De la protesta a la fiesta: la performatividad de los colectivos de danzas y músicas andinas en Chile posdictatorial*

From protest to party: the performativity of dance and andean music collectives in post-dictatorial Chile

Ignacia Cortés Rojas**

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es reflexionar acerca de las prácticas performativas de comunidades de danzantes y músicos autodenominados “andinos” en el contexto de movilizaciones sociales en Santiago de Chile, tras el periodo de revuelta social iniciado el 18 de octubre de 2019. A partir de fotografías, registros audiovisuales y entrevistas, en este trabajo se presenta un análisis de los modos de participación de estos colectivos en dos espacios de enunciación política y festiva que convergen en la ciudad: las protestas y los carnavales populares. La premisa es que estos colectivos, a través de sus performances, han instalado en ambos espacios la importancia del goce y la fiesta desde una dimensión política crítica, empleando con este fin estéticas sonoras, visuales y coreográficas del folclor boliviano —mayoritariamente— y conformando, a lo largo de los años, un circuito andino en la ciudad. Dicho circuito tensiona las conformaciones culturales de lo “propiamente chileno” para producir espacios festivos dinámicos que han convocado a descolonizar la ciudad.

Palabras clave:
danzas y
músicas andinas,
performance,
fiesta, protesta,
estallido social.

ABSTRACT

The main objective of this article is to reflect on the performative practices of communities of dancers and musicians calling them-

Keywords: Andean
dances and music,

* Este artículo fue escrito en el marco del desarrollo de la tesis doctoral titulada “Movimiento andino: Performances políticas y musicales andinas en las manifestaciones sociales en Santiago de Chile (1990-2021)” en curso. Trabajo financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

** Chilena. Doctora © en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Historia, Universidad Diego Portales. Santiago, Chile. idcortes@uc.cl

selves *Andean* in the context of social demonstrations in Santiago de Chile after the period of social revolt started on October 18, 2019. Based on photographs, audiovisual records and interviews, this paper presents an analysis of the modes of participation of these groups in two spaces of political and festive enunciation that converge in the city: protests and popular carnivals. The hypothesis is that these groups, through their performances, have installed in both spaces the importance of enjoyment and celebration from a critical political dimension, employing for this purpose sound aesthetics, visual and choreographic of the Bolivian folklore—mostly—and forming, over the years, an Andean circuit in the city. This circuit stresses the cultural conformations of the “properly Chilean” to produce dynamic festive spaces that have called to decolonize the city.

performance,
party,
protest, social
demonstrations.

Introducción: reclamo andino

Las manifestaciones sociales iniciadas el 18 de octubre de 2019 se caracterizaron por una apropiación festiva de las calles. Dentro de diversos repertorios expresivos, en las jornadas de protesta fue posible apreciar bandas musicales y grupos de baile que instalaron sus demandas a través de acciones sonoras colectivas que cambiaron el sentido mismo del ejercicio político —tradicionalmente, restringido a la administración del Estado (Bravo 34)—. Entre los colectivos que reconfiguraron el espacio público santiaguino se hallan los “andinos”. Dicha autodenominación hace referencia a los estilos musicales que performan y a las identidades culturales que denotan y buscan reivindicar: precisamente, las de los pueblos indígenas de Perú, Bolivia y el norte de Chile.

Desde el inicio de la revuelta, la participación de estos colectivos no ha cesado, incluso en plena pandemia. Tampoco, se ha restringido al centro de la capital. Por el contrario, su participación se inscribe, desde hace al menos treinta años, en las comunas periféricas de la ciudad, especialmente, en poblaciones surgidas durante la década de 1970, cuyas memorias de lucha son conmemoradas, hasta hoy, con pasacalles dirigidos por grupos andinos tan numerosos como vigentes. Y, sirva aquí realizar dos precisiones léxicas. Mi mención a la trayectoria de estos repertorios andinos encarnados en distintas colectividades en la ciudad no es arbitraria; más bien, busca tensionar las ideas de novedad y espontaneidad que se les atribuyen a ellos, especialmente, en los medios de comunicación masiva. Por lo mismo, me distancio de la categoría de “estallido social”, pues reconozco que estos colectivos, entre muchos otros dedicados al arte callejero, no han cesado de denunciar las condiciones de despejo a las que ha sido sometido un amplio sector de la población chilena en un contexto de voraz neoliberalismo que ya cumple cinco décadas.

Dicho lo anterior, en este trabajo presto atención a la forma en que estos colectivos andinos han ido transformando la morfología de las manifestaciones sociales, incluso permitiéndonos ampliar su sentido. Más aún, con ellos se hace patente la complejidad de la manifestación, ya que incorporan los saberes de sectores marginados de la población para los que la fiesta y la resistencia política van íntimamente relacionadas. Así, sugiero por hipótesis que estos músicos y bailarines andinos, tanto profesionales como no profesionales, han contribuido a la

instauración del sentido liberador de lo festivo en el marco de las jornadas recientes de protesta en la capital, pero sin que esto signifique una banalización de las demandas políticas.

Sin querer simplificar la discusión en torno al término andino, en este trabajo considero que su uso permite sopesar los límites territoriales nacionales y pensar las movilidades de sujetos, así como sus prácticas en un contexto global (Abreu 4). Lo andino, entonces, no es una característica inmutable sujeta a un territorio restrictivo, por ejemplo, a los Andes, sino que corresponde a un imaginario social en constante construcción. Es preciso declarar que, en el ámbito musical, cuenta con una marcada presencia, ya que el concepto “música andina” cobró protagonismo internacional a partir de la década de 1960 (González 72). Para el contexto chileno, la música andina se relacionó con los proyectos político-sociales de una izquierda latinoamericana gracias a exponentes de la Nueva Canción Chilena, entre ellos Inti Illimani (a comienzos de los años 70), y con la defensa de los derechos humanos —piénsese en Illapu, conjunto que desde la dictadura mantiene un compromiso con los sectores más desfavorecidos del país—. Finalmente, empleo este término andino en función de su uso por parte de los músicos y bailarines para quienes la designación de sus performances como andinas les permite construir una identidad que exalta la idea de unión entre pueblos vecinos y, a la vez, levantar una reivindicación político-identitaria por parte de sujetos que no necesariamente se definen como aymara o quechua (Ramos 10).

A partir de una metodología que recoge los aportes de los estudios de performance y la historia oral, mi objetivo es aportar una reflexión del contexto histórico-social reciente de Chile desde fuentes audiovisuales, registros sonoros, entrevistas y recuerdos asociados a una escena contracultural andina. Considero que todas las fuentes enunciadas desafían la concepción más tradicional en torno al archivo, no tanto porque estos materiales no sean “archivables”, sino porque su ingreso al archivo resulta problemático al cuestionar los límites de lo que se reconoce como fuente de conocimiento desde una óptica hegemónica y letrada. Los acontecimientos performativos que analizo en este trabajo no se hallan inscritos en ninguna colección institucional. Más bien, son resultado de mi experiencia de vida, es decir, del “estar ahí” cuando ocurrieron —ya sea como bailarina o manifestante—. Algunos

de ellos, los he logrado registrar con cámara en mano. Asimismo, con frecuencia recurro a registros audiovisuales dispersos en las redes sociales y plataformas digitales como YouTube, siendo estos materiales creados y difundidos por los propios colectivos de danzas y músicas, o por fotógrafos comprometidos con la conformación de una memoria visual popular.

En este artículo me limito a explorar las prácticas performativas de “comunidades en movimiento” (Stavrides 125) que toman elementos del folclor andino —especialmente, el boliviano— para ocupar el espacio público con un sentido político explícito, dejando de lado otros modos de ejecución musical y coreográfica que se producen en la actualidad (por ejemplo, bailes devocionales o competencias folclóricas). Todo esto a través de las interpretaciones que le otorgan sus actores. A su vez, busco explicar, en línea con lo andino, cuáles son las resonancias de la experiencia festiva en las jornadas de movilización, comprendiendo que las sonoridades y la invitación al baile acrecientan el sentimiento de comunidad en una colectividad heterogénea.

Conceptos clave: fiesta, energía, agencia sonora y activismo animativo

Inicio este análisis dialogando con diversos autores respecto de las nociones fiesta, *ajayu* o energía vital y agencia. Para Bolívar Echeverría (2016), la fiesta o experiencia festiva es una de las tres figuras posibles que adopta la “existencia en ruptura” —las otras dos son el juego y el arte—. Lo particular para el caso de la fiesta se halla en que esta “implica un momento de real abandono o puesta en ruptura del modo rutinario de la existencia cotidiana” (“De la Academia...” 179), constituyendo una puesta en acto de una “revolución imaginaria” (179), en cuanto “abolición y una restauración simultáneas, en el más alto grado de radicalidad” (179)¹. Esto último me permite establecer una relación con las jornadas de protesta en Chile, donde la fiesta colectiva expresa los deseos de los manifestantes por festejar, compartir y bailar y, al mismo tiempo, por romper con el orden social pactado en dictadura entre las fuerzas policiales y armadas, y las clases empresarial y política.

1 Aprovecho de apuntar que el título de este artículo hace un guiño a otro trabajo de este filósofo: “De la Academia a la bohemia y más allá” (2010).

A partir de las reflexiones del antropólogo boliviano Javier Romero² (2015), es posible reconocer que lo festivo ha experimentado distintos modos de colonialidad a lo largo de los siglos en América Latina o *Abya Yala*—desde la invasión europea al presente—. Para Romero, estos modos de colonialidad son rastreables en tres contextos temporales distintos. El primero refiere a la demonización de las prácticas rituales de los pueblos andinos, que el autor ejemplifica a través de los procesos de extirpación de idolatrías del siglo XVI. Un segundo modo se halla en la mercantilización de las experiencias festivas en el contexto republicano, la que se encuentra vinculada con un proceso acelerado de “*desindianización* de lo festivo” (Romero 113) acorde con una estrategia de “homogenización de lo diferente” (113) en aras de la construcción de la nación moderna, donde los “indios” y sus prácticas son reducidas a símbolos nacionales. Finalmente, se encuentra un tercer modo que se expresa a fines del siglo XX hasta el presente: el de patrimonialización. Este último modo, dirá Romero, corresponde a una simplificación de lo festivo reducido a la experiencia turística y que implica un “vaciamiento epistémico” (116) de la dinámica festiva, cuyo ejemplo más patente se encontraría en el Carnaval de Oruro, donde el espacio de celebración, antiguamente sostenido por las comunidades barriales que lo componen, ha sido cooptado por empresas transnacionales. Pese a estos modos de colonialidad, el autor destaca que existen también sentidos insurgentes de lo festivo que permitirían su descolonización (107) y que, como se verá a lo largo de este trabajo, son sentidos compartidos por los *performers* andinos en Santiago, por cuanto estos buscan consolidar lo andino como experiencia festiva y política liberadora de emociones, afectos y convivencia heterogénea.

En Chile, la experiencia festiva en las jornadas de protesta puede reconocerse en el ejercicio musical y corporal de las bandas de bronces, especialmente en la Banda Dignidad, la cual recurre con frecuencia a melodías de los repertorios folclóricos bolivianos. *Tinkus*, morenadas y caporales son entonados en las manifestaciones recordándonos, a quienes hemos sido parte de colectivos andinos santiaguinos, los movimientos coreográficos que acompañan estas sonori-

2 Agradezco la referencia de este trabajo a Andrea Chamorro.

dades y que hemos puesto en acción tanto en carnavales populares como en marchas. Considero que quienes escuchan estos sonidos renuevan sus energías en las calles. De allí que propongo extrapolar el concepto *animu* (alma) o *ajayu* —del aymara, “alma” o “energía vital”—. Estudiado por la etnomusicóloga Rosalía Martínez (2018) en el contexto de las músicas indígenas andinas de Bolivia, ese concepto se define a partir de las interpretaciones de músicos y miembros de las comunidades, quienes comprenden la música o, más bien, el sonido, como “energía en movimiento que los seres humanos mismos hacen circular con su esfuerzo” (205).

El concepto de *animu* se halla contenido indirectamente en otros autores para significar la potencialidad de lo sonoro, tanto en contextos de protesta social como en la vida cotidiana, desde una práctica colectiva. Entre estos se encuentra el trabajo de Brandon LaBelle (2020), quien emplea la noción “agencia sónica” para reconocer el aspecto social de lo que “vivimos y producimos como sonido y escucha” (14), y que nos permite mantener y transmitir prácticas emancipadoras capaces de sostener e intensificar las relaciones con los otros. LaBelle destaca el potencial agentivo del sonido y, por extensión, del cuerpo, reconociendo que estos “participan de los conflictos contemporáneos” (13). Por lo mismo, estos no son ajenos a la acción política. Los estudios dedicados a las manifestaciones sociales recientes debiesen prestar especial atención al sonido y no solo a la “superficie visual” de estas. Para el autor, lo sonoro desplegado en contextos de lucha política fortalece a quienes ponen en acción sus demandas sociales y anhelos, al desbordar las estructuras dominantes y animar la “articulación o acción comprometida” que, por medio de la agencia sónica, gana impulso y logra “adentrarse así en una multitud de territorios y lenguas” (15).

Una tercera reflexión teórica es la que abre Diana Taylor (2020) en torno a la noción de activismo animativo que, desde mi punto de vista, resuena con las ideas que ya he mencionado en torno a la categoría de *ajayu*, *animu* o agencia sónica. Para Taylor los animativos corresponden a “actos corporales y comunicativos” (90) relacionales, que implican —desde un quehacer activista— una serie de comportamientos “desafiantes, agitados, contradictorios, hostiles e incómodos” (91). Los animativos, para Taylor, desafían los actos performativos, al considerar

que estos últimos requieren necesariamente de “ciertas convenciones para ser eficaces” (91). Por el contrario, Taylor dirá que los animativos “desafían esas convenciones operando en esos encuentros desordenados, a veces desagradables y muchas veces no estructurados ni convencionales entre los que rechazan la interpelación” (91). Tal como su nombre lo denota, el término animativo se vincula con el movimiento y la vitalidad, por lo que bien podríamos relacionarlo con el concepto de *ajayu* o agencia sonora, pues refiere a un “movimiento fundamental que da vida a (anima) la práctica y [la] emoción corporal” (90).

Considero que los términos aquí glosados, pese a la diversidad de sus orígenes teóricos, permiten centrarnos en la acción de animar a otros, lo que implica una concepción del acontecimiento manifestante desde la interacción, donde las músicas y los bailes andinos son fuentes fundamentales de animación y afectos. Entonces, propongo comprender estos circuitos andinos como una “comunidad en movimiento”, categoría desarrollada por el arquitecto Stavros Stavrides (2016) quien la comprende como un conjunto de personas con cualidades afines que trabaja por proyectos colectivos capaces de generar espacios comunes, potencialmente infinitos y abiertos de convivencia (59).

De acuerdo con las posiciones glosadas, invito a tejer sentidos en torno a lo festivo, la agencia del sonido, así como del cuerpo y las posibilidades de una sensación de alegría alejada de las lógicas neoliberales de la felicidad y el entretenimiento a partir de dos experiencias distintas de manifestación social. La primera corresponde a la participación de la Banda Dignidad en el epicentro de las movilizaciones en Santiago, desde el testimonio de uno de sus músicos. Y la segunda, corresponde al Carnaval de La Legua, celebrado en la comuna de San Joaquín desde hace 16 años. De manera particular, me enfocaré en las dos últimas versiones de este carnaval, celebradas en el contexto de la revuelta social. De ellas, destacaré la participación del colectivo Guerrilla Marika. Mi intención última es imaginar que los colectivos de danzas y músicas andinas en Santiago, comunidad que se encuentra presente en las calles desde hace al menos tres décadas, ponen en acción el derecho al goce y a la fiesta, para abandonar con ello el “gesto de postergación” (Ahmed 78) y renuncia que implicó la aceptación de la promesa del pacto transicional de 1989 que afirmaba que, una vez derrocada la dictadura, la alegría vendría.

Ritmos andinos en el espacio cero: Banda Dignidad

Comienzo este análisis en el lugar reconocido como el epicentro de las movilizaciones en Santiago. El espacio cero de la ciudad cero, como escribe Elvira Hernández. La renombrada plaza Dignidad es un espacio que presenta connotaciones diversas según los acontecimientos celebrados y las personas que lo ocupen. Esta plaza, “separadora de barrios asimétricos / capitana de tanta atención (. . .) la hoyada donde ardió de todo” (Hernández 108), cobra protagonismo en el contexto de la revuelta y es donde operan simbolismos, sonidos y corporalidades que no tendrían cabida en el discurso hegemónico de la nación chilena.

Ejemplos de estos “repertorios anticoloniales” (Quezada y Alvarado 2) en el actual ciclo de protestas en Santiago son, solo por nombrar algunos, la *wenufoye* o una de las banderas mapuche, la *wiphala*, emblema de las naciones andinas, y las acciones sonoras y corporales que performan ritmos andinos. Todos estos emblemas, performances y sonidos en su interacción política y festiva operan como estéticas connotativas creadas por sujetos populares, las que pueden alterar la urbe en tanto espacio de normalización cultural. En este sentido, coincido con Toby Miller y George Yúdice al recordarnos que el ejercicio estético de comunidades marginadas, otrora “minorías” escapa a la norma del “buen gusto” y al ideal de ciudadanía construido por los Estados modernos, reclamando su aparición no tanto para exigir su “inclusión a la narrativa nacional”, sino que más bien para “descentrarla” (28).

En cuanto a los actores que descentran el discurso nacional en la zona cero de las movilizaciones, se halla la Banda Dignidad. Este grupo disemina ritmos provenientes de las vecinas naciones andinas bajo el monumento del general Baquedano, quien fuera comandante en jefe del ejército entre 1880 y 1881, durante la Guerra del Pacífico; estatua que, a su vez, fue removida del espacio por las sucesivas intervenciones y ataques que recibió por parte de manifestantes. En este sentido, me parece apropiado pensar que la música de este conjunto de bronce trastoca el triunfo de Chile sobre las naciones de Perú y Bolivia en el siglo XIX y sonoramente convoca a la unión de los pueblos reconociendo una suerte de andinidad común. Aún más, en interacción con las acciones iconoclastas, la Banda Dignidad reforzó el anhelo descolonizador de borrar de la ciudad los monumentos bélicos que sublima la historia oficial de Chile.

Retornando al aspecto sonoro de la zona cero, es notorio cómo este cambió. A partir del 18 de octubre se hicieron comunes los ruidos de los disparos de bombas lacrimógenas lanzadas por Carabineros de Chile, golpeando el asfalto o alcanzando a los manifestantes; las sirenas de carros policiales y de bomberos, así como los gritos y cánticos de una población afectada por la sistemática implementación de políticas de despojo. En esta combinación de sonoridades conflictivas —de un lado las que provienen de la violencia institucional y, de otro, las de reclamo colectivo e incluso violencia popular—, es posible reconocer la capacidad agentiva de Banda Dignidad, la que logró quebrar momentos de alta tensión introduciendo el goce en las prácticas emancipadoras (LaBelle 16).

Germán Thodes, actor profesional y músico, uno de los integrantes de Banda Dignidad, me confesó que los principales ritmos que unen a este conjunto son los andinos, es decir, aquellos que provienen de una tradición folclórica boliviana y nortina, en referencia a los pueblos aymara de la zona norte de Chile. Para Thodes la función de la banda fue desde un comienzo animar la protesta, inspirándole fuerza a quienes se encontraban congregados en las calles con el fin de que esta no decayera. Existía, entonces, una preocupación tácita por la duración de la revuelta, por lo que Banda Dignidad buscó cada viernes incrementar la energía o *ajayu* de los concurrentes.

La organización de Banda Dignidad se produjo casi de manera espontánea y anárquica, sin líder, pues en palabras de Thodes, el ejercicio musical fue:

Anárquico, no había una persona que dirigiera. El que llegaba se ponía a tocar y los otros que iban llegando lo seguían si conocían la melodía. Así, unos días sonaban unas canciones y luego se cambiaban por otras, sin embargo, al final se quedaban las mismas. De a poco, algunos proponían los temas, especialmente las melodías nortinas y las canciones políticas de Sol y Lluvia, Víctor Jara y Violeta Parra; también se integraron melodías tocadas por las bandas [musicales] de los estadios de fútbol, porque muchos *cabros*³ de la Banda vienen de esos mundos. (Thodes, entrevista personal, 16 de julio de 2020)

3 Término coloquial: niños, jóvenes.

Desde la noción de “anarquismo”, resulta interesante caracterizar a Banda Dignidad como un conjunto que responde en su actuar colectivo. En él confluyen músicos provenientes de distintas escenas sonoras como la andina y/o la de barras de fútbol. Así organizados parecen producir una “no-ciudadanía anárquica”⁴ que, en el plano sonoro, se caracteriza por generar “prácticas y principios alternativos” a los de la ciudadanía normada (LaBelle 19). El caos, el desorden e incluso el ruido anárquico elevan las energías de músicos y audiencias, pues el esfuerzo de mantenerse soplando instrumentos de bronce o marcando el pulso de un bombo entre gases lacrimógenos, disparos y sirenas de carros policiales significó llevar al límite el esfuerzo físico, tal como se aprecia en la performance del día 28 de diciembre de 2020, disponible en el canal de YouTube del músico Franco Toro⁵.

En este registro, se aprecia el entorno de la actuación de la Banda y los riesgos que implica ocupar las calles en Santiago debido a la criminalización de la protesta en Chile. Este evento resulta significativo ya que la resistencia de las y los músicos encarna la vulnerabilidad de estos frente a la represión policial, más aún cuando su actuación se desarrolló como homenaje a Mauricio Fredes, joven trabajador y manifestante quien falleció en las movilizaciones al caer a una fosa de un metro ochenta de profundidad, tras escapar de un carro lanzaguas de las Fuerzas Especiales de Carabineros, el 27 de diciembre de 2019. En el sitio de su deceso, aledaño a la plaza Dignidad, manifestantes erigieron una *animita* con el fin de recordar al caído, convirtiéndose este lugar en un espacio de memoria (Figura 1)⁶. Banda Dignidad, a un año del deceso de Mauricio, lo homenajeó ofrendando su música, activando el recuerdo del fallecido e incitando al resto de manifestantes a resistir en el acto a través de los sonidos y las emociones que esta produce.

4 Término que propone LaBelle a partir del concepto “ciudadanía anárquica” de Étienne Balibar quien la comprende como vocación insurreccional que excede los marcos políticos institucionales, pero que a pesar de ser incontrolable es “la condición de la institución de la democracia” (por LaBelle 17).

5 Conmemoración de la muerte de Mauricio Fredes: <https://www.youtube.com/watch?v=aqtVVG0yRpc>

6 Por animita se comprende “una manifestación anónima y espontánea que surge ante un suceso trágico e inesperado, y que marca la presencia intempestiva de la muerte en este mundo.” (Memoria Chilena)

Pese a la sensación de fuerza que transmite la interpretación de Banda Dignidad con sus repertorios musicales, la vulnerabilidad se vuelve patente hacia el fin del registro, cuando se aprecia cómo el carro lanzaguas apunta directo a los músicos que se retiran del lugar⁷. La performance de *Banda Dignidad* se mantuvo y mantiene ¡presente! —escrito así, con signos de exclamación como lo propone Diana Taylor (2020) para el ejercicio activista— y con su actuación insiste en una ética del recuerdo, pues este pasado reciente se halla, en palabras de Hayden White, “marcado con tumbas” (Taylor 105) y, por ello, la performance se vuelve acto animativo que en un espacio de muerte revitaliza el recuerdo y clama por justicia.

Figura 1. Detalle memorial caídos de la revuelta, imagen de rostro de Mauricio Fretes, 5 de agosto de 2021. Fotografía de la autora.

7 Entre estos el himno de la resistencia italiana contra el fascismo, me refiero al clásico “Bella Ciao”; el “Derecho de vivir en paz” de Víctor Jara en ritmo de sambo caporal y “Señora Chichera” proveniente del folclor boliviano.

Para Germán Thodes las intervenciones de la banda se hallan relacionadas con las fiestas populares andinas, ya que en ambas experiencias la música produce emociones de pertenencia y cohesión entre personas. Asimismo, la ejecución musical involucra de manera recíproca esfuerzo y gasto de energía. Ambas acciones son, para los pueblos andinos, el “fundamento de toda acción constructiva y el fundamento de la sociabilidad” (Cavalcanti, cit. por Martínez 203). Si bien reconozco las diferencias entre dos contextos distintos, el de las protestas y el de las celebraciones del calendario festivo andino, considero que la comparación entre ambos acontecimientos musicales nos permite comprender un valor estético que en la tradición de la música occidental ha sido escasamente retratado. Me refiero al valor estético de la fuerza.

Como bien señala Rosalía Martínez (2018), para los músicos andinos —tanto en contextos urbanos como rurales— la valoración de una buena ejecución instrumental no se define por el “tocar afinado o sin errores” (204); más bien, se halla relacionada con la fuerza que el músico ejerce en su práctica. De igual forma, dirá la etnomusicóloga, la fuerza se manifiesta en la capacidad de los sonidos mismos para crear en quienes los escuchan “una intensa emoción designada usualmente con el término alegría” (205).

Si bien el compromiso político, la alegría y el vínculo generado entre músicos sirve para que Banda Dignidad se mantenga activa en las calles, incluso en pandemia, en el relato de Thodes se aprecian otros sentimientos como el temor ante la represión policial⁸. La zona cero de las movilizaciones se transformó en un espacio de muerte y peligro inminentes, por lo que el devenir festivo de las protestas no estuvo exento de emociones aparentemente contradictorias. No obstante, la presencia de este conjunto permite tanto a la audiencia como a los propios músicos, promover una “sensibilidad insurreccional” a través del sonido y la escucha que, al decir de LaBelle, “claman acción frente a las dificultades de la vida actual” (18).

8 Empleo en este párrafo una conjugación verbal en tiempo presente debido a que la Banda se encuentra vigente en su actuación hasta el momento de escritura de este artículo.

Carnavales populares: “Carnaval de La Legua, a mano y sin permiso”

Tras las manifestaciones de octubre de 2019, algunos organizadores de carnavales populares se cuestionaron si era oportuno celebrar en un momento de extrema represión hacia las manifestaciones sociales. De este modo, optaron por denunciar a través de eventos festivos la violencia estatal expresada, especialmente, en el actuar de Carabineros de Chile. Ejemplo de esto fue el Carnaval de La Legua en su versión 2019, evento celebrado desde hace 16 años en la comuna de San Joaquín y organizado de manera autónoma por organizaciones barriales y colectivos de danzas y músicas de distintos géneros⁹.

En el Carnaval de La Legua es notoria una mayor cantidad de conjuntos de ritmos andinos, incluso uno de los principales organizadores de este evento es el colectivo *Tinkus Legua* que, así como su nombre lo indica, tiene como repertorio clave el *tinku*. Dicho repertorio corresponde a una danza folclórica boliviana que nació en la década de 1980; inspirada en las batallas rituales del norte de Potosí que reciben el mismo nombre en Santiago de Chile, es una de las danzas más politizadas del repertorio andino que se ejecuta en Santiago (Cortés 160-161).

En conversaciones con Tania Osses, bailarina de *Tinkus Legua*, integrante de la Casa de la Cultura de La Legua y organizadora del Carnaval, me comentó que tras el estallido social el sentido del evento mutó. Si bien este carnaval se caracteriza por una praxis política patente en su organización autogestionada, sin permisos tramitados con el municipio, y donde sus performances expresan una crítica —incluso aversión— a las fuerzas policiales; en 2019 enfatizó el cariz contestatario de la actividad incluyendo un nuevo lema: “la protesta pasa por las poblas”, en referencia a la necesidad de ampliar el carnaval involucrando a otros sectores aledaños a La Legua.

Pese a que las protestas tras la revuelta social de 2019 se han concentrado en el espacio céntrico de la ciudad, pues es allí donde acude

9 El Carnaval de La Legua surge de la remembranza de otro hito festivo que se celebraba en la población durante la dictadura cívico-militar. Este consistía en un evento de una semana de duración, denominado “Semana Legüina”. El colectivo *Tinkus Legua* retoma esta tradición y la convierten en un día de carnaval celebrado todos los años una semana antes de Navidad (Tania Osses, entrevista personal, 2 de diciembre de 2020).

una mayor cantidad de personas y colectivos, Tania no participó en las movilizaciones de Santiago Centro. Es posible reconocer en el relato de Tania el compromiso político y territorial que sostiene con La Legua, y a la vez, comprender que para ella, así como para otros manifestantes de sectores populares, el ejercicio político en el centro y en las llamadas periferias de la ciudad no se encuentra desconectado. Así lo interpreta la bailarina:

Yo lo veo ahora. Hay hartos *compas*¹⁰ que se van a la Plaza Dignidad, después se vienen para acá y hacemos algo. Pero, uno decide dónde y cómo invertir la energía. Por ejemplo, a mí ya no me daba para estar en todas las *hueás*¹¹, entonces, no voy a bailar allá [Plaza Dignidad] y me vengo para acá [La Legua]. Sin embargo, eso también hemos hablado, propósito del Carnaval y de otras cosas, con los *compas*, que decían: “Claro, ellos se juntaban espontáneamente a tocar, se armó la Banda Dignidad y ahora los piden *caleta*¹² de las poblas, para ir a manifestaciones, carnavales...” Y es como algo improvisado, pero que obedece a una forma que ya se venía palpando. No sé si hay una cosa tan concreta, pero se palpa, se intuye. (Tania Osses, entrevista personal, 2 de diciembre de 2020)

Un aspecto relevante del testimonio de Tania es la aparición del término “energía” que se asocia tanto a la capacidad física como organizativa de sostener colectivamente la aparición danzada en las calles. La energía es un elemento perceptible en el baile, pues como subrayó en otro momento la entrevistada “más allá de que el baile sea bonito, de que la gente te pueda ver y reconocer, hay un mensaje en la energía” (Osses, entrevista personal). Por lo tanto, se trata de la transmisión de la energía que excede el cuerpo individual del danzante y el virtuosismo de sus movimientos e involucra a un otro/a que está fuera presenciando la performance y, al mismo tiempo, animándola. A su vez, para Tania la energía, en tanto potencia para la acción, se “invierte en”, por lo que requiere de una planeación y decisión, es decir, no es un mero esfuerzo sin dirección u objetivo. Esa inversión cobra sentido para la bailarina en el despliegue de sus acciones performativas y co-

10 Compañeros/as.

11 Cosas. En este caso expresa la idea de carnavales, pasacalles, eventos festivos en general y protestas.

12 Término coloquial: mucho.

munitarias en su territorio, y es allí donde proyecta la circulación de su energía para concretar eventos tan significativos como el Carnaval de La Legua.

Otro de los organizadores del Carnaval, Boris Ramírez, Doctor en Educación, integrante de los colectivos Tinkus Legua y Guerrilla Marika, me comentó que en las primeras conversaciones de organización del año 2019, reconocieron el deber de cuestionar la idea de “celebración y jolgorio”, pues debido a las graves y sistemáticas violaciones de derechos humanos perpetradas por agentes policiales y militares, el Carnaval debía asumir una postura abiertamente crítica, invitando a que las y los vecinos salieran a las calles con cacerola en mano. Con este objetivo, en 2019 las comparsas de bailes y músicas andinas, y de otros repertorios, no participaron como un solo bloque cumpliendo con un recorrido exclusivo, sino que se desplegaron en pequeños bloques por distintos puntos de La Legua y poblaciones cercanas, para congregarse al final en una plaza y quemar juntos un “mono” representativo del presidente de la República Sebastián Piñera. En palabras de Boris la organización del Carnaval de 2019 fue:

todo un tema, porque incluso en algún momento pensamos en no hacer el carnaval porque entendíamos que no había nada que celebrar. Entonces, frente a eso, tuvimos que darle una vuelta y entenderlo como parte de todo lo que estaba pasando en Chile, era otra manifestación política más, que estaba articulada desde la organización del Carnaval y que podía sumar para visibilizar todo lo que estaba sucediendo en las calles del país. (Boris Ramírez, entrevista personal, 7 de agosto de 2020)

Sin embargo, en la versión de 2020, el recorrido vuelve a contemplar una ruta fija y el lema que se levantó para aquella jornada fue el de: “La revuelta pasa x las ollas. Aquí se cocina resistencia”, en alusión a las ollas comunes levantadas por vecinos de la población durante esta pandemia, reconociendo especialmente a aquellas que se sostuvieron en el tiempo como las de los pobladores peruanos y haitianos (Osse, entrevista personal). Pese a las restricciones sanitarias, el Carnaval de La Legua contó con una gran cantidad de participantes y con acciones performativas antes no presenciadas en este evento, como fue la participación del colectivo Guerrilla Marika compuesta también por bailarines de la comunidad en movimiento andino de Santiago, entre estos, Boris.

La intervención de la Guerrilla congregó a danzantes provenientes de distintos circuitos de lo que a priori me atrevo a llamar una escena *underground* de los colectivos sexo-disidentes que se comprenden desde el territorio latinoamericano, diferenciándose así de comunidades gay de sectores privilegiados de la sociedad. Entre sus referentes se encuentran las figuras de Hija de Perra, las Yeguas del Apocalipsis e incluso el Divino Anticristo, inscribiendo de esta manera memorias que desbordan una “ciudadanía ideal”, es decir, blanca, heteronormada y de clase media. Por medio del uso de referentes visuales de sujetos latinoamericanxs¹³ y de sonoridades propias de las clases populares, Guerrilla Marika instaló la necesidad de descentrar las identidades hegemónicas, incluso las que han pactado con las políticas neoliberales al interior de las comunidades LGBTIQ+. Así, a través de su acción corporal visibilizan la existencia de “identidades no hegemónicas” tanto en el plano racial como de género, que se posicionan “políticamente desde el arte” (Magne) y la fiesta.

La aparición de este colectivo en el ámbito de las performances musicales andinas en Santiago, a su vez, vino a discutir las nociones binarias de género que se inscriben en las danzas folclóricas, cuestión que el activista, investigador y bailarín David Aruquipa (2016) ya ha estudiado en los carnavales y entradas folclóricas bolivianas a través de las danzas travestis y las figuras femeninas como la “china morena”. Las reflexiones de Guerrilla Marika, en tanto propuesta y colectivo artístico con una fuerte impronta investigativa, se sustentan en el estudio de formaciones no binarias de género, presentes en el arte de performance latinoamericano actual (Magne xx) y en la historia de los pueblos originarios de América Latina que ha quedado inscrita en soportes visuales y textuales desde el período prehispánico (D’Marco xx).

De esta forma, es posible reconocer en la producción creativa del colectivo una constante reflexión respecto de las posibilidades que

13 A partir de este momento privilegio el uso de un lenguaje no binario, intentando, con ello, respetar el ejercicio político de Guerrilla Marika. Esta decisión, además, se sustenta en el trabajo de Romero y Funes (2018), para quienes, “el uso de la x permite pensar que el hablante incorpora un espectro más amplio vinculado a la identidad de género. Es decir, incluye en su discurso distintas identidades, alejándose de concepciones más binaristas” (20).

ofrece el carnaval latinoamericano y especialmente los géneros performativos de los Andes para conducir una intervención artística que induce al goce y el desborde desde una herencia *marica*. Dicho legado tributa a los sistemas de pensamiento no occidentales en los cuales los binarismos, así como la misma noción de género, no tendrían cabida. Me atrevo a suponer que este colectivo ha encontrado en lo andino, ya cimentado en las comúnmente denominadas “zonas periféricas” de Santiago, estéticas visuales y sonoras que cuestionan los modelos tradicionales de la gestión de la diferencia racial, de género y clase, para insistir en la reafirmación de cuerpos que no calzan con el ideal blanco-europeo de la llamada diversidad sexual —tal como lo denuncia la transformista Bartolina Xixa/Maximiliano Mamani con sus performances de chola paceña¹⁴—, e instalar la disidencia sexual como espacio indisciplinado de enunciación verbal y corporal que dialoga fuera de los marcos de la nación chilena.

En definitiva, la performance de Guerrilla Marika se inscribe en una genealogía andina de las comunidades trans/travesti¹⁵ que posicionan estéticas de colectividades constantemente negadas en la construcción de las naciones sudamericanas, reconociendo, a su vez, los orígenes de lxs *performers* como objeto de creación que se proyecta en sus propuestas artísticas. Para el caso de la Guerrilla, se trata de la exposición de, al decir de la historiadora y *performer trans* Antonia D'Marco, una “identidad situada popular del homosexual, la rara, lesbiana, camiona, travesti de población, tercermundista, de cuerpos y biografías que habitaban [habitan] territorios híbridos y periféricos” (D'Marco) de la ciudad.

En el Carnaval de La Legua del año 2020, la intervención de Guerrilla Marika en compañía de la banda de bronce Exuberante —compuesta por mujeres y disidencias— sacudió la población, contagiando a las y los vecinos a bailar con un repertorio musical que combinaba desde canciones pop —como las de la artista mexicana Gloria Trevi—

14 Véase el corto documental “Bartolina Xixa” <https://www.youtube.com/watch?v=iBJtzILx22Q>

15 También nombrada por Antonia D'Marco en su ensayo “Un Carnaval Liberado”, trans-andina donde el prefijo trans- enuncia tanto la diferencia sexo-genérica como la nacionalidad, en relación esta última al término transandino.

hasta ritmos andinos¹⁶. Recuerdo que para este evento la recepción de las y los pobladores de La Legua fue eufórica.

A partir de mi experiencia en este carnaval, aproximadamente desde el año 2008, ya sea como bailarina o como acompañante y *agüatera* —quien da agua a músicos y bailarines—, reconozco que la participación de las y los pobladores puede ser comprendida como la de “animadores”, más que como agente organizativo de la jornada (Osses, entrevista personal). En esta posición, los vecinos de La Legua aprecian las comparsas numerosas de músicos y bailarines que cuentan con un vestuario ostentoso y/o que manifiestan corporalmente un esfuerzo físico patente en figuras coreográficas complejas o saltos acrobáticos. Es importante destacar que la posición de “animador” que sugiero aquí es distinta de la noción tradicional de “espectador” —básicamente el que mira con atención un objeto—, puesto que sus pobladores no se restringen a una apreciación distante del Carnaval, sino que la disposición de muchos de estos, especialmente de las mujeres, niñas y niños, es de retribuir la participación de las agrupaciones ofreciendo algo para beber, portando vasos y bandejas desde sus hogares. Así, el espacio festivo se halla presente tanto en las calles como puertas adentro en los hogares de La Legua, donde el sonido se expande y, por tanto, afecta el funcionamiento cotidiano del territorio por el cual se despliega la fiesta. Por lo general, el Carnaval tiene una duración aproximada de 2 a 3 horas, por lo que ingerir cualquier bebida —agua, gaseosas y cervezas— es agradecido por las comparsas. También los y las niñas son quienes corren por las calles acompañando el paso de las agrupaciones y juegan con los figurines, personajes “suelos” de las comparsas que animan a danzantes y músicos, y quienes gozan de mayor libertad de desplazamiento, pues interactúan directamente con los “animadores” que se hallan en el Carnaval.

En el caso de la aparición de Guerrilla Marika el año 2020, pude constatar que no solo recibieron gratitud de parte de quienes se agolparon en las calles, sino que generó una fuerte sensación de euforia en La Legua, pues sus vecinos salieron de sus casas para animar al colectivo. Con teléfonos celulares en mano, grabaron su intervención y corearon las canciones que la banda Exuberante ejecutó en su recorrido. A su vez, pobladores inmigrantes, tal vez el sector más afectado

16 “Carnaval de La Legua 2020”, <https://www.youtube.com/watch?v=bbeba9ceUqs>

durante la pandemia por COVID-19, sostenían videollamadas mientras las comparsas agitaban las calles de la población, mostrándole a sus interlocutores —posiblemente familiares y amigos de sus países de origen— la performance y relatando en distintos tonos e idiomas, desde el creole haitiano (*kreyol ayisyen*) a las expresiones peruanas, la intervención de Guerrilla Marika y el Carnaval en general.

A partir de la anterior descripción es posible reconocer en el Carnaval de La Legua lo que Mijaíl Bajtín denominó, estudiando especialmente el carnaval medieval, como *heteroglosia*. Dicho concepto refiere en Bajtín a “la pluralidad de voces de distintas procedencias que reaccionan en pie de igualdad unas a otras” (Gijón 246) y que para el intelectual ruso se experimenta en su mayor grado “durante las fiestas mediante la subversión de las jerarquías” (Gijón 246). Para el caso de La Legua es posible, entonces, sugerir que los relatos de inmigrantes en la fiesta movilizan experiencias polifónicas capaces de resistir la homogenización cultural comúnmente impuesta en Santiago. A este factor se debe sumar que los carnavales populares permiten contrarrestar la norma que rige la vida de inmigrantes, ya sea en un plano legal —a través de la revisión de certificados de antecedentes— como simbólico. Atendiendo a esta segunda dimensión, me refiero a las restricciones asociadas al buen compartimiento, digno de un ideal de “buen ciudadano” y que se reduce a la “necesidad del ‘portarse bien’ en Chile” (Imilan y Millaleo 114), siendo este un mandato xenofóbico que limita las posibilidades de expresión de goce en aquellos a los que se les ha negado el estatuto legal de ciudadano¹⁷.

Retornando al Carnaval de La Legua, la reacción espontánea de los y las pobladoras —independientemente de su nacionalidad— fue de felicidad y goce. Ante su expresión de energía, la Guerrilla respondió con la ejecución enérgica de coreografías. Batiendo sus polleras, largas y cortas; sacudiendo trenzas y *tulmas*¹⁸ al ritmo del *tinku*, la morenada, el caporal y canciones pop, la propuesta de este colectivo hizo dialogar

17 Durante la pandemia, el Estado chileno ha desarrollado expulsiones masivas de inmigrantes y, a su vez, ha restringido el ingreso de estos al país. A este recrudescimiento de las políticas xenofóbicas se suma la disminución en el otorgamiento de visas y permanencias definitivas, generando incertidumbre entre la población inmigrante y vulnerando sus derechos.

18 Tulmas: adornos confeccionados de lanas de colores usadas, principalmente, por mujeres en trenzas.

tradiciones musicales diversas. Como si se tratara de una discoteca, su performance en compañía de la Exuberante apostó por la conjunción de ritmos. A diferencia de otras comparsas definidas por los géneros que performan, se aprecia en el video de la intervención de este colectivo, realizada por Registro Cultural¹⁹, la combinación de repertorios que van desde “La Partida” de Víctor Jara de 1971 —audible en el minuto 12:47— hasta el popular *sampleo* de “Crazy in Love” de Beyoncé de 2003 —reconocible en el minuto 11:18—, este último que anima a la Guerrilla a simular un movimiento de modelaje en pasarela.

En cuanto al componente andino del colectivo, este se halla no solo en el aspecto musical, sino que se encuentra en expresiones verbales —como el manifiesto inicial y las declamaciones que gritan a lo largo del recorrido²⁰— y visuales, identificables, por ejemplo, en la vestimenta de la comparsa marcada por el uso de polleras, *tulmas* y *aguayos* en tonos rosa y fucsia (Figuras 2 y 3).

Figura 2. Guerrilla Marika, Carnaval de La Legua 18 de diciembre de 2020. Fotografía de la autora.

19 Disponible en Canal de Youtube de Registro Contracultural https://www.youtube.com/watch?v=6Ui4z_xaIjA

20 En estas declamaciones se alude a nociones andinas como mallqui, vocablo quechua que refiere a antepasado y planta tierna. A su vez Billie Jean Isbell, desde una dimensión de género, reconoce el vocablo mallqui como mitad femenina de un antepasado momificado y que “representaba la semilla de las generaciones futuras” (256).

Figura 3. Guerrilla Marika, Carnaval de La Legua 18 de diciembre de 2020. Fotografía de la autora.

Sumado al bloque de bailarinxs, lxs acompañaron figurines sueltxs. Unx de estxs, posiblemente, citó la imagen del Divino Anticristo, poeta, “loca” sin hogar fallecidx en el año 2017, que deambulaba por las calles céntricas de Santiago y personaje de una de las crónicas de Pedro Lemebel²¹, cuyo atuendo se caracterizaba por el uso de falda larga y pañuelo amarrado a la cabeza; quien además empleaba un carro de supermercado donde portaba sus pertenencias recolectadas en las calles tales como muñecas, trapos, fotocopias y libros. La figura del Divino Anticristo en Guerrilla Marika (Figura 4), empleó un carro adornado por imágenes de personas de la comunidad LGBTIQ+ asesinadx, como Daniel Zamudio²², Anna Cook²³ y Nicole Saavedra²⁴. Al introducir estos rostros, el colectivo asumió la misión de animar el Carnaval sin

21 Sobre el Divino Anticristo, Lemebel escribió “La Loca del carrito (o “el trazo casual de un peregrino frenesí”)” en *De perlas y cicatrices*.

22 Joven muerto tras ataque homofóbico en el Parque San Borja, Santiago Centro, el 2 de marzo de 2012.

23 El crimen de lesbo-odio de Ana Villarroel González (DJ Anna Cook) en 2017, aún se encuentra impune.

24 Joven lesbiana de 24 años, secuestrada y asesinada en junio de 2016, su cuerpo fue encontrado en Limache (Región de Valparaíso).

desconocer la memoria de discriminación y muerte que enluta a esta comunidad. En sus palabras declamadas, la Guerrilla sentenció: “No somos cuerpos equivocados, somos cuerpos transgredidos [...] Nuestra muerte no será colonizada [...] Nuestro carnaval marika y disidente, será un cóndor que desde lo alto huela la muerte”.

Figura 4. Figurín Divino Anticristo, Guerrilla Marika y banda Exuberante. Carnaval de La Legua, 18 de diciembre de 2020. Fotografía de la autora.

Para concluir esta sección, considero que la potencialidad de lo andino forjado en protestas y carnavales poblacionales se halla en la consciencia política y reivindicativa de corporalidades, sujetos y estéticas producidas y resignificadas constantemente en espacios abiertos y autogestionados que desafían la norma del buen ciudadano. Es posible

identificar que las prácticas de estxs *performers* no divide los espacios de protesta de los de carnaval, sino que establece una relación entre ambos, aunque modulando distintas formas de aparición según las posibilidades de movimiento y organización que permite cada espacio. Esta resistencia sonora, corporal y visual andina es una construcción abigarrada en Santiago que incentiva la transformación de quienes las presencian, compartiendo energía en movimiento e invitando a la reflexión en torno a las expresiones estéticas y políticas que han sido subordinadas en los relatos nacionales a meras prácticas del folclor.

Conclusiones

Las dos experiencias festivas abordadas en este trabajo contribuyen a demostrar cómo las estéticas sonoras, coreográficas y visuales andinas han circulado en las manifestaciones sociales en Santiago. Por manifestación no solo he concebido las concentraciones y marchas políticas que se desarrollan, principalmente, en el centro de la urbe, sino que quise integrar los carnavales de poblaciones ya que estos constituyen espacios de ejercicio político comprometido que reivindica el derecho al goce.

En una primera parte me referí al ejercicio de Banda Dignidad en el espacio céntrico de la ciudad, donde la música cobra un rol importante capaz de dar energía a manifestantes a través de la fuerza de sus interpretaciones musicales, para reconocer con ello el valor estético privilegiado del “tocar fuerte” por sobre la consecución de una performance musical “afinada” u ordenada. Para este colectivo de músicos, también se aprecia la insistencia corporal de su “estar presente” pese a los evidentes riesgos que implica tocar en una zona de alta represión policial.

En una segunda parte, abordé el Carnaval de La Legua en sus últimas dos versiones, haciendo énfasis en la aparición de Guerrilla Marika que ha quebrado nociones binarias de género que antes no habían sido cuestionadas por las agrupaciones de danzas y músicas andinas en Santiago. A su vez, dicho colectivo ha instalado memorias de una genealogía *marica andina* relacionada con propuestas artísticas diversas, así como con historias compartidas de dolor y muerte.

Animar, insuflar el *ajayu*, estar ¡presentes! son acciones corporales que marcan la dimensión festiva de la protesta y los carnavales popu-

lares en Santiago. Como he destacado en el análisis, la felicidad es un estado que se manifiesta tanto en *performers* andinxs como en aquellos que se topan en las calles con sus intervenciones. Esta felicidad colectiva no se reduce a la banalidad de una felicidad neoliberal sostenida en el hiperconsumo, el desarrollo personal (individual) y, para nuestro contexto posdictatorial, un anhelo o promesa de democracia que redunda, finalmente, en una postergación de esta, sino que por el contrario, los colectivos responden con estrategias festivas para enunciar y producir lugares de encuentro y memoria histórica.

Para concluir, destaco que ambas performances cuestionan las construcciones identitarias hegemónicas en la urbe, por medio de una acción colectiva que en el plano corporal y sonoro desborda los marcos institucionales de la gestión multicultural y la ciudadanía, constituyendo, entonces, sus performances un acto descolonizador de lo festivo.

Referencias bibliográficas

- Abreu, Carlos. "Introducción: crítica de la razón andina". *Crítica de la razón andina*. Ed. Carlos Abreu y Denise Y. Arnold. Raleigh, A Contracorriente, 2018, pp. 1-24. Impreso.
- Ahmed, Sara. "Objetos felices". *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Santiago, Caja Negra, 2021, pp. 61-121. Impreso.
- Aruquipa, David. "Placer, deseo y política: la revolución estética de La Familia Galan". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 45, no. 3, 2016, pp. 451-61.
- Bartolina Xixa. *YouTube*, subido por Caleidoscopio realizaciones, 19 de agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=iBJtzILx22Q>
- Bravo, Viviana. *Piedras, barricadas y cacerolas: las jornadas nacionales de protesta Chile 1983-1986*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2017. Impreso.
- Carnaval de La Legua 2020*. *YouTube*, subido por Ignacia Cortés, 19 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=bbeba9ceUqs>
- Conmemoración de la muerte de Mauricio Fredes*. *YouTube*, subido por Franco Toro, 29 de diciembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=aqtVVG0yRpc>

- Cortés, Ignacia. "Cuerpos, coreografías y desplazamientos: el tinku en las manifestaciones sociales recientes en Santiago de Chile". *Actas Conferencia de Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe*. Santiago, 3-5 Sept., 2019, pp. 158-67. Impreso.
- D'Marco, Antonia. "Un carnaval liberado. Texto sobre Guerrilla Marika". *Registro Contracultural*, 2021. Recuperado de <https://registrocontracultural.cl/un-carnaval-liberado-por-antonina-dmarco/>
- Echeverría, Bolívar. "Lección VI. El juego, la fiesta y el arte". *Definición de la cultura*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 173-95. Impreso.
- . "De la Academia a la bohemia y más allá". *Modernidad y blanquitud*. México, D. F., Era, 2016, pp. 115-33. Impreso.
- Guerrilla Marika en 16° Carnaval de La Legua 2020*. YouTube, subido por Registro Contracultural, 20 de junio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=6Ui4z_xaIjA
- Gijón, Mario. "La carnavalización de la novela de guerra: cultura popular, tradición y utopía en Cumbres de Extremadura (1938)". *Puertas a la lectura*, no. 20, 2008, pp. 245-63.
- González, Juan Pablo. "Identidades desplazadas". *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2017, pp. 67-92. Impreso.
- Hernández, Elvira. *Estado de sitio (Santiago waria, Santiago rabia, Ciudad cero)*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2020. Impreso.
- Imilan, Walter y Ana Millaleo. "Comer a lo peruano. Lugares de migración gastronómica". *Rutas migrantes en Chile. Habitar, festejar y trabajar*. Ed. Walter Imilan, Francisca Márquez y Carolina Stefoni. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2015, pp. 99-120. Impreso.
- Isbell, Billie Jean. "De inmaduro a duro: lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género". *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes. Tomo I Parentesco y género en Los Andes*. Comp. Denise Y. Arnold. La Paz, Biblioteca Andina, 1997, pp. 253-301. Impreso.
- LaBelle, Brandon. *Agencia sónica: el sonido y las formas incipientes de resistencia*. Jaén, Universidad de Jaén, 2020. Impreso.

- Lemebel, Pedro. "La Loca del carrito (o 'el trazo casual de un peregrino frenesí')". *De perlas y cicatrices*. Santiago, Lom editores, 1998, pp. 145-146. Impreso.
- Magne, Kevin. "Vestigios de lo indígena y lo no binario en la performance latinoamericana". *Yene Revista*, 2021. Recuperado de <https://yenerevista.com/2021/01/29/vestigios-de-lo-indigena-y-lo-no-binario-en-la-performance-latinoamericana/>
- Martínez, Rosalía. "A propósito de las músicas indígenas andinas: sonidos para animar el mundo". *La música y los pueblos indígenas*. Ed. Fabrice Lengronne. Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayesterán, 2018, pp. 199-216.
- Memoria Chilena. "Animitas". *Memoriachilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100572.html#presentacion>
- Miller, Toby y George Yúdice. *Política cultural*. Madrid, Gedisa, 2004. Impreso.
- Quezada, Ivette y Claudio Alvarado Lincopi. "Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019". *Aletheia*, vol. 10, no. 20, 2020, pp. 1-16.
- Ramos, Alejandra. "El desarrollo de la etnohistoria andina a través de la (re)definición de lo andino (1970-2005)". *Fronteras de la Historia*, vol. 23, no. 2, 2018, pp. 8-43.
- Romero, Javier. "Pasos hacia una descolonización de lo festivo". *Tabula Rasa*, no. 22, 2015, pp. 103-122.
- Romero, María Cecilia y María Soledad Funes. "Nuevas manifestaciones de género en la escritura digital". *V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Desarmar las violencias, crear las resistencias*. Ensenada, 10-12 Jul., 2018, pp. 1-21. Impreso.
- Stavrides, Stavros. *Common Space: The City as Commons*. Londres, Zed Books, 2016. Impreso.
- Taylor, Diana. *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2020. Impreso.