

La irrupción de lxs cuerpos danzantes como forma de resistencia política

Doris Ojeda Cisternas

Socióloga y danzante andina

Durante 15 años ha participado en distintas agrupaciones de danza e investigación de la cultura andina como Quillahuaira, Mingakuty, actualmente es parte del Colectivo de investigación acción de memorias y resistencias indígenas Ayllu Puka y del Colectivo de Performance El Regreso de las y los Espíritus, que trabaja el etnocidio del pueblo Selk'nam. También ha guiado varias tesis de estudiantes de la Escuela de Danza de la Academia de Humanismo Cristiano.

Palabras clave: danzas andinas / resistencia / cuerpos y política

Línea: Prácticas de la Danza diálogos entre Territorio e Imaginarios

Este artículo abordará como tema de investigación la puesta en escena y la resignificación de las danzas andinas en las manifestaciones políticas en Santiago de Chile. Haremos un breve recorrido desde mediados de los años 80 hasta la actualidad, utilizando un enfoque autoetnográfico, en tanto he sido parte de todo este proceso. Parafraseando a Carolyn Ellis y Arthur Bochner: **“la auto etnografía es uno de los caminos por excelencia para entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace”**¹.

La danza es una actividad practicada por hombres y mujeres desde los orígenes de la humanidad, por su necesidad de expresarse para agradecer y/o pedir a la Tierra o a la divinidad

por motivos eróticos, como forma de disponerse para la guerra, en festividades, etc. En definitiva, el uso de la danza tiene múltiples propósitos dependiendo del contexto histórico, social, político y cultural.

“La danza es un lenguaje que asume sus propias leyes, formas y signos para realizar procesos de significación (...) puede ser percibida y decodificada como texto dentro del campo simbólico y sensible en la producción de imágenes fijas y en movimiento que se traducen con el apoyo de las experiencias de los espectadores, de las subjetividades colectivas y el acervo cultural que sustenta su hacer y crear”². **“La danza es movimiento. Y un movimiento muy especial que requiere**

de cinco elementos fundamentales, sin los cuales ella no existiría: Ritmo, Forma, Espacio, Tiempo y Energía³. Para que todo esto ocurra necesitamos unos/as cuerpos que a su vez constituyen la identidad del “ser humano/a” y, que, a su vez, son parte de una representación social situada en su contexto histórico y cultural y, a su vez estas/os cuerpos son el último límite que tiene cualquier territorio de ser conquistado.

Para los pueblos originarios, la música, el canto y la danza forman un todo indivisible y ritual que se utiliza en ceremonias y en diversas festividades con el fin de comunicarse con los espíritus tutelares y/o ancestros, para curar a los enfermos, para pedir

1. Citado en Blanco, Mercedes, ¿Autobiografía o autoetnografía? Desacatos, N° 38, enero-abril 2012, p. 169.

2. Morales, Yudi del Rosario, El lenguaje de la danza y la comunicación. Un primer acercamiento. Tránsitos de la Investigación en Danza. Instituto Distrital de las Artes. Bogotá, Colombia, 2001, p. 91.

3. <https://es.scribd.com/document/162670349/Elementos-Fundamentales-de-La-Danza>

o detener la lluvia, para obtener una buena cosecha, para guiar a los muertos en su camino a la otra vida y también para resguardar la memoria oral, por lo tanto, es también un ejercicio colectivo que contiene una dimensión espiritual y social.

Los primeros trabajos sobre las danzas indígenas en la región fueron realizados por el cronista Guaman Poma de Ayala en el siglo XVI, refiriéndose al **Taki Ongoy**⁴, conocido también como la **rebelión de las wakas y llamada también el baile de la enfermedad**. En este período la danza toma un papel de resistencia cultural, teniendo como objetivo organizar a los indígenas para purificarse y rebelarse ante la invasión hispana. Este movimiento social, político y espiritual se inició en 1560 en Huamanga (Ayacucho) y fue liderado por amautas, yatiris y danzantes de tijeras que hacían ceremonias de purgación, donde las danzas, el uso de plantas sagradas y de chicha eran fundamentales. Ellos/as proponían el retorno de la cosmogonía andina y la reconstrucción del Tawantinsuyo, retomando las wakas como se le denomina a todos los elementos sagrados en esta cosmogonía: **“no crean en Dios ni en sus mandamientos, no adoren las cruces ni imágenes y no entren en las Iglesias. Practiquen los ayunos que se acostumbraban en tiempos de los incas y no copulen sin antes haber tomado chicha”**⁵.

Lamentablemente esta y otras rebeliones indígenas fracasaron, sus cosmogonías originarias fueron satanizadas, reprimidas y enterradas. La única posibilidad de resistir fue encubrir sus prácticas espirituales y danzas a través de lo que muchos han llamado sincretismo religioso, pero es una discusión que aún hay que seguir dando en otro momento.

Si bien este artículo se centrará en el desarrollo de las danzas andinas en Santiago, quiero señalar que durante

la conquista y la colonia también tenemos otras formas de resistencia cultural, a través de la música y las danzas afrodescendientes en Cuba, Perú, Colombia y Chile: **“En su memoria colectiva estaban las danzas tribales para mantener su cosmovisión, para recordar a sus hijos, a sus familiares, a sus ancestros manteniendo viva su identidad. Nunca dejaron de danzar y cantar en el camino a estas nuevas tierras (...). En Bolivia los ritmos africanos se arraigan tanto como mito, leyenda y danza, en La Paz, Oruro y Potosí, vemos la gran presencia de las Morenadas, la Tuntuna entre otras y en la selva Yungueña del sector de Coroico: La Saya, donde hasta hoy en día recuerdan en sus festividades al Rey Momo como su liberador en su constante utopía de regresar a las tierras Africanas”**⁶.

El carácter festivo de la sociedad ha sido muchas veces reprimido. Durante la dictadura militar chilena (1973-1990) se prohibieron todas las manifestaciones públicas y por supuesto también los carnavales, sin embargo, en el norte del país estas expresiones siguieron celebrándose a escondidas y en la intimidad familiar. También se prohibieron las zampoñas, o sicus, y los ponchos, es decir, todo aquello que pareciera vinculado a la nueva canción chilena, a los pueblos originarios y a la protesta social.

En los años 80 uno de los primeros grupos en llevar las danzas mapuche y andinas como forma de resistencia cultural a las poblaciones de Santiago fue el **Grupo TUN**⁷, dirigido por Jaime Quintanilla, bailarín, coreógrafo y uno de los primeros maestros de danza formados en Chile. A él se sumará posteriormente lamieng Quinturray, mapuche urbana que socializó sus conocimientos de cosmovisión y danza con este grupo, como señala Myriam Lavín, miembro histórico y actual del grupo: **“la idea era llevar el newen de los pueblos originarios a las protestas”**, así danzaban

junto a murgas en distintos actos poblacionales en distintos lugares.

A inicios de los años 90 llegaron algunas personas del norte grande a Santiago, buscando espacios artísticos y culturales para compartir y seguir desarrollando sus saberes, de este modo **“surgen los talleres de cosmovisión, música y danza andina realizados por Roberto Carrera y Francisca Huentén en Lira 5 que después se trasladaron a Nataniel 185-B, donde funcionaba la Coordinadora Nacional Indianista (CONACIN) (...), ahí también se hicieron los primeros tambos o fiestas andinas. Entre los años 1992 y 1993 creamos el Taller de Danzas Andinas WaraWara que dieron paso a la creación de las primeras agrupaciones de danzas andinas como Ayllu Puniri, Mitimaes, Satiri y Yuriña entre otros”** (entrevista a Roberto Carrera).

Con el pasar de los años estas prácticas culturales se masificaron y se han formado cada vez más agrupaciones de música y danzas andinas, comparsas, fraternidades o colectivos compuestos por niños, niñas, mujeres y hombres de todas las edades y clases sociales, que tomaron distintas connotaciones, algunas desarrollan el folklore y la proyección andina, teniendo presencia en distintos espacios.

Otras agrupaciones optamos por resignificar estas danzas como forma de protesta; desde finales de los años 90 empezamos a participar en múltiples manifestaciones sociales y políticas, irrumpiendo en medio de la ciudad con estas nuevas sonoridades y atuendos de los pueblos andinos, mapuche y andino amazónico, los que incorporaron a sus vestimentas elementos actuales como los parches alusivos a distintas luchas, las pañoletas negras o de aguayos, haciendo alusión a los encapuchados que aparecen en distintas protestas, acompañados de lienzos con consignas. Así con nuestros/as cuerpos/as danzantes irrumpimos en

4. Taky Ongoy es una expresión quechua que significa canto de las estrellas (taki=canto, ruido, sonido; ongoy = constelación, estrellas).

5. <http://bdigital.uncu.edu.ar>, 20/09/2017

6. Carrera Roberto y Ojeda Doris: “La Ruta de la Kueca”. Publicado en el Observatorio de Danza, septiembre de 2017.

7. TUN en mapudungun significa encuentro.



Colectivo Quillahuaira en la Marcha del 12 de octubre del 2008, Fotografía tomada por el colectivo Quillahuaira

la calle subvirtiéndola en múltiples pasacalles realizados por la libertad de los presos y presas políticas mapuche, por el movimiento del agua y los territorios, en las casas de memoria como la Venda Sexy, el Estadio Víctor Jara, el Estadio Nacional, Londres 38, en el Día del Joven Combatiente en Villa Francia, en el aniversario de la muerte de Manuel Gutiérrez en Peñalolén, en la marcha del 11 de septiembre que termina con danza y ceremonia andina en el Patio 29, como forma de rendir homenaje a los y las Detenidos/as Desaparecidos/as como forma de limpiar ese espacio de dolor, en la chulpa/animita levantada en memoria de Norma Vergara⁸, y en muchos otros lugares. La marcha del 12 de octubre es una de las instancias más politizadas del pasacalle andino, en la que se da cuenta del conjunto de demandas y derechos de los pueblos indígenas denominada actualmente Marcha de la Resistencia Indígena o de la Descolonización. De este modo la entendemos también **“como espacio de inscripción y huellas de experiencia: espacios de comunicación, de cicatrices patrimoniales o de memoria intangible, que se manifiestan entremedio de los cueros, de las cosas de la ciudad”⁹.**

Parfraseando al filósofo Jaques Rancière: **“existe una vinculación entre la estética y la política en tanto: las prácticas artísticas son maneras de hacer la política del arte que consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir. Se trata de construir cosas nuevas, de romper el consenso y abrir nuevas posibilidades y capacidades desde la igualdad”.**

Para Rancière el arte puede orientarse hacia la configuración de aquellos espacios del desacuerdo, donde el orden de nuestra existencia es puesta en juego y replanteada (...) el arte parece estar siempre entre dos aguas: por un lado, la búsqueda del artista que se empeña en captar y articular en su obra esas tensiones y contradicciones; por otro lado, las formas de apropiación de las obras artísticas que los espectadores emancipados hacen, constatando lo que ven y tratando de aproximar a su propia inteligencia lo que el artista ha articulado en su obra. Es el vínculo entre artistas y espectadores lo que se constituye en un puente entre seres humanos emancipados, esto es, que se hacen libres a sí mismos en virtud de su propio pensamiento¹⁰.

8. Norma Vergara, combatiente del Mapu Lautaro, asesinada en 1993 por carabineros.

9. Sanfuentes Von Stowasser, Francisco, documento de trabajo del Curso de Arte y Política. Universidad Abierta de la Universidad de Chile, 2016.

10. www.utadeo.edu.co/es/proyecto/estetica-e-historia-del-arte/67/arte-estetica-y-politica-jacques-ranciere



Otra forma de apropiación del espacio público con estos/as cuerpos/as danzantes son los carnavales que cada año se multiplican en distintos puntos de la ciudad y en las poblaciones, como por ejemplo: en el Día de Bolivia, el Carnaval Víctor Jara en la Población los Nogales, en la Población La Pincoya, en el aniversario de la Población Lo Hermida, el Carnaval de la Palmilla en Conchalí, en el aniversario de la Población La Victoria,

el Carnaval en Memoria a Rodrigo Rojas de Negri, el Carnaval Tambor Rebelde de Estación Central, el Carnaval por la Tierra en Cartagena, en el aniversario de la Población La Legua, entre muchos otros.

«Utilizar la danza como una expresión política y social en el espacio público, a modo de reapropiarnos de las calles, las plazas y las poblaciones como lugares de encuentro y de

representación de nuestras diversas identidades, visibilizando la herencia cultural de nuestros pueblos andinos y recuperando a su vez el carácter festivo y carnavalero de nuestra identidad»¹¹.

Una de las danzas que se ha resignificado durante estos últimos años en Santiago es el **Tinku**¹², como forma de resistencia y de lucha. En el año 2008 se creó el tinkunazo

11. Documento Colectivo Sociopolítico de danzas andinas Quillahuaira, 2010.

12. La danza del Tinku surgió en grupos de estudiantes universitarios de Bolivia en los años 70, ellos estilizaron en la danza el ritual del Tinku que se realiza ancestralmente en el poblado de Macha, donde se ofrenda a la Tierra, a través de la lucha física entre los miembros/as de la comunidad para mantener el equilibrio que tiene, además, un significado de encuentro.

Colectivo Quillahuaira en la Marcha del 11 de septiembre del 2014 en el Patio 29 del cementerio general, Fotografía tomada por el colectivo Quillahuaira



que surgió de la iniciativa de varios/as danzantes andinos de distintas agrupaciones que solidarizaban con la huelga de hambre de la comunera mapuche Patricia Troncoso. Para esto se autoconvocaron danzantes y músicos para ir a las marchas de apoyo, teniendo como objetivo apoyar la lucha por la libertad de esta prisionera política, ocupando los pasos de danza que todos conocían porque eran ensayados para la festividad de la Chakana ojach'aQhana, haciendo, de este modo, un solo bloque al que se sumaban danzantes de manera individual: **“hoy en día el Tinku está presente en las marchas por el agua, por la libertad de presas y presos políticos Mapuches, en poblaciones, en ferias, en los lugares donde la justicia no tiene cabida, donde se vive la desigualdad, porque esta forma reivindica las causas silenciadas por el poder** (Declaración de la Coordinadora de Tinkus de Santiago, Fiesta de la jach'aQhana 2014). A estas dinámicas de convocatorias masivas para las marchas también se han ido sumando otras danzas, tales como la morenada y el wayno. Tomando de las reflexiones de Schnaidler: **“si avanzamos sobre la idea de experiencia estética del movimiento, sobre un lenguaje en particular como la danza, encontramos (...) significados en la comunicación de gestos y desplazamientos en el espacio. Es el manejo del lenguaje del cuerpo que permite abordar de manera significativa, para un conjunto de espectadores/as y de protagonistas, la comunicación de la experiencia social por medio del movimiento”**¹³.

En el resurgimiento y proliferación de las danzas y música andinas en Santiago, también hay una motivación espiritual porque está vinculada a la época de Pachacuty o tiempo de cambios, de revolución, de transformación para el mundo andino, visibilización de los saberes de los pueblos originarios donde las nuevas generaciones buscan conocimientos y herramientas en esas cosmogonías para vivir mejor. Hay una energía que recorre el universo y nos sentimos parte de esa energía; por ese sentimiento cada año se celebran más festividades del calendario andino, por ejemplo: la fiesta de las Anatas en el Cerro Blanco y en el Cerro Chena, la fiesta de JachaQhana o cruz de mayo en el pukará de Chena que se remata en la Plaza de Armas de Santiago y que también se ha realizado en las faldas del Cerro de la Cruz en Quilicura y en La Población Lo Hermida, la Ceremonia del Inti Wawa frente al Museo de Historia Natural de Quinta Normal en honor a la wawa del Cerro El Plomo, protectora de la cuenca del Valle del Mapocho, la Fiesta y Ceremonia de las Almas o Wiñay Pacha, la fiesta del Ekeko, entre otras.

Al poner el cuerpo, también ponemos el espíritu y esa energía te enviste cuando danzas en una marcha, en un pasacalle, en una fiesta o en una ceremonia.

**Warankawarankakutasiñani
volveremos convertidos en millones
Tupak Amaru**





Referencias bibliográficas

- *Blanco, Mercedes, ¿Autobiografía o autoetnografía?* Desacatos, N°38, enero-abril 2012.
- *Carrera Roberto y Ojeda Doris: “La Ruta de la Kueca”.* Publicado en el Observatorio de Danza, septiembre de 2017.
- *Elementos Fundamentales de la Danza*, disponible en <https://es.scribd.com/document/162670349/Elementos-Fundamentales-de-La-Danza>
- *Morales, Yudi del Rosario, El lenguaje de la danza y la comunicación.* Un primer acercamiento. Tránsitos de la Investigación en Danza. Instituto Distrital de las Artes. Bogotá, Colombia, 2001
- *Sanfuentes Von Stowasser, Francisco, documento de trabajo del Curso de Arte y Política*, Universidad Abierta de la Universidad de Chile, 2016.
- www.utadeo.edu.co/es/proyecto/estetica-e-historia-del-arte/67/arte-estetica-y-politica-jacques-ranciere
- *Documento Colectivo Sociopolítico de danzas andinas Quillahuaira, 2010.*
- *Schnaidler, Rolando, “La experiencia estética del movimiento: Relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén”.* Universidad Nacional Comahue, 2006, vol.10, pp. 97-108. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php>

Entrevistas

- *Roberto Carrera*, profesor de danzas andinas y cultor de cosmovisión andina, Colectivo Ayllu Puka.
- *Myriam Lavín*, profesora de danzas andinas y mapuche, Grupo TUN.