la Virgen también a su vez le están agradeciendo por la producción. Porque las primeras formas del *Carnaval de Oruro*, eran con la presencia de *cargamento*. Se llaman así cuando se arman algunos burritos, se les coloca con unos aguayos, se les colocaba varias piezas de plata, de oro. Entonces los burros que estaban mejor adornados a los que se les sentía mayor admiración de los conjuntos que participaban en estos. Entonces también es una fiesta de producción. Y si ve un poco la etimología o la mitología misma de la relación de la Virgen con Huari, entonces se ve este proceso de integración: La Virgen del Socavón, La Madre del Cerro, etc. etc... Y el diablo fecundador, el Tío en este caso, que es el que le fecunda y que es el que le permite que exista. Entonces sigue siendo una lógica de producción.

Y los diablos. Hay autores como Javier Romero, Marcelo Lara, entre otros que han escrito al respecto, mencionan de que los diablos son las almas de los muertos. Porque aquí entra otro factor: En los Andes nadie muere, en realidad. Simplemente pasas a otro nivel superior, a un nivel espiritual.

En Oruro ¿Qué pasa con las mujeres? Las mujeres van al cementerio ponen sus flores y se ponen hablar con el muerto. Y ahí se ponen hablar sobre qué está pasando en la casa, qué sucede, que le haga sus soñar a su marido porque su marido se está portando mal, etc. etc...
[risas]

Porque la muerte dentro de la visión andina no existe sino que uno pasa a otro nivel. Pasa a un nivel de una *achachi* o de una autoridad superior, pero que sigue viendo a los vivos por eso nosotros, en el contexto andino, en la fecha de Todos los Santos, armamos mesas simbólicas para que el alma vuelva y comparta con nosotros. Entonces esas mesas rituales, están llenas, así como las mesas mexicanas. Se tiene la idea de que el muerto vuelve y ve cómo está todo. Como es una visita hay que tratarla bien. Entonces todo el mundo se pone a comer, algunos ya se ponen a beber y después se le despacha.

Entonces Los Diablos se supone que son las almas de los muertos que también están visitando a la Virgen, en cierto sentido. No son diablos, en realidad, lo que pasa es que la religión o la visión occidental ha visto al *Tío* e inmediatamente lo ha catalogado como si fuera el diablo. Incluso el mal tiene su lado bueno. [risas]

I: Aquí los diablos se ven como parientes que ya murieron. Porque en Chile es netamente el Diablo que baila.

JLL: No. Como digo. El bien no es bien completo y el mal tampoco es tan completo. Porque al famoso diablo, todos los mineros mascan coca, toman con él, hablan con él ¿para qué? Para que les dé la posibilidad de encontrar dónde están sus hijos, dónde las vetas de dinero. Entonces no es malo.

I: Claro, ayuda a la producción por decirlo así.

JLL: Es simplemente que la religión le ha planteado una dicotomía totalmente irreconciliable. Pero si lo vemos desde ese punto de vista, por ejemplo, Lucifer, es el hijo de la Luz, el preferido de Dios. Lucifer simplemente quiso superarlo un poco más a Dios, pero por qué Lucifer si es el enemigo de Dios castiga los problemas de Dios. Ahí esta la pregunta.

I: Quisiera volver un poquito, ya que me sorprendió un poco, en el sentido que gastan los bailarines o las cofradías en sí. Ese dinero es porque lo invierten en sus trajes, bailes, pagarle a la banda o es una comisión que se cobra solo para danzar en el Carnaval. Porque al menos en Chile las cofradías tienen que pagar para bailar frente a la Virgen. Pagan a las bandas, pagan los trajes, etc...

JLL: Hay diferentes asociaciones por cada especialidad. Son diecinueve especialidades. Cada especialidad tiene su directorio localizado y este es el que realiza toda la logística. Aparte del traje, también implica que ellos tienen que ver su comida. De donde salen hasta donde llegan. Donde ellos se van a cambiar. Después tienen una fiesta y después otras actividades más. Ellos dan una cuota que corresponde para todas esas actividades y el otro pago que realizan es para

el traje que se lo hacen acá o tal vez en otro lugar. Ya depende mucho de cada grupo. Pero como le digo, hay mucha diferencia. Por ahí dicen: 'Si quiere bailar Morenada tienes que tener platita'. Entonces el traje de la Morenada es carísimo. Los de la Diablada de igual manera, pero hay otros trajes que son más sencillos. Los Hatun Jarkas, Los Sikuris, no es tan caro. Por ejemplo los de La Saya, son del gremio de los lustrabotas, ellos reciclan varios elementos, pero tienen trajes vistosos. Ahora ya es ha ido cambiando con el tiempo. Todo el mundo quiere participar.

Y otra lógica ha sido lo de las bandas. Entrar a la banda ya es un prestigio. Por eso ahí está la famosa Intergaláctica Popoa, yo no sé de dónde intergaláctica [risas] pero hay ese tipo de bandas. Y son requeridos en diferentes lugares por la calidad de su música y todo eso. Han ido a La Tirana, a Puno, a otros lados. Es una actividad muy rentable para muchos.

I: ¿Y en las bandas también existe una devoción? ¿Van con alguna promesa?

RLL: No. El de la banda es un trabajo profesional. La banda puede estar contratada para dos o tres conjuntos. La banda termina el recorrido y puede volver a otro. Están haciendo una actividad profesional. En cambio en el bailarín sí. Sí lo hace por devoción.

I: Volviendo a lo del cóndor. Vestirse de cóndor está prohibido. El cóndor disecado por ley.

JLL: Sí, hay una Ley de Medioambiente que lo está prohibiendo. Sin embargo, muchos de los trajes antiguos siguen siendo usados. O sea, ellos los artesanos que están en la calle La Paz, tienen trajes antiguos que alquilan. Lo ideal es que ya no se incite por la Ley de Medioambiente. También está prohibido, es uso de matracas en forma de Quirquinchos o de Armadillos. Eso es porque son poblaciones endémicas. Ya no se acepta. Pero bueno supongo que los chinos hagan plumas artificiales y todo eso [risas]

I: Me dijeron que los trajes perduraban de generación en generación, y que el bailarín con más prestigio o con más experiencia, denominado por la fraternidad tenía el derecho de usar ese traje para bailar.

JLL: Es posible porque tiene la misma lógica que en Los Andes. Uno llega a ser la máxima autoridad en una comunidad se llega a ser el Mallku, se llega precisamente a ser cóndor, cuando uno pasa por los diferentes pasos o los diferentes procesos. Valga decir, cuando uno empieza a autoridad originaria de una comunidad, empieza desde el cargo más pequeño. Lo que es, qué se yo... como oficial de misa, y poco a poco va subiendo, a Juez de Agua, representantes del distrito escolar, va subiendo sus cargos. ¿Por qué? Porque es como un camino en el cual tu tienes que ir formándote. Cada etapa de desarrollo que tú vas generando implica mayor responsabilidad, implica mayor poder. Imaginas poner a una persona que nunca ha pasado ninguno de los cargos a un cargo de poder ¡Va! Va a ser un tirano, un dictador. Por eso tiene que saber manejar desde el principio. Y eso significa que la comunidad reconozca su capacidad, reconozco su habilidad. Cuando llega al máximo nivel, al nivel de Mallku se supone que esta persona ha pasado por todo ese proceso, ha sido legitimado por la comunidad. Por todo el trabajo que ha hecho pues se le da ese privilegio, es un honor. Es lo mismo. Sigue la misma lógica.

Ese traje o ese espacio no se puede comprar. Estamos hablando del Rey de Los Andes, del cóndor. No cualquiera ponerse ese traje.

I: Cuando usted observa el Carnaval, ¿le llama la atención algún movimiento o comparsa de baile?

JLL: Bueno, cada una sus propias particularidades y sus propios factores. Cada grupo se ha conformado en relación a su propia historia, a su particularidad histórica y responde a ello. Pude que hayan unas cinco morenadas, pero cada una de estas Morenadas tiene su propia historia, tiene su propia música, tiene incluso hasta su propia coreografía, que la hace diferente una de la otra. Aquí se trata de demostrar por qué una es diferente. Ese es el factor. Entonces los elementos se ven integrados o se ven mostrados de diferentes formas.

Por ejemplo, hay una morenada que se llama Morenada Mejillones y ellos manejan una matraca que tiene ahí un pulpito sobre un camión. Y hay otra morenada que se llama Ferrari

Ghezzi que tiene plumas de colores de la bandera italiana... ¡¿Qué tiene que ver lo uno con lo otro?! [Risas] ¡Qué tiene que ver! Así está la situación.

Por ejemplo el caso de la Morenada Mejillones, históricamente ellos son transportistas, del transporte pesado. Son unos grades camiones que levantan productos de un lugar a otro. Ellos crearon su morenada y dijeron: 'Nosotros tenemos plata, entonces también podemos participar del Carnaval'. Lo que pasa es que a ellos le decían Los Pulpos, porque se metían a todo. Comenzaban con una cosa y después poco a poco y ya... y ellos en vez de sentirse ofendidos, ellos: '¡Ah, esto es nuestro!' Entonces a lo pulpito lo pusieron.

A veces cuando ingresan todos los conjuntos no se puede ver todas esas peculiaridades o esas características. En el caso de la Morenada Ferrari Ghezzi ¿Por qué tienen la bandera italiana? Porque Ferrari es un inmigrante italiano que llegó acá y él creó su fábrica de galletas, de leche, etc. etc... Entonces todos los trabajadores llegaron: 'Ah, nos sumamos y hagamos nuestra fraternidad'. Entonces dejan la bandera consolidada.

Hay otra danza que son una mofa a hacia gente que es supuestamente superior, es el caso de Los Doctorcitos. Ahí usted va a ver a una persona como un abogado antiguo de la época Liberal con su frac y todo eso, y ahí anda bailando muy hecho a lo bueno, a lo sabroso, qué se yo. ¿Cuál es la historia de este grupo? Los mineros siempre han sufrido por la culpa de los abogados. Porque un abogado siempre aparecería con una concesión minera y otro abogado aparecía con otra misma concesión minera y habían conflictos. Y mientras los abogados se peleaban entre ellos los mineros no sabían qué hacer. O si no dilataban los procesos, los juicios. Entonces la gente de Itos que son mineras, de alguna forma querían vengarse de ellos y por ello crearon el baile de Los Doctorcitos. Los mineros demuestran cómo se ufanan, como caminan hechos a los dioses. Hay esas formas de interpretación.

Ahí está la particularidad del Carnaval. Te está mostrando gremios especializados. Te está mostrando discursos sociales. Está mostrando cultura. Es como la historia de Oruro pero en la danza.

I: Eso me sorprende. Me llena de alegría porque es como un discurso corporal de un territorio. ¿Pero cómo llegan a ser estos grupos al Carnaval? Por ejemplo, si yo quisiera hacer una mofa de Los Políticos, y quiero entrar a bailar. ¿Eso es parte de un jurado?

JLL: Ahora, es un momento del Carnaval que es libre. El domingo. Estas manifestaciones como te dije son parte del proceso de sacralización del día sábado. Pero el domingo tienes la posibilidad de interactuar con los grupos, como es carnaval ahí también tú puedes meterte. Y hay mucha gente: 'Yo quiero estar vestido de Charro el domingo' entonces se mete. Un Charro entremedio de los Tinkus ¿Qué está haciendo? [risas] Pero está ahí, ahí el Charro.

El Carnaval era la forma de expresión, entonces la crítica social se dio en algún momento del Carnaval.

[Entra secretaria con papeles para el profesor]

I: Bueno profesor, muchas gracias. Creo que fue eso. Me sacó muchas ideas y reflexiones.

4. Entrevista a Raúl Romero.

- Instancia: Ex bailarín del Carnaval de Oruro.
- Lugar: Explanada Santuario de la Virgen del Socavón, Oruro, Bolivia.
- Fecha: 2 de marzo de 2019 a las 10.20 hrs.

Investigadora (I): ¿Se podría presentar?

Raúl Romero (RR): Sí, bueno, yo me llamo Raúl Romero, soy un trabajador de Comibol [La Corporación Minera de Bolivia] Y ya y bueno, como pueden ver es el mejor carnaval del mundo. Hablando de aquí de la... del Carnaval de Oruro. Bueno, yo bailé varios años en *La Diablada*, le llaman *Los Mañazos*, *La Auténtica*.

Y bueno, para mí es una bonita experiencia. Más que todo, devoción a la Virgen del Socavón.

Bailé. Ha sido para mi bueno, una gran alegría, luego, estoy retornando después de varios años, pero para mi es una gran alegría, solamente quería ver a mi Diablada y después regresarme a la ciudad de La Paz, bueno, la verdad me siento feliz.

I: Genial ¿Cuántos años bailó de diablo usted?

RR: Bueno, yo bailé casi seis años. Pues estuvo la relocalización de los mineros entonces nos sacaron de las minas y tuve que ir a vivir a La Paz.

I: ¿Y por qué le gustó el diablo... o sea de bailar de diablo?

RR: Bueno, primero como yo trabajaba en la mina, bueno todos los que trabajamos en la mina siempre. Tenemos a nuestro *Tío*.

I: Ah, claro.

RR: En el interior de la mina, y bueno, más que todo, es lo que me impulsó a mi a bailar en la diablada y más que todo lo que dije, por la devoción de la Virgen del Socavón.

I: Perfecto ¿Y cómo le iba, hablando físicamente, con su cuerpo? ¿Era mucha la exigencia física para usted o no le importaba?

RR: No, la verdad es que cuando uno es joven, no siente nada. Como siempre La Diablada, La Auténtica entra primero, entramos a las siete de la mañana. Bueno antes había que entrar a las ocho de la mañana y por el Socavón ya se está terminando a eso de las nueve, nueve y media entonces hay que... fresquito en la mañana, tranquilo, cosa que no había mucho ajetreo. Como jóvenes no. Al menos yo no sentía nada. [Risas]

I: Por lo que he visto, bailan con el traje y la máscara ¿Cuánto cree que pesa eso?

RR: Bueno, eso pesaba porque era de yeso. Ahora ya las han hecho de hoja de lata o de cartón, ya. Otras veces pesaba más o menos por los doce a quince kilos.

I: ¡Oh, wow. Más!

RR: Es muy pesado, sí.

I: ¿Y cuándo bailaba en qué pensaba?

RR: Bueno, en llegar a Socavón, ese era el objetivo de cada uno de los bailarines. Llegar a prometer a la Virgen de que vamos a seguir bailando con la promesa, yo de los 3 años.

I: Y una consulta ¿Usted, cuándo se ponía la máscara, sentía que se transformaba en el personaje o era usted interpretando el personaje?

RR: No, la verdad es que sí. Era yo, representando el traje del *Tío* no, eso era, nada más.

I: ¿Qué opina del Carnaval hoy en día?

RR: La verdad es que ha crecido bastante. Hay varios grupos, bueno, es Patrimonio Intangible de la Humanidad declarado por la UNESCO. Entonces bueno, es el mejor carnaval del mundo. Y lo quieren robar los peruanos y los chilenos, pero no lo van a poder. No lo van a poder, porque nuestro Carnaval es lo mejor. Oruro es Oruro.

I: ¿Cómo cree que se ha conservado, o sea, desde el propio país, como Bolivia, cree que lo ha conservado, ha impulsado más, más tradiciones, lo ha cuidado...?

RR: Sí, la verdad es que, bueno...

I: ¿O eso ha sido netamente por parte de la gente?

RR: No, ha sido por parte de la gente como... se ve que el Ministerio de la Cultura casi no promocionaba...

I: Sí, me anduvieron contando eso.

RR: Sí, no promocionaba. Bueno recién, hace unos dos años de que ya van promocionando por esas razones de que, fueron los chilenos en Arica allá, hasta hay diablos que, no sé nos vayan a quitar el diablo, pero los vemos, pero es por culpa del gobierno, más que todo. Y también de las autoridades locales en aquí en Oruro como la alcaldía y la prefectura, quienes deberían de hacer conocer al mundo de que la diablada es netamente de Bolivia y Oruro.

I: Claro, claro, porque se conoce como el carnaval, pero *La Diablada* es algo aparte que parte dentro de...

RR: No, la verdad es que es patrimonio de Oruro, de Oruro es *La Diablada*.

I: Claro, por eso, de reconocerlo como específica.

RR: Lógico, sí

I: Claro, y... ¿En Perú me dijo que también... que...?

RR: Sí, hay, hay. Bueno, como de acá de Bolivia, de Oruro, también. Se han ido varios allá. Espero hayan formado sus grupos. Hay, pero no siempre como en acá, en aquí en Oruro. Como le dije, tenemos la mejor ropa, y todo lo que nosotros utilizamos, eso se llevaba al Perú, o sea que es una sobra de nosotros... sí. [risas]

I: Ah, entiendo, y una consulta ¿La diablada también participa la figura del cóndor, según tengo entendido?

RR: Sí, sí, sí. O sea, que son esas... el *Urus*, el *Urus* es una leyenda de hace años, como la hormiga, el cóndor, el sapo, bueno todas esas cosas, entonces una de ellas es el cóndor, el que se presenta. Como tenemos ¿no?, una piedra de cóndor en el sur, ya, según debe ser puesto unos cuarenta y cinco años de que la gente iba por devoción, querer sacar plata, pedazos de piedra, y bueno, se cayó, pues, un bloque grandote y, bueno, murieron varias personas allá.

I: Uh, no sabía.

RR: Sí, ha sido, una tarea en estos años ¿no?, cómo dicen el *Tío*, el cóndor quería comerse y se comió a la gente... y las mató.

I: Wow, ¿pero esas tradiciones igual siguen fuerte hoy en día o no?

RR: Sí, sí, está ya más bien...

I: Cómo decir, no existe la devoción a la Virgen, como a los seres mitológicos...

RR: Sí, hay bastante, bastante. Por eso es justamente ya llega el próximo domingo que es tentaciones. Entonces en tentaciones se van a esos lugares, o sea que estos grupos mismos,

van, claro se llevaban por ahí la vestimenta, sino, con la vestimenta de ensayo no más se va allá, a bailar en allá y bueno, ahí es donde termina ¿no?

I: Perfecto, me queda claro. Bueno muchas gracias por su opinión y su apreciación.

RR: No, más bien para mi, es una... alegría que hayamos charlado un poco, sobre el *Carnaval de Oruro* y bueno, la gran belleza que tiene.

I: Claro, bueno, muchas gracias por su información.

5. Entrevista a Pablo Luis Guerra.

- Instancia: Descanso de la fraternidad Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro luego de ascender a la Virgen del Socavón.
- Lugar: En calle Baptista a un costado del Santuario de la Virgen del Socavón, Ciudad de Oruro, Bolivia.
- Fecha: 7 de marzo de 2019 a las 12.30 hrs.

Investigadora (I): Me gustaría que te presentaras.

Pablo Guerra (PG): Soy Pablo Luis Guerra. Soy de La Paz, y claro vengo a bailar aquí en la 'Tradi'.

I: ¿Cuál es tu profesión?

PG: Soy constructor.

I: ¿Vienes todos los años a bailar?

PG: En realidad es mi segundo año. Así que me falta un año más y ya.

I: ¿Prometiste algo?

PG: Sí, claro. Eso si no puedo decir. [Risas] Tengo que cumplirla si o sí.

I: Me puedes aclarar si uno o una ¿Tiene que entrar bailar por una 'promesa' o puede bailar sin ella?

PG: O sea, en realidad. Hay dos motivos. Si tú bailas por la Virgen, en realidad sí deberías de ir por ella y generalmente se le pide algo. Entonces como tú le pides algo. Entonces tú tienes

que darle algo también, se supone que es recíproco. Pero hay también gente que no entra a la iglesia [Santuario del Socavón] digamos, entonces lo hace por diversión. No están obligados a cumplir los tres años.

I: En tu caso sí. Eres ¿católico?

PG: Soy católico.

I: ¿Te gusta esta manera de expresar tu devoción?

PG: Sí, es bonito. Claro, con la danza y mejor todavía con el cóndor que es algo 'muy' representativo en La Diablada.

I: Ahora cuéntame un poco del cóndor ¿Tú lo escogiste? o ¿Cómo llegó el cóndor a ti en el baile?

PG: Bueno yo era diablo, entonces por antigüedad y por estilos de baile se escoge. Entonces ya los de la directiva, los más antiguos, pues te llaman y te dicen si podrías ser o postular y todo lo demás. Entonces se postula y al que mejor lo haga pues le dan el papel.

I: Entonces fue como un honor.

PG: En realidad en todas Las Diabladas solamente hay un cóndor. En realidad también debiera haber solamente un ángel. Según la historia debe haber un ángel y un cóndor. Claro, en este caso porque somos muchos, hay tres ángeles y hay dos cóndores, pero en la historia no. Hay un ángel y un cóndor. En la fraternidad hay otro más, creo que más adelante. Pero ya se fue [lo busca con la mirada] Un ratito lo he visto pasar y ya.

I: Entonces te gusta representar mucho al cóndor en la danza. ¿Qué te pasa cuando bailas?

PG: Es el más importante en *La Diablada*. ¿Por qué? Porque según la historia, cuando el ángel baja al infierno va a pelear con Lucifer... Entonces están en ese reto y Lucifer empieza a ganar y los diablos le empiezan a rodear... a someter. Y no podía más el ángel porque eran demasiados. Entonces el único que entra, que baja —es de una antología andina— el único que baja es el cóndor. Entonces baja al infierno y da una vuelta que muestra la luz y le guía al ángel por dónde tiene que salir. Es por eso que el ángel recobra la fuerza. El cóndor entra, le muestra el camino. Por eso voy delante de ángel siempre, le muestro el camino hacia la luz y el ángel siempre lo sigue al cóndor y por eso detrás del ángel están los diablos. Entonces si te dicen ‘¿Cuál es el más importante de la diablada: el ángel’, no mentira, es el cóndor.

I: Claro porque dentro del turismo, Los Diablos por su visualidad, se quedan dentro del imaginario colectivo. Pero dentro del baile en sí, yo también coincido contigo.

PG: Sí, además antes de bailar tienes que saber eso. Tienes que saber por qué se está bailando. Si no es todo chiste.

I: Ahora cuéntame un poco en cuanto a la fiscalidad. Tu cuerpo. ¿Te preparas para el baile?

PG: ¡Uy! Sí. Son tres meses o cuatro meses antes de venir. Son cada domingo o dos veces a la semana por dos horas. Entonces a trotar, a bailar... Y en mi caso es un poco complicado, yo tengo que ensayar con los diablos digamos, porque hacen un poco más de esfuerzo físico. Pero aparte, el salto sería. El salto lo domino, está bien. Pero el problema mío es que yo tengo un peso extra en los brazos entonces ahí es el detalle. Entonces ahí yo tengo que proponer otras formas. Tengo que hacer ejercicios, no sé, hombros; ahí más no, porque es muy pesado.

I: ¿Durante el baile tú vas alternando pasos? ¿Tienes algún guía?

PG: Yo bailo de forma individual. Tenemos el paso de descanso, que cuando tengo que descansar y bailo con las manos en la cintura... Y cuando veo que el ángel quiere salir, o sea quiere empezar a marchar. Entonces es cuando yo tengo que ir frente de él y entonces hago como un caballo, como una especie de caballo levantando las patas más, más los pies, más

alto. No mucho como los diablos, es un poco más pero pesado porque el cóndor tiene la pisada fuerte. Entonces tiene que ser algo pesado y empezar a guiarle al ángel por ahí. Termina el viaje y después otra vez descansamos. O sea son dos pasos.

I: Y con las alas ¿Cómo lo vas alternando?

PG: El cóndor tiene que planear. No aletear. Hay tipos que agarran y... están ahí como gallinas [risas]. No, pero no. El cóndor no es así. Si tú ves un cóndor, se impulsa tres veces y planea. Entonces, es así. Así tiene que ser. Al menos yo lo hago así. Quiero hacerlo lo más parecido al animal.

I: Y en ese caso, cuando estás con la máscara y todo ¿Te sientes cóndor? O ¿sientes que el espíritu cóndor se apodera de ti y ya no eres más tu persona? O ¿Es tu persona interpretando el cóndor?

PG: Sí, te sientes más imponente. Te pones la máscara y automáticamente te transformas porque la gente ya empieza a ver de que... O sea con la máscara y el traje completo y empiezas a levantar las alas, la gente empieza a entender qué estás haciendo. Yo veía a los cóndores que había antes, no se hacían respetar. No sé si no sabían o la historia o cómo debería actuar... Parecía un oso más digamos, no. De juego. Pero no, yo quería volverlo. O sea decir: '¡Éste es el cóndor!'... Se tiene que respetar al cóndor. No así como es el ángel '¡Uy! Es el ángel que es lo mejor'; pero no, aquí se tiene que respetar el cóndor porque es el más importante, entonces por eso. Yo me pongo la máscara y me siento... No sé si me has visto bailar pero empiezo a barrer. Y digo 'voy a barrer', nos entendemos muy bien con mi ángel, significa que le voy abrir paso. Inclusive con la gente que se empieza a meter en medio. Mis alas son un poco fuertes y empiezo a barrer a todos en la cabeza y no me importa, y les digo: '¡Abran campo porque va a pasar el ángel!'. Un poco del significado de lo que es.

I: ¿Pero te sientes animal?

PG: Eee... No, no tanto. No sólo tienes un poco de fuerza. Imponencia. O sea quieres imponerte a los demás, no.

I: ¿Y en algún momento sientes que entras en algún trance o siempre estás consciente?

PG: Sí, siempre consciente. No.

[Lo interrumpe un bailarín de Diablo para despedirse]

Bailarín (B): A las cuatro nos vemos donde los chilenos.

PG: ¡Allá, pues!

B: Así compartimos con ellos. [A la investigadora y acompañante] Chao chicos. ¿Ustedes de dónde son?

I: De Chile.

B: Hay algunos compañeros que están bailando.

PG: Sí, han venido de Arica a bailar con nosotros.

B: Haber si nos acompañan luego pues. A las cuatro nos vemos en la Cochabama y Potosí
[Calles]

I: ¡Gracias!

[Se va el Diablo bailarín]

I: ¿Cómo se llama La Diablada de él?

PG: Es la misma, La Tradicional Auténtica Diablada de Oruro. La 'Tradi'. Aquí todos son 'La Frate', 'La Ferro'.

I: Entiendo. Ahora me gustaría saber de tu traje. ¿Lo hiciste tú?

PG: Sí. Este es mi segundo traje... Todo el cuerpo está hecho de cartón. Tiene una estructura de fierro y por dentro va recubierto de cuero, o sea cada ala va recubierta de cuero. Entonces solo en este caso, porque ya estaba muy viejo las he vuelto a forrar para que le dé un poco más de brillo. Y esto [traje interior] era también de cuero, solamente este año lo he puesto de telas para que sea un poco más liviano porque mi primer traje era súper pesado. No, era súper pesado. Entonces ahora, ya que me ayude un poquito más. Y las botas de combate es ya un clásico. Antiguamente el cóndor entraba con botas de combate, siempre. Desde la primera Diablada siempre entraba con botas de combate. Entonces lo que nosotros queremos en nuestra fraternidad es rescatar un poco lo que era antes la Diablada. No estilizarlo mucho porque hay otros cóndores que le ponen peluches y otras cosas, es muy estilizado. Inclusive hay alguno que tienen monederos, era también antiguo. Entonces no sé también retomamos un poco eso. Pero es según eso, según la tradición vamos a tomarnos un poquito.

I: Y en ese caso cuando te eligieron cóndor, ¿tú tienes que bailar de cóndor hasta el otro año?
O ¿Puedes dejarlo?

PG: Puedes dejar. O sea podrías dejarlo pero tienes que enseñar a otro cómo se puede bailar... O un tipo que venga y me dice: 'Quiero ser cóndor' pues tengo que enseñarle e instruir. Pero también podría haber el 'reto', que también existe. Otro tipo que venga y te diga: 'Sabes que quiero ser cóndor y ya', entonces no te puedes negar...

I: Y en ese caso ¿Cómo elijen a los cóndores?

PG: En ese caso desde la mesa directiva nos llaman a toditos, a los que quieren 'retar' y empiezan a presentarse uno por uno. Claro que no son los de la misma fraternidad los que

escogen, no. Sino que llaman a otra gente para que venga a ver. Y el que mejor baila, pues se sigue quedando de cóndor o es otro. Entonces ahí te bajan, te dicen: ‘Ya estás’.

I: Igual vi por ahí algunos trajes de cóndor que al parecer tenían plumas que creo eran verdaderas.

PG: Hay. Los de la ‘Frate’¹⁶⁶. Él tiene uno original de alas de cóndor. Está patentado. Creo que es el único que tiene. Solo uno o dos tienen permiso de utilizar las alas.

I: Es por la Ley de Preservación.

PG: Dicen de su extinción. No puedes tampoco utilizar las alas y todo lo demás. Pero ellos ya tienen las alas hace años. Desde hacen unos treinta, cuarenta años atrás. Entonces lo tienen muy bien guardado. Y nada pos, ellos tienen el privilegio de usar esas alitas [risas]. Lo que podemos hacer es imitarlo un poquito y ya.

I: ¿Qué es lo que más te gusta del cóndor?

PG: Las alas pos, son grandes. Inclusive cuando vas corriendo pareciera que te elevases un poquito, sí hay un buen impulso, que fueses muchísimo más grande, por eso es que te digo que te impone.

I: Después de sacarte la máscara ¿Qué sientes?

PG: Estar feliz pos, porque has cumplido ‘una’ [promesa]... bueno en mi caso es ‘La Promesa’. Haces ‘una más’. Agradecer a la Virgen por dejarme venir y entrar otra vez, a estar con ella, darme la fuerza para poder [llegar]... porque a veces no tienes la fuerza, o sea se te encogen las piernas y es fatal...

¹⁶⁶Nombre acotado con el que se conoce popularmente a la Fraternidad Artística y Cultural ‘La Diablada’.

I: ¿Alguna vez te ha pasado?

PG: Claro a veces me pasa en el palco porque como le pongo más fuerza en el palco, entonces sí... La bota te protege mucho.

[Llega la novia de Pablo Luis Guerra con dos almuerzos de tallarines gigantes]

6. Entrevista a Alex Sánchez Paredes.

- Instancia: Concurso de Danzas Folklóricas Santiaguinas en el marco de La Fiesta Patronal del Apóstol Santiago 'El Mayor'.
- Lugar: A un costado del Estadio San José de Santiago de Chuco. Departamento de la Libertad, Perú.
- Fecha: 27 de julio de 2019 a las 14.30 hrs.

Investigadora (I): ¿Cuál es tu nombre?

Juan Sánchez (JS): Juan Álex Sánchez Paredes.

I: ¿A qué te dedicas?

JS: Ahora estoy sumergido en lo que es danzas. Como danzante. Parte de mi horario como profesor del propio conocimiento que uno tiene.

I: ¿Pero profesor de danzas? o ¿Profesor de Educación Física?

JS: Danzas.

I: ¿Estudiaste en algún lugar?

JS: No, empírico.

I: ¿Desde cuándo estás danzando?

JS: Yo bailo desde los seis años. Ahora yo tengo veintiocho años. Ya tengo, como se dice, ya estoy mayor danzando. Conozco danzas nacionales y todas las danzas que están aquí en Santiago de Chuco.

I: ¿Con cuál empezaste a bailar?

JS: Con los Turcos. Con los que estás viendo ahora.

I: ¿Y después?

JS: Seguimos con *Los Pallos*, que es una de las danzas tradicionales de acá, la emblemática de Santiago de Chuco. Tenemos *Las Phispillas*. He bailado también Los Loros y entre ellos también está el *Quispe Cóndor*.

I: Hablemos del *Quipe Cóndor*. ¿Desde cuándo tú conoces esa danza?

JS: La danza ya la conozco hace más de diez años. Por estar sumergido en el ambiente de la danza siempre había, por parte de mi profesor, esa intención de trabajar todo. Y un día decidimos trabajarlo. Tuvimos el apoyo de todos los integrantes de mi agrupación y se hizo realidad el proyecto que era salir afuera a la ciudad a grandes concursos se ha mostrado nuestra danza.

I: ¿Qué opinas de la danza del *Quispe Cóndor*? ¿Te gusta? ¿Es solo una historia para ti?

JS: Como su misma reseña lo dice es una historia hermosa y triste a la vez. Narra la historia que dice... que la princesa tuvo un amor prohibido con un campesino. Y entonces de esa manera; por odio, por rencor de los padres... ¿Qué es lo que hacen? Es hechizarlo. Mandar a un hechicero para que lo embruje al joven.

Entonces de ese modo es donde nace el *Quispe Cóndor*. Nace de que, de día se convirtiera en cóndor. El hechizo está a base de la bola. Tendrá que seguir la bola del hechicero y todo lo demás, según la coreografía y la danza.

I: ¿Y el cóndor está presente en el territorio? ¿Cómo figura o símbolo?

JS: Sí. Tiempo atrás había cóndores. Lo que es por el lado de Carpabamba y por este otro lado de Angasmarca. Antes sí existían los cóndores. Ahora, casi ya no hay [...] [la gente]. No se ven.

I: ¿La gente creía en él? ¿Le tenía respeto? o ¿Acá es más católica la creencia?

JS: [La gente] Tenía asombro a tan inmensa ave. Fue hace tanto tiempo que ahorita son pocos la gente que hable del cóndor, que haya existido aquí en Santiago de Chuco. No hay muchas historias que digan: 'Yo he visto al cóndor'... Ya bastantes años atrás se ha extinguido aquí. No está. O si es que por ahí hay uno que otro. Pero no se ve.

I: ¿Cómo trabajan la interpretación del *Quispe Cóndor*?

JS: Tratamos de hacerlo a semejanza. Nosotros tenemos por ejemplo, el andar sin perder el paso [Realiza demostración] Mirando hacia abajo, el ave siempre atento a su presa. Otro paso es el planeo, que son saltos con giros [Realiza demostración]

I: Entonces, en específico, es saltar agachado, andando y con alas.

JS: Sí. Las alas son bien grandes. De acá sobrepasan [Indica sus manos]

I: ¿Y la máscara?

JS: La máscara esta confeccionada artesanalmente. Es la cabeza de un cóndor. Al momento de nosotros de bailar. Nosotros las llevamos 'sobre' la cabeza. Es una cresta del cóndor. Le acompañamos el pico. Entonces para que nuestro rostro no se vea, nosotros nos pintamos de color naranja o color piel. Asemejando la parte del cuello. Porque también tenemos acá [se toca el cuello] una tela tipo de peluche que tiende a ser el cuello del cóndor. La parte blanca que tiene. Lo que es trabajar netamente 'cóndor'. Parecerse lo más al cóndor. Lo más posible al cóndor.

I: ¿Y abajo?

JS: Son *llanques*. Acá en Santiago de Chuco les llamamos *llanques*. Pero normalmente se les dice *ojotas*.

I: Me dijiste que algunos bailan en conjunto y otros solos.

JS: En ‘mojiganga’ solamente un cóndor. En ‘danza’, sí, es una agrupación de cóndores pero siempre llevando ese... de que un cóndor es el que más manda.

7. Entrevistas a Jhonathan Varas Cabrera.

7.1 Previa al ensayo de La Asociación Cultural Danzantes Liberteños.

- Instancia: Preparación de elementos para el ensayo semanal de la Agrupación Cultural Danzantes Liberteños.
- Lugar: Casa de Jhonathan Varas en la ciudad de Santiago de Mora, Trujillo. Departamento de la Libertad, Perú.
- Fecha: 19 de julio de 2019 a las 18.30 hrs.

Investigadora (I): Jhonathan ¿Qué hiciste hoy día?

Jhonathan Varas (JV): Fue un día muy ajetreado... Mucha responsabilidad... De un colegio a otro. Lo que te había comentado justamente, que me llamaron de otra institución. Hoy me llamó directamente la directora, pues el trato directo fue más formal. Y con los chicos pues muy emocionados de que ya el trabajo está mejor. Y justamente me quedé en la tarde. Fui a darme una vuelta para ver el resto del trabajo de los otros profesores. Y bueno, sí me siento tranquilo porque en sí, no es muy bueno que digamos. No es un trabajo complicado. Es algo que puedo superar y creo que sí. Los muchachos saben también. Han visto el trabajo y están contentos.

Y bueno ahorita justo estamos por julio. Por Fiestas Patrias. Este mes es el del folklore y estamos con agenda apretada. Incluso las casas de vestuarios están *full* y te comento que tengo que sacar para este jueves y viernes como nueve danzas y todavía no he parado nada porque recién me han confirmado... Como ya te había comentado esperamos que este no sea la excepción. Diosito siempre me ayuda.

Bueno hay que esperar, tengo ensayo, como te dije recién llegó y vamos a ensayar. Después del ensayo pues me voy a asegurar ahí mi vestuario. Ha llamar, a buscar ahí en la casa de vestuario de unos amigos y empezar a dar solución, como siempre.

Se salió de las manos porque no pensaba que iba a salir para julio. Fue algo imprevisto por parte de la dirección que nos solicitaron allá. Y un poco enfermo, por si no te habrás dado cuenta. Un poco enfermo. Todos los días trabajando desde el domingo he estado sin parar. Y bueno, mi único tiempo de descanso son en las noches, pero ese tiempo de descanso lo ocupó con mi agrupación. Ahí es donde me relajo un poco aunque a veces me sacan canas verdes.

I: ¿Por qué?

JV: Porque no se exigen mucho. Entonces necesitamos mejorar los trabajos. Estoy en la mentalidad de superarnos, de no conformarnos. Y bueno, entendieron ayer. Justo tuvimos una reunión por la preparación de nuestro primer festival que vamos a organizar en septiembre. Ese es el objetivo, entonces ahorita estamos ensayando todas las presentaciones. Ahora la presentación del domingo, vuelta el jueves, el otro domingo, entonces estamos *full*. Llena la agenda. Justo el mismo jueves tengo un festival en la mañana en un colegio y en la tarde el concurso de otro colegio y ahí nada más es la presentación del grupo de danzas. Entonces no sé cómo voy hacer para poder estar con ellos, sino tengo que ver a alguien que toque [chiroko] Pero como tu sabes y lo que pasó en la presentación anterior en Chao que viajamos, no había cajeros disponibles. Espero que esta vez no sea igual, sino, no sé qué voy hacer.

Algo como así vamos en este mes de julio pues ahora estamos ocupados, el Día del Maestro, y así.

I: Es un mes fuerte.

JV: Sí, pero después de todo esto yo creo que ya viene el relajo. A disfrutar la ganancia del trabajo que tenemos en los colegios y disfrutar en las fiestas patronales. Donde tu vas a ir de repente vayas a Santiago de Chuco, y si no es a Santiago de Chuco de repente me voy a Huamachuco. Pero de que uno se tiene que relajar, se tiene que relajar y disfrutar. Y como tú sabes que aquí en Trujillo hay muchas cosas que disfrutar, principalmente las comidas. Voy a degustar después de un buen trabajo.

I: ¿Y qué es para ti un buen trabajo? ¿Cuáles son las categorías que debería tener un buen trabajo?

JV: Justo hoy día hablé con los jóvenes y ellos mismos se dan cuenta, con el trabajo que tenían con el profesor anterior y ven el resto de mi trabajo. Lo mismo que te dije, hay varios profesores que van a un colegio, trabajan y solamente les importa el dinero y nada más. No es uno que tiene vocación y no le importa si gasta, que saca plata de su bolsillo, pero con tal de que salga un bonito trabajo. Tratar de hacer lo más perfecto, las coreografías coordinadas y etc. etc. todas esas cosas. Es lo que me caracteriza. Nadie me impone límites. Mi propia competencia soy yo mismo. Me tengo que superar yo mismo, día a día. Uno nunca debe dejar de aprender y seguir adelante.

I: ¿Y en este periodo, cuál es la meta que te pusiste? ¿O cuál es tu objetivo?

JV: Bueno, ahorita en este momento es el concurso de un colegio que ya prácticamente me han dado una semana, ¡Que no son semanas, son minutos! Y acepté ese reto sabiendo que tengo otra responsabilidad en otra institución educativa. Es algo para valientes, como se dice, porque es de un lado a otro. De un lado a otro siempre con mi instrumento que es la caja y la flauta, porque eso me ayuda bastante en el ritmo. En lo que me ayuda a mejorar y coordinar con los jóvenes.

Y en eso, no. Bueno, siempre trato para llegar a esos objetivos. Siempre trato de llegar primero al alumno, porque sin ganarme a los alumnos no voy a poder hacer nada. Te ponen todo difícil para que hagas las cosas. Ganándote al alumno te lo hacen más fácil. También poniéndole retos al alumno, que tenga objetivos. Y es lo que se han planteado y es lo que yo me he planteado. Entonces, uno de los retos en esta etapa es esa: obtener esos lugares. Seguir sobresaliendo. Prácticamente ya van dos años que he participado en concursos y sigo invicto, y pues, esperamos que esta vez no sea la excepción y sigamos adelante. Creo que si no pasa eso, es porque algo está fallando o en algo me estoy dejando. Es poco el tiempo que tengo, pero yo sé que lo voy a lograr.

I: ¿Qué elementos tienen de ustedes?

JV: Tenemos un parlante nuevo que hemos logrado a través de las presentaciones.

I: ¿Y qué más?

JV: Vestimentas. Tengo un montón de vestimentas adentro. Ahí hay mucho dinero. En una danza nada más que Los Danzantes, que se usa para Contradanza también, ahí hay algo de 3.000 soles. En Selva hay algo de mil soles. Tengo varios juegos de Selva de diferentes lugares. Estamos hablando de un promedio de ocho mil soles o diez mil soles entre todos los vestuarios que tenemos. Que hemos logrado todo este tiempo por actividades, presentaciones, actividades, polladas que logramos entre todos para poder tener el vestuario y no estar gastando, porque todos son, como te decía la mayoría menores de edad y depende de los padres.

Hoy en día hay dos jóvenes que están pasando por eso. Que han visto por ahí un examen con un 11 y están bajando el rendimiento. Hay universitarios que si bien están viniendo a todas las presentaciones. Estando en la universidad están a full, incluso se dan tiempo para ensayos, están todos los días alegres. Es cuestión de organizarse.

Y veo que los que están en la etapa escolar, algunos son muy inmaduros. Están con este de los enamorados de repente por ahí, los juegos, se entretienen. Además ahorita hay un juego que está de moda y juega y juegan. Hasta a mí me han contagiado de eso.

I: ¿Qué juego?

JV: Están con el *Free Fighter* ahorita. Con el celular juegan. Un jueguito que está de moda, que juegan con todos los países. Bueno, están entretenidos y yo les digo a ellos: 'Ustedes saben que no es por la danza'. La danza ensayamos dos horas en las noches. Tienes toda la mañana para hacer tus tareas y todo. Y bueno, se les ha dicho que no bajen sus notas. Entonces si

demuestran notas igual de bajas, yo los voy a botar de la agrupación, porque no están cumpliendo.

I: ¿Te ha tocado hacer eso?

JV: No. Lo bueno es que mi elenco, mi grupo de danza, todos son jóvenes. Por ahí algunos mayores, pero son buena gente todos. Por más que sean a veces así, se pongan en un plano de que se les agarra su día y se pongan enojones y todo, como es parte de su edad, su inmadurez, pero son buena gente todos. Si te has dado cuenta que son bien graciosos y eso que aún no te conocen porque si te conocieran te imaginarías la risa que te dieran. Se toman todo para la risa y risa. No sabes lo que me ha costado poder tenerlos en ensayo callados. Hay uno que no puede quedarse callado, pero ya le he hablado. Lo mejor es hablarle y hacerle entender, no gritando y entendió y bien. En mi grupo tengo gente con distintas características y personalidades, algunos explosivos, otros tranquilos. Entonces tengo que lidiar con eso. Como le digo este es nuestro segundo hogar. Ya son cinco años que estoy cumpliendo en este agosto con el grupo y todos los días tengo que irles ensayando o dejando un día, pero es normal. Es algo que para nosotros ya lo tenemos dentro del corazón. Para los que tenemos tiempo.

Y seguimos pos con los chicos ahí. Seguimos trabajando día a día. Pos ayer tuvimos esa reunión, para planificar y nos vaya bien estos meses pues esperando el apoyo de la gente, no. En la gente que en algún momento nos hemos apoyado. Esperemos una buena respuesta.

7.2 Término del ensayo de La Asociación Cultural Danzantes Liberteños.

- Instancia: Círculo al término del ensayo semanal de la Agrupación Cultural Danzantes Liberteños.
- Lugar: Cancha de fútbol de la ciudad de Santiago de Mora, Trujillo. Departamento de la Libertad, Perú.
- Fecha: 19 de julio de 2019 a las 23.00 hrs.

Jhonathan Varas (JV): Lo dije bien claro el día de ayer la exigencia va a ser ascendente. No se va a quedar abajo, allá. Por ahí... este, Debora, tiene que exigirte un poco más. No es que te agarres de punto hija. Y no es que tú tengas que tomarlo de mal manera, sino que tus mismos compañeros ya te lo han dicho. Cuando me dijiste: 'No, ahora sí guapeo'. Si todo están guapeando, es demás decir que uno entendió otra cosa verdad. ¿Sí o no? Si más de diez están guapeando todos tenemos que hacerlo. ¿Quedamos?

Basta que uno grite, todos tenemos que gritar. Entonces hay que deducir, ¿sí? Hay que hacer funcionar más la cabeza y el trabajo en equipo porque les está faltando bastante al trabajo en equipo. En fin. Un comentario nada más hija.

Mejorando, mejorando ya todos.

Y bueno, la señorita que está presente es de Chile. Ha venido desde Chile. Ha venido a hacer un trabajo de investigación. Zoila se llama, un fuerte aplauso, por favor...

[Aplausos]

Muchas gracias por habernos visitado. Coméntanos un poco pero que sea breve. Ya nos quedamos con los jóvenes que de repente necesites para entrevistar.

Investigadora (I): Hola soy Zoila. Soy de Chile. Estoy haciendo una investigación con respecto a las danzas de su territorio y en específico a cómo ustedes sienten el baile. Veo algunos que lo disfrutaron mucho. Entonces, después quiero compartir unas preguntas con ustedes también.

JV: En especial a esos 'algunos' ¿no? [...] Yo no lo digo. Ella lo dijo que viene de lejos. Ella misma lo dijo 'algunos'. Y es que es la verdad. Se siente ¿no? o 'algunas' que lo disfrutaron. Entonces eso es lo que transmiten. Es lo que están logrando ¿no? 'algunos', pero la idea es 'todos'. En el concurso el jurado no va a calificar a 'algunos' va a calificar a todos ¿está bien? Entonces pónganse las pilas y no lentamente como dijo por ahí 'poco a poco'. Por ahí escuché un comentario hace rato... ¡No! ¡Exígete ya! Acá hay gente que lo está sintiendo ¿Está bien? Bueno, en fin.

¿Algo más antes de poder despedirnos? Lander.

Diles porque también es la manera de trabajo acá y como lo dije no podemos tratar de lo más naturales también, porque como les dije al grupo son de jóvenes y hay responsables e irresponsables en todo sitio. Sinceramente el grupo era muy irresponsable, pero ya estamos mejorando ¿no? Mejorando. Como se dijo ahora 'poco a poco' pero ahora ya lo estamos haciendo más rápido, empujando el carro más rápido para que todo ande.

Lander (L): A ver chicos como les dije en la reunión de ayer. Voy a tratar de ser lo más breve posible para no dilatar el tiempo. Empiezo con los deudores: Fiorella 71. María Cristina 72. Mireya 22. Yajaira 24. Alexandra 48. Debora 3 soles. Yeferson 20. Jordan 48. William 70. Cristian Rojas 48.

Ahora, rápidamente la ganancia que cada uno tiene y lo que va a reponer: Sharo tiene 27,50 soles. Los que tiene que reponer para 55,50 soles son 27,50 soles. María Cristina completó. Mireya tiene 33 soles y tiene que reponer 22 soles. Yajaira 27,50 soles. Tiene que reponer 27,50 soles para sus 55 soles. Vivi, Yara, Diana me deben completo. Tienen 55 soles. [Aplausos]. Jocelyn tiene 22 soles, tiene que reponer 33 soles. Daniela tiene que reponer 3

soles, nada más. Siomara, Serena cien por ciento. Juliana Domínguez tiene 44 soles. Tiene que reponer 11 soles. Débora completo. Daisy tiene que reponer 16,50 soles. Thalia tiene que reponer 33 soles. Tatiana 22 soles. Nicole 38,50 soles. Bruno está al cien por ciento. Jeferson 33 soles, más los 20 que está debiendo, todo son 53 soles. Olive 33 soles. Anahí 33. Piero, cien por ciento pagado. José, 11 soles. Jordan, 33. Willy al cien por ciento. Michael, debe un sol. César, 33 soles por reponer. Cristian 33 soles.

Ahora los que han sacado cuatro polladas, cinco polladas, seis polladas. Ya saben que tiene que reponer primeramente lo que es para el polo [chaqueta].

Estás al día Cata. [Aplausos] Eso es todo chicos ¿Alguna duda?

JV: Conclusión chicos. Los que tienen 22 soles para llegar a los 55 no tienen polos ahorita.

L: Los que han pagado el polo. Al tiempo en efectivo, quiero decir, son: Laura, Juan, Abel, Aracely que ha dado tres y tres, Lucía ha dado veinte, Cristian ha dado treinta. Ya saben cuánto tienen que reponer para los 55 soles.

JV: Y porque no me mencionaste.

L: Porque tú no me has pagado.

JV: Por eso es que tienes que mencionarme. Soy un irresponsable.

L: Los que tengo anotados acá, son las personas que van a sacar polo. Los que no pagan son los que no están anotados.

JV: Entonces queda claro. ¿Hasta cuando, Lander todo completo?

L: Primeramente, para tener el polo. Lo necesitamos lo más pronto posible. Día lunes para completar su polo [...] Y ahora los que hacen falta para completar el polo del grupo, en el caso

los que quieran, los que restan de los 25 soles, les voy a dar plazo hasta... ¿quince días está bien?

Todos: Sí.

L: Para todos. Estamos a 19. Al 4 de agosto les espero.

JV: El día de la actividad.

L: El día de la actividad paga todo.

8. Entrevista a Lucía Rodrina.

- Instancia: Término del ensayo de la Asociación Cultural Danzantes Liberteños.
- Lugar: Cancha de fútbol de la ciudad de Santiago de Mora, Trujillo.
Departamento de la Libertad, Perú.
- Fecha: 19 de julio de 2019 a las 23.27 hrs.

Investigadora (I): ¿Cómo te llamas?

Lucía Rodrina (LR): Mi nombre es Lucía Isabel Rodrina. Mi edad es veintiún años. Soy bailarina de la Asociación Cultural Danzantes Liberteños en la ciudad de Florencia de Mora.

I: Antes de venir al ensayo ¿En qué estabas?

LR: En lo que es mi trabajo. Trabajo y a la vez también estudio, pero también me doy un tiempo para la danza porque es lo que amo. Me gusta resaltar mis tradiciones. Soy Huamachuquina y me encanta bailar el Huayno. Lo gozo más que todo.

I: Se nota.

LR: Lo hago un poco, no mucho, pero por ahí trato de mejorar los estilos que tenemos para también resaltar las costumbres en las que participo.

I: ¿Con qué estado llegaste al ensayo? ¿Estabas cansada? ¿Tenías ganas de hacer otra cosa?

LR: No. Vine pensando en dar lo mejor de mí, porque justo ayer tuvimos una reunión y más o menos nos dijeron que todo eso [trabajo, cansancio] hay que dejarlo de lado. Y bueno, llegué a mi casa, el trabajo lo dejé a un lado para venir con mi tiempo efectivo al ensayo para sacar algo bueno, algún producto mejor para la agrupación.

I: Vi que empezaron con *Selva* [danza] me dijo Jhonathan [Varas]

LR: No, fue la danza de *Los Zapateos*.

I: A ok ¿Y esa danza te sirve para entrar en el movimiento?

LR: Sí, más que todo. Sabes por qué, porque el movimiento, puede ser que si no calentamos bien los músculos puede ser un estirón. Creo que le pasó a una de mis compañeras en el baile. Se sintió. Entonces si no calentamos el cuerpo ya sentimos el malestar o ya sea el dolor de brazos, estiramiento de la pierna, todo; y nos impide para poder nosotros seguir adelante en la danza.

I: ¿Y qué parte del cuerpo sientes que es la que más trabajan?

LR: Bueno, en el aspecto mío es la cadera porque es la flexión más donde cogemos posturas. Donde más tenemos que meter presión a un lado, al otro lado, izquierda, derecha, ver lateralidades, todo eso

I: Y ahora en este momento ¿Te sientes cansada?

LR: No. No estoy cansada quiero seguir bailando. Sí porque me quedé tanto con la emoción. Como digo cuando me ponen una danza que me apasiona me gusta dar de mis costumbres. Soy la mejor como se dice, lo dejo todo en la pista y quiero seguir bailando, bailando y bailando.

I: ¿Y cuánto llevas en la agrupación?

LR: En la agrupación llevo un año y medio.

I: Y por ejemplo, para hacer la coreografía de la *Danzantes de Malcachugo*, ¿Cuánto tiempo llevan ensayando ese esquema?

LR: Ese esquema lo venimos desarrollando ya hace dos meses... Vamos investigando. El profesor ha viajado. Ha visto las costumbres de allá y un poco que le estamos también trayendo hacia acá ¿no? Entonces tratar de mejorar las cosas como son para poder dar alguna expectativa mejor.

I: Entonces tú, al momento en el que estás ensayando o bailando ¿Sientes que estás todavía marcando el paso o que ya sientes la danza?

LR: No. Como te digo: 'Yo siento la danza ya' porque vengo varios años danzando, más encima si son mis costumbres. Yo soy de Huamachuco. Me encanta bailar canciones y danzas huamachuquinas

I: Claro, se nota. Entonces ¿Sientes que te liberas con el movimiento?

LR: Sí, Mucho.

I: ¿Y al integrar el sonido? ¿Los gritos?

LR: Ah, eso es lo que nos da como dice un *güapeo*¹⁶⁷. Un entusiasmo. Por eso hacemos eso para tratar de nivelar a unas chicas que por ejemplo estén decaídas o que vengan ya de otro lado cansadas y todo eso. Tratamos de avanzar dándoles con esa motivación.

I: ¿No dejarías la danza?

LR: No dejaría la danza. Me libera bastante.

I: ¿Y qué otras cosas te produce la danza?

¹⁶⁷*meGuapeo*= Ostentar ánimo y bizarría en los peligros. (RAE s/f. Definición 1).

LR: La danza me produce alegría como también tristeza porque hay danzas que se sienten mucho con el corazón, que hay que sentirla más expresando. Hasta que llegamos hasta llorar con una danza. Entonces tenemos que saber transmitir a la gente el mensaje de la danza que estamos bailando.

I: ¿Y tú sientes que lo logras?

LR: Sí, porque pongo todo de mi en los ensayos. Trato de practicar en mi casa y si por ahí alguien necesita mi apoyo yo lo brindo y todo eso. Somos un equipo todos.

