

COLECCIÓN ANTROPOLOGÍA

MOVIMIENTO ANDINO
DANZAS, CUERPOS Y REPERTORIOS DE PROTESTA EN LA CIUDAD

MOVIMIENTO ANDINO
Danzas, cuerpos y repertorios
de protesta en la ciudad

Ignacia Cortés

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

MOVIMIENTO ANDINO
Danzas, cuerpos y repertorios de protesta en la ciudad
Ignacia Cortés

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile en A Impresores
Primera edición noviembre 2025

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato externo por par doble ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso : 978-956-357-544-6
ISBN libro digital : 978-956-357-545-3

Coordinador colección Antropología
Enrique Antileo

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior
Elba Peña

Diseño de portada
Alejandra Norambuena



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

A lxs danzantes andinos de Santiago.

A Clara y Amanda.

ÍNDICE

Agradecimientos	11
Introducción	13
Preámbulo	13
Circuito andino comprometido	16
Enfoque metodológico: estudios culturales, estudios andinos y antropología del cuerpo	23
Genealogía andina	27
Apertura	27
CAPÍTULO I	
Claves para la historia de los talleres de danzas andinas en Santiago de Chile década de 1990	31
Aniquilamiento político y despolitización de la ciudadanía	35
Una teorización callejera de la resistencia	41
La desfolclorización de las danzas andinas en los años noventa	45
CAPÍTULO II	
Formación andina en los noventa: talleres, cuerpos y memorias	57
Roberto Carrera: compartir conocimientos andinos en la capital	63
Cristian Waman: conexión con la danza desde su origen familiar quechua	72
Primer ciclo de talleres de danzas y cosmovisión andina: La breve experiencia del Taller Wara Wara, 1992	80

CAPÍTULO III

Danzas andinas y protesta: hacia un repertorio corporal consolidado	95
Ayllu Puniri: resignificaciones de los repertorios del neo-folclor boliviano	97
Mitimaes : alianzas andino-mapuche en la capital	129

CAPÍTULO IV

Entre la protesta y la fiesta: Estudio del tinkunazo	141
Investigaciones dedicadas al fenómeno del tinku en Santiago	151
Aproximación conceptual a la danza del tinku como repertorio de protesta corporal	156
El tinkunazo en Santiago: etnografía y memoria	163
Conclusiones	185
Corpus: entrevistas	191
Bibliografía	193

AGRADECIMIENTOS

El trabajo que tienen en sus manos se enmarcó en el proceso de elaboración de mi tesis doctoral; muchas de las discusiones que recorro a lo largo de este libro se nutren de la cuidadosa lectura de mis evaluadoras, Adil Podhajcer y Allison Ramay. Agradezco especialmente a Adil por su lectura atenta y su compañía durante mi estadía de investigación en la Universidad de Buenos Aires. A mis profesores guía –Cristián Opazo, por su genuino interés en una investigación interdisciplinaria y por su apoyo en momentos particularmente desafiantes de escritura atravesados por la pandemia, y José Luis Martínez, quien ha impulsado desde hace años mi interés por los estudios culturales y andinos, y ha sido un estímulo constante para profundizar en estas temáticas–, mi gratitud.

Agradezco además a la Editorial de la Universidad Alberto Hurtado y, en especial, a Enrique Antileo, editor de la línea de antropología, por su invitación a presentar este trabajo para su publicación. Extiendo este agradecimiento a quienes evaluaron el manuscrito como parte del proceso editorial; sus comentarios y recomendaciones contribuyeron de manera significativa a mejorar la calidad del presente libro.

Sumo en estos agradecimientos al Instituto Interdisciplinario de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, así como a mis colegas y al equipo profesional-administrativo, por el incentivo para continuar con la edición de este trabajo. Muy especialmente, reconozco a la directora Elixabete Ansa por su fuerte compromiso y apoyo en este tiempo.

A lxs amigxs y familiares que me acompañaron durante todo el proceso de escritura y me alentaron a continuar: Francisca Cortés, Carlos Ayram, Francisca Solari, Amanda A. Cortés, Andrés Bravo, Macarena Salas, Rebecca Silva, Angélica Rojas, José Ragas.

A cada unx de lxs danzantes de danzas andinas con quienes he compartido conversaciones y, muchas veces, espacios de manifestación, música y comunidad.

A Clara y Kim, mi hogar.

INTRODUCCIÓN

“Si no puedo bailar, no quiero ser parte de tu revolución”.

Preámbulo

En 2007 di mis primeros pasos en el movimiento andino. A fines de ese año, una compañera de la universidad me invitó a formar parte de un colectivo de danzas andinas. Por ese entonces, no tenía experiencia en grupos folclóricos; de hecho, debo admitir que no me interesaba participar en ellos y los miraba con recelo. Asociaba los ritmos andinos, al igual que todas las danzas etiquetadas bajo la categoría del folclor, a la experiencia obligatoria de aprendizaje escolar de los llamados “bailes nacionales”, los cuales practicábamos con disciplina el mes previo a las fiestas patrias. Sin embargo, estos ritmos contagiosos no solo se limitaban a la escenificación de una diversidad cultural nacional complaciente, sino que comencé a percibir su aparición también en manifestaciones sociales, espacios que frecuentaba desde hacía unos años, y más aún, una vez que ingresé a la Universidad de Santiago o ex Universidad Técnica del Estado, cuyo proyecto educativo, comprometido con las clases populares y el desarrollo del país, fue desmantelado tras el inicio de la dictadura militar.

Mi experiencia como manifestante en las jornadas de agitación callejera, en lo que podríamos denominar de manera amplia como una política de izquierda, me permitió distinguir el ejercicio folclórico inculcado durante la etapa escolar del ejercicio político llevado a cabo por las y los bailarines andinos en las manifestaciones. Recuerdo que, al encontrarme con los grupos de bailes en las movilizaciones, me sumaba a sus coreografías al igual que lo hicieran otros manifestantes. Extasiados por la saturación de los colores del vestuario: del rojo al verde, del amarillo al azul; los repiques de los instrumentos de viento

y la vibración sonora producida por el bombo y la caja, que marcaban el pulso del ritmo, nos disponíamos al final de la formación del cuerpo de baile para repetir algunos de los movimientos que ejecutaban: desde un giro en el mismo lugar, una amplia ronda que se extendía y encogía hasta que nos encontrábamos, bailarines y manifestantes, cara a cara en el centro, hasta la simulación de una patada con la pierna derecha, que se alzaba en el aire hasta descender con el pie y dar un golpe seco contra el cemento. Los movimientos no eran difíciles de imitar, pero requerían energía, especialmente cuando se trataba de una de las danzas bolivianas predilectas para salir a marchar: el tinku. Las/os/es bailarines de los colectivos que acudían a estas manifestaciones se animaban a enseñar los movimientos más sencillos de sus coreografías: el paso “base”, con el cual se marca el ritmo y el avance del grupo; una secuencia de giros, o simplemente una fila que se desplazaba en zigzag, como una gran serpiente humana, donde manifestantes y bailarines terminábamos tomados de las manos gritando juntos: ¡jallalla!¹. La energía, felicidad y fortaleza que experimenté en esas primeras aproximaciones a la comunidad de danzantes andinos me animaron a seguir su movimiento, el cual, con el tiempo, se convirtió en una forma de militancia alegre del descontento político.

Poco tiempo después de aquella invitación, formalicé mi ingreso al colectivo Quillahuaira –que puede ser traducido del quechua al castellano como “viento de luna”–. Quillahuaira era –y es aún– una agrupación integrada mayoritariamente por mujeres de diversos oficios y edades, entre 18 y 50 años. Junto a mis compañeras, ensayábamos en distintos puntos de la ciudad. En la explanada frente al monumento del guerrillero y patriota Manuel Rodríguez en Parque Bustamante; en Plaza Brasil frente al extinto Centro Cultural Galpón Víctor Jara en calle Huérfanos; o en alguna casa okupa de la ciudad donde sus residentes habituales, jóvenes anarquistas y *punkies*, nos miraban con curiosidad bailar, algunos entre risas y otros con un leve interés. En ese entonces, cualquier lugar, una plaza o una sede comunitaria, podía transformarse en un espacio de ensayo. Con los años, la comunidad de danzantes de Quillahuaira comenzó a crecer. De los seis u ocho integrantes, pasamos a doce y luego a veinte en el mejor momento del grupo. Los ensayos,

¹ Expresión de felicidad del quechua-aymara que puede traducirse al castellano como ¡enhorabuena! O ¡que así sea!

que por lo general se efectuaban dos veces por semana, combinaban tanto la enseñanza de las danzas andinas a cargo de los bailarines más avezados –a quienes imitábamos con algún grado de éxito–, como extensas jornadas de reunión, donde se tomaban decisiones sobre las actividades que apoyaríamos. Pese a la necesidad de gestionar gastos propios de cualquier agrupación de danzas, entre estos la adquisición de vestuarios, la contratación de agrupaciones musicales y transporte, intentamos sostener una práctica de la danza desde la autogestión, sin postular a fondos estatales y mucho menos a privados, pues por sobre la calidad de los vestuarios o la posibilidad de contar con músicos en vivo en nuestras presentaciones, preferíamos conservar la autonomía.

A finales del año 2007, Chile vivía tiempos turbulentos. Era el segundo año del primer gobierno de la presidenta Michelle Bachelet, el que ya se había enfrentado al movimiento estudiantil liderado por los estudiantes secundarios, que un año antes habían exigido la derogación de la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), heredada de la dictadura. Luego vinieron las movilizaciones del movimiento mapuche, que, a ojos de la opinión pública, se radicalizaba al exigir la liberación de sus presos políticos, a quienes se les aplicaba la Ley N.º 18.314, conocida como Ley Antiterrorista, promulgada el 16 de mayo de 1984, otra herencia más de la dictadura². Las huelgas de hambre de los presos mapuche, entre ellos la activista Patricia Troncoso, conocida como la “Chepa”, sumado al asesinato del joven mapuche Matías Catrileo el 3 de enero de 2008 por parte de Carabineros de Chile en el contexto de reivindicación territorial, demandaron una ocupación callejera constante en la ciudad, donde las y los bailarines andinos nos fuimos sumando. Desde aquel tiempo, recuerdo que la *wenüfoye* –bandera mapuche– y la *wiphala*, bandera de los pueblos andinos, flameaban juntas en las manifestaciones. Los transeúntes, al observar estas movilizaciones, se acercaban a preguntar qué estaba ocurriendo, por qué estábamos bailando y de dónde veníamos. A pesar de que eran preguntas sinceras, revelaban el cuestionamiento implícito de los santiaguinos acerca de la presencia de estéticas sonoras y visuales que parecen no tener cabida en la ciudad moderna y blanca que a menudo imaginamos al referirnos a Santiago de Chile.

²Ley N.º 18.314, “Determina conductas terroristas y fija su penalidad”: <https://bcn.cl/2k8cn>.

La frase atribuida a la escritora anarquista y feminista de origen lituano, Emma Goldman, que cito en el epígrafe de esta introducción, se convirtió en el lema que dio sentido a la praxis contrahegemónica de las danzas andinas en las calles de la capital para los colectivos politizados de danza. La conformación del circuito de bailes andinos en el Chile posdictatorial es la historia –o una de las posibles historias– que busco retratar en el presente libro.

Circuito andino comprometido

El objetivo de esta investigación es caracterizar el desarrollo del circuito de danzas andinas en la ciudad de Santiago, el que he denominado “movimiento andino” para referir a los colectivos conformados por danzantes –en su mayoría de dedicación no exclusiva, es decir que desempeñan trabajos y oficios no vinculados con la práctica de la danza– que asumen la práctica de los repertorios tradicionales quechua-aymara y del neo-folclor boliviano, como un ejercicio político en el contexto de aparición en manifestaciones sociales. En este libro sostengo que los colectivos de danzas andinas vinculados a movimientos sociales y a demandas políticas de sectores disidentes en Chile emplean estos repertorios con un sentido contestatario e incluso contrahegemónico, es decir, desmarcándose de la cultura dominante y distanciándose de los usos folclorizados de estas expresiones artístico-culturales.

La noción “movimiento” la utilizo en una doble acepción. La primera, vinculada a los movimientos sociales, es decir, a una serie organizada de acciones colectivas, voluntarias y concertadas alrededor de una causa, usualmente reivindicativa, donde se articulan demandas que se enuncian con cuerpo y voz a través de manifestaciones públicas. La segunda, refiere a la acción y efecto mismo de mover, es decir, para el caso estudiado, al movimiento corporal que supone ejecutar repertorios músico-coreográficos y sus transformaciones.

Los y las danzantes que observo en esta investigación asumen sus intervenciones como una acción política colectiva. En consecuencia, insisten en aparecer en manifestaciones sociales como su espacio de actuación privilegiado. Por manifestación comprendo, a lo largo de este

libro, la ocupación temporal de espacios físicos abiertos por diversos actores, quienes, a pesar de su diversidad comparten objetivos comunes y logran llegar a un consenso relativamente amplio sobre el sentido de la situación que los convoca en la calle (Fillieule y Tartakowsky 27).

El período de estudio que abarca este libro comienza en la década de 1990 y se extiende aproximadamente hasta 2021. Esto se debe a que el movimiento andino comprometido en Santiago –que no es el único que ejecuta repertorios musicales y danzarios del neo-folclor boliviano o de la música tradicional aymara en la ciudad–, empezó a adoptar la forma de acción colectiva de protesta tras el retorno a la democracia. Fue a partir de los noventa que danzantes oriundos de la ciudad de Arica, decidieron ofrecer talleres para los capitalinos con el propósito de difundir sus conocimientos en torno a los pueblos indígenas aymara y quechua, de los cuales eran representantes. En el álgido período político que vivió Chile a comienzos de la década de 1990, las discusiones en torno a los derechos de los pueblos indígenas, así como la aproximación a la conmemoración del quinto centenario de la invasión europea al continente americano en 1992, crearon un terreno fértil para la formación de colectivos culturales críticos al discurso de la reconciliación promovido por la política tradicional. Estos colectivos encontraron en el arte popular e indígena una forma de compromiso político alternativo a las militancias y activismos convencionales. Los danzantes andinos reconocieron que, en un tiempo de “justicia en la medida de lo posible”, parafraseando la célebre frase del primer presidente una vez retornada la democracia en Chile, Patricio Aylwin, tanto para las víctimas de la dictadura como para los sujetos marginados de la sociedad chilena (maricas, lesbianas, mapuche y pobladores, entre otros), la despolitización sería la vía por la cual las subjetividades resistentes serían proscritas.

Otro aspecto relevante para comprender la despolitización de la ciudadanía durante el período de 1990 consiste en la consolidación del multiculturalismo como política de gestión de la diferencia cultural, que se extendió a nivel global a partir de 1980. En particular para el caso chileno, fue en el período de la transición a la democracia que el multiculturalismo, comprendido como la “[...] coexistencia híbrida de mundos culturalmente diversos” (Žižek 175), se empleó con un sentido político al convocar a la apertura de las demandas indígenas –largamente postpuestas en dictadura– pero desde un enfoque estrictamente cultural. Es

decir, los debates giraron en torno a los derechos culturales, incluyendo la identidad cultural, los idiomas, las religiones, las prácticas o patrimonios culturales, mientras que las discusiones sobre demandas políticas, como la reivindicación territorial y/o la autonomía política, quedaron relegadas a un segundo plano (Antileo). De esta manera, el multiculturalismo se convirtió en otra vía de despolitización en Chile, dado que es importante considerar que el multiculturalismo no busca criticar ni desarticular las estructuras de poder, sino que puede acabar fortaleciendo dichas estructuras o incluso ser asimilado por ellas (Martín 184).

Volviendo sobre las danzas y las músicas de las sociedades no occidentales, las investigadoras Silvia Citro, Patricia Aschieri y Yanina Menelli identifican que estas al insertarse en el mercado de bienes culturales contemporáneo tienden a reproducir o reactualizar “[...] ciertas matrices hegemónicas que articulan posiciones de etnicidad-raza, clase y género, heredadas de la historia colonial y de expansión del capitalismo y las ideologías de la modernidad” (105). Ejemplo de esto son los repertorios del neo-folclor boliviano que transmitían una imagen idealizada y funcional de las comunidades indígenas al proyecto nacional boliviano. Paradójicamente, fueron estos repertorios los que emplearon los bailarines aymara, quechua, mapuche y mestizos en Santiago de Chile en sus intervenciones callejeras como acción colectiva de protesta. Entre las justificaciones de esta elección es posible reconocer al menos tres motivos. Primero, el atractivo de estos repertorios en la ciudad, ya que se asociaron al imaginario nortino chileno y al imaginario boliviano, que se encontraba escasamente representado en la zona centro del país. Segundo, la amplia difusión global del neo-folclor boliviano, que facilitó su masificación temprana durante la década de 1970 y, a partir de 1980, su prolífica circulación a través de formatos audiovisuales, como los videoclips. Y, tercero, el gusto musical de los bailarines por este tipo de repertorio musical, quienes en las entrevistas realizadas para esta investigación mencionaron que solían escuchar esta música tanto en la radio como en peñas folclóricas.

Es necesario reconocer en la politización de los géneros musicales y danzarios andinos que las y los danzantes del incipiente movimiento, fueron conscientes de que la industria cultural “exotizaba” las sociedades indígenas por medio de las danzas y las músicas. A pesar de esto, no renunciaron a la práctica de los géneros neo-folclóricos, aunque sí

consideraron que su adopción requería de una revisión y debate internos en las agrupaciones y espacios de aprendizaje. En ese sentido, el movimiento andino se caracterizó por mantener un ejercicio reflexivo constante. Según los entrevistados en este libro, aunque los repertorios neo-folclóricos bolivianos eran empleados para exaltar ideales blancos o mestizos en su país de origen (M. Sánchez, “Neofolklore (Bolivia)”; M. Sánchez, *La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*) estos se encontraban influenciados por los movimientos corporales de las sociedades aymara y quechua, así como por la agencia creativa de las clases populares. Lo anterior permite sostener que los bailarines del movimiento andino apelaron a las resignificaciones y recontextualizaciones de las danzas tradicionales y neo-folclóricas bolivianas en la capital chilena, las que empleadas en contextos de protesta necesariamente fueron modificadas, alejándose de las visiones más conservadoras del folclor y del debate actual en torno al patrimonio inmaterial. Este último, alimentado por las iniciativas de salvaguardia, control y gestión de la Unesco (Gnecco), así como por la agenda multiculturalista de ciertos sectores de la academia del norte global (Bigenho, Stobart y Mújica), más allá de las buenas intenciones que puedan guiar sus investigaciones.

Volviendo sobre el caso andino comprometido, un aspecto importante por considerar en la configuración de este circuito es su asociación al movimiento musical y cultural de la Nueva Canción Chilena (NCCh), que surgió en 1960 y cobró protagonismo durante el gobierno del presidente Salvador Allende (1970-1973). La NCCh se caracterizó por ser un movimiento musical de izquierda de carácter transnacional, entre cuyos principales referentes se encontraba la música andina cosmopolita (J. P. González).

Fue por este motivo que las sonoridades andinas se transformaron en objeto de sospecha durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Los músicos de la NCCh manifestaron explícitamente una clara postura política de izquierda y gozaron de una amplia difusión en el medio musical. Entre estos músicos y conjuntos se encontraban Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayún e Illapu, por mencionar solo algunos. Las autoridades militares y civiles de la dictadura rápidamente asociaron las sonoridades andinas con la Unidad Popular y la denuncia de las violaciones a los derechos humanos. Un caso ilustrativo es el del

conjunto antofagastino Illapu, quienes, además de una exitosa carrera musical, mantuvieron un fuerte compromiso político con los sectores marginados de la sociedad y las víctimas de la violencia política, lo que les significó el exilio en 1981.

Si bien los danzantes del circuito andino identificaron que agrupaciones musicales como las ya mencionadas, desempeñaron un rol relevante en la construcción de lo andino como símbolo de resistencia política en Chile, estas no han influido directamente en la conformación del circuito de danzas. Por el contrario, fueron las agrupaciones que no pertenecieron a la industria musical *mainstream*, las que los bailarines consideran próximas al movimiento andino, encontrándose en espacios culturales no masivos como tambos, peñas folclóricas y actividades solidarias. Entre dichas agrupaciones musicales se encuentran Arak Pacha, Manka Saya y Chañar. En definitiva, la genealogía de los colectivos de danzas andinas que aquí busco retratar es distinta a la de los representantes del “boom andino” (J. P. González).

La historia del circuito comprometido de danzas andinas conformado a partir de los noventa no ha sido motivo de investigaciones en profundidad hasta la fecha. Es por este motivo que, con este libro, busco retratar la articulación que generaron los practicantes de danzas andinas entre las calles, los bailes y las movilizaciones sociales, una asociación creativa que se fue potenciando con el correr de los años y que me permite sostener que lo andino se ha reconfigurado como repertorio de protesta en Santiago a través de su performance reiterada en el tiempo. Esto último significa que el circuito de danzantes andinos que aquí estudio no reprodujo –ni reproduce en la actualidad– de manera imitativa las danzas procedentes ya sean de los repertorios tradicionales aymara-quechua o del neo-folclor boliviano. En cambio, generan sus propias estrategias creativas que les permiten desarrollar una praxis colectiva comprometida, con significados y elementos tanto músico-coreográficos como visuales, novedosos en Santiago.

Como hipótesis sostengo que la conformación de un circuito de danzas andinas comprometido en la capital comenzó a gestarse a partir de la década de 1990 gracias a la iniciativa de bailarines provenientes de las clases populares y de las comunidades andinas del norte de país. Estos bailarines encontraron en Santiago espacios donde impartir talleres y difundir sus conocimientos sobre las poblaciones quechua y