



Psicoperspectivas

ISSN: 0717-7798

revista@psicoperspectivas.cl

Pontificia Universidad Católica de

Valparaíso

Chile

Fernández Droguett, Francisca; Fernández Droguett, Roberto  
El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en  
Santiago de Chile  
Psicoperspectivas, vol. 14, núm. 2, 2015, pp. 62-71  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Viña del Mar, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=171038536007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## El *tinku* como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile

Francisa Fernández Drogue<sup>†</sup>, Roberto Fernández Drogue<sup>†</sup>

Universidad de Chile, Chile

\* franciscadrogue<sup>†</sup>@gmail.com

### RESUMEN

El *tinku*, como danza andina, ha sido ejecutada en contextos urbanos y en manifestaciones políticas de Santiago de Chile. Este hecho ha permitido la consolidación de diversos grupos de danzantes, los cuales consideran al *tinku* un modo de expresión ciudadana. En este contexto, el principal objetivo de esta investigación es caracterizar y analizar el modo en que el espacio urbano es apropiado y resignificado desde este tipo de acción corporal. Los ejes teóricos principales son las nociones de ciudadanía activista y usos políticos de la identidad. Esta investigación se realizó desde una perspectiva etnográfica, sobre la base de una entrevista grupal a danzantes provenientes de diversas agrupaciones y de la auto-observación llevada a cabo por uno de los autores, en su condición de miembro de un colectivo de danzas andinas en Santiago de Chile. A modo de conclusión, el *tinku* se puede caracterizar como estética de resistencia y nuevo modo de habitar y politizar la ciudad.

**Palabras claves:** *tinku*; ciudadanía activista; manifestación política; usos políticos de la identidad

## The *tinku* as a political expression: Contributions towards an activist citizenship in Santiago de Chile

### ABSTRACT

The *tinku*, as an Andean dance, has been performed in urban contexts and in political demonstrations in Santiago. This has allowed the consolidation of a diversity of dancing groups that consider the *tinku* a means to express citizenship. In this context, the main objective of this research is to characterize and analyze the way in which urban space is taken over and its meaning revised by this type of bodily action. The main theoretical axes are the notions of activist citizenship and the political use of identity. This research was conducted from an ethnographic perspective, based on group interviews to dancers from a diversity of groups and on the self-observation carried out by one of the authors, in his capacity as member of an Andean dance collective in Santiago. In a way, the *tinku* may be characterized as an expression of esthetic resistance and a new way of living in and politicizing the city.

**Keywords:** *tinku*, activist citizenship; political demonstration; political use of identity

Cómo citar este artículo: Fernández Drogue<sup>†</sup>, F. & Fernández Drogue<sup>†</sup>, R. (2015). El *tinku* como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile. *Psicoperspectivas*, 14(2), 5-29. Recuperado desde <http://www.psicoperspectivas.cl> DOI:10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL14-ISSUE2-FULLTEXT-547

Recibido  
14 de julio 2014

Aceptado  
28 de abril 2015

Desde fines de los años noventa, las manifestaciones políticas en la ciudad de Santiago han adquirido nuevas dinámicas organizativas, así como también nuevas prácticas de protesta, incorporando elementos como la danza y la música. En este contexto aparece el pasacalle de *tinku* como un principal referente en manifestaciones indígenas, estudiantiles, medioambientales y poblacionales. Siendo una danza andina originaria de Bolivia, ha sido resignificada como un modo de expresión de demandas y reivindicaciones locales (Fernández, 2011). Sin embargo, el uso de referentes artísticos y culturales no es una situación excepcional ni completamente novedosa y responde a la modificación de los repertorios de acción política en el espacio público, en que se hacen presente nuevos soportes de intervención (Cruces, 1998a; Delgado, 2007).

Lo interesante de esta forma específica de manifestarse es que recurre a una práctica cultural de un contexto particular, el mundo andino, resituándolo en un ámbito urbano en el marco específico de la apropiación de la ciudad desde las movilizaciones políticas actuales (Fernández, 2011).

Al referirnos al *tinku* como expresión cultural remitimos al ritual llevado a cabo en la festividad de la *chakana* (o cruz del sur) en las comunidades indígenas del norte de Potosí, Bolivia, a principios del mes de mayo. Es época de cosecha y por ello se debe retribuir a la madre tierra, *pacha mama*, por los productos entregados, mediante ofrendas, danzas, cantos y luchas corporales entre comuneros. En este espacio ritual, año a año, se realiza el *tinku*, el encuentro y la lucha corporal entre sujetos que representan a sus *ayllus*, comunidades, las cuales se encuentran organizadas en dos parcialidades, arriba (*arak saya*) y abajo (*manka saya*). El *ayllu* históricamente ha constituido la base organizativa del mundo andino; es la organización social, jurídica, económica, cultural, territorial y política básica, correspondiendo un grupo de familias circunscritas a un territorio y unidas por lazos de parentesco, de reciprocidad y ayuda mutua, configurando un sujeto colectivo (Carter & Albó, 1988; Chuquimia, 2006; Untoja, 2001).

El *tinku* puede ser entendido como un mecanismo para restablecer el equilibrio entre *ayllus*, ya que quien resulte el vencedor de estas peleas rituales se encargará de una serie de funciones comunitarias como la siembra, el regadío o cuidado de los santos patronos, siendo además un mecanismo para zanjar conflictos de todo tipo, provocados por problemas amorosos, por linderos de tierra o simplemente por desavenencia entre sujetos. El hecho de sangrar producto de los golpes es percibido como una bendición para la tierra, y, antiguamente, la muerte mis-

ma de uno de los contrincantes era motivo de cese de la festividad ya que se habría logrado cerrar el ciclo de reciprocidad con la *pacha mama* (Burgoa, 2012; De Laurentis, 2012).

Más allá del componente histórico, el *tinku* como ritual puede entenderse como un mecanismo de auto-representación de identidad. Cada sujeto, a través de la confrontación con un par, despliega su pertenencia territorial a un *ayllu* y su correspondiente parcialidad, de hecho, al finalizar la contienda, cada participante grita el nombre de su comunidad o *ayllu* de origen. Es también importante destacar la relevancia de la equivalencia en el duelo: ambos oponentes deben estar en igualdad de condiciones (tamaño, peso, edad) para establecer la pelea, finalizando con un gran abrazo como gesto simbólico de vínculo y cercanía entre comunidades. Por ello, es posible entender el *tinku* desde un enfoque político, en tanto mecanismo de alianzas y reafirmación de identidades políticas en que se reflejan tensiones, adscripciones comunitarias y en que se legitima el sistema de autoridad originaria (De Laurentis, 2012). De esta manera, la confrontación y la violencia asociada al rito se nos presenta de manera compleja, ya que no estaría dando cuenta de agresión por agresión, sino, más bien, nos ubica en un espacio de encuentro re-significado desde el contacto entre cuerpos que dialogan desde y en el conflicto. Se comparte, se encuentran oposiciones, dos voluntades que generan un nuevo cuerpo, un cuerpo social. Por esto, más allá de un mecanismo de regulación de conflictos es un tipo de acción y relación social determinada por la reafirmación a una identidad comunitaria.

En los años setenta, diversos investigadores bolivianos de folklore adaptan las técnicas corporales de encuentro/lucha como danza, apodada *tinku*, tomando como referente musical las tonadas del norte de Potosí y la vestimenta característica de la zona. Poco a poco el *tinku* se hace presente en festividades y carnavales locales, destacando su incorporación al Carnaval de Oruro. La danza es ejecutada principalmente por estudiantes universitarios y se exacerba la destreza física. Hacia fines de los noventa aparece la danza del *tinku* en el norte de Chile, luego hacia el 2000 su presencia se hace más fuerte en festividades como la Virgen de La Tirana en Tarapacá o la Virgen de Ayquina en Atacama, además de fiestas locales. Sin embargo, su vinculación con demandas y reivindicaciones sociales se dará en el espacio citadino de Santiago. Es así que se transforma en uno de los principales referentes de danza para la marcha de cada 12 de octubre, en que se conmemora la conquista de América. En el año 1997, la fraternidad *Ayllu*, y luego diversas agrupaciones de danza andina, comienzan a introducir el *tinku* como referente del mundo andino para la realización de esta marcha.

Esta incorporación se da en el marco de grupos que buscaban formas diferentes de manifestarse, a través de su vinculación con expresiones artísticas con fuertes componentes culturales, ya que no es cualquier danza, sino que posee referentes indígenas y mestizos (Fernández, 2011).

En el año 2007 el *tinku* toma fuerza como una expresión de lucha y resistencia de los pueblos y los movimientos sociales, remitiendo a un componente indígena, pero estableciéndose como referente de toda lucha social contra el neoliberalismo, el patriarcado y la colonización. Ese año, diversos colectivos de danza, como Tinkus Legua, Quillahuaira y Alwe Kusi, comenzaron a organizarse para danzar de manera conjunta en las movilizaciones del pueblo mapuche, en apoyo a la huelga de hambre de los presos políticos José Huenchunao, Juan Millalén, Jaime Marileo y Héctor Llaitul, quienes se encontraban detenidos en la cárcel de Angol junto a Patricia Troncoso, simpatizante del movimiento mapuche.

La participación en estas movilizaciones constituye un hito en la organización conjunta de los danzantes de *tinku*, ya que por primera vez se requiere de coordinación entre colectivos que, hasta ese momento, no se conocían o no mantenían una relación fluida. Esto fue posible ya que, hace varios años, las agrupaciones ofrecían cada tres años un paso de *tinku* para la fiesta de la *chakana*, fecha que rememora lo acontecido en el norte de Potosí como pelea ritual, pero vivida en el contexto urbano como festividad desde la danza. Esta experiencia urbana surge al alero de la agrupación de danza andina Yuríña, quienes en estos últimos años han abierto su organización para todos los grupos que quieran participar, realizando el primer sábado de mayo una ceremonia en el cerro Chena, San Bernardo, lugar en que se encuentra una *huaca*, que es un espacio sagrado para los pueblos andinos, para luego llevar a cabo un pasacalle en pleno centro de Santiago y finalizar con una gran fiesta. Esta festividad se ha convertido en el principal eje articulador del *tinku* en Santiago (Fernández, 2011).

En el presente artículo se aborda el *tinku* como una expresión artística y cultural que se desarrolla en manifestaciones políticas y que se inscribe en el horizonte de una ciudadanía activista. Siguiendo a Isin (2008, 2009), la ciudadanía activista puede entenderse como una forma de construcción de ciudadanía en la que los sujetos se constituyen como ciudadanos mediante la realización de actos orientados a la defensa, obtención o ampliación de sus derechos. Bajo esta idea, la ciudadanía no es un estatus sino una conquista que supone una perspectiva contestataria y de transformación social bajo la cual se desarrollan actos que contravienen las modalidades tradicionales de

participación ciudadanía así como de formas de ocupar la ciudad. En función de esta perspectiva, se analizan algunas características del *tinku* a partir de una experiencia autoetnográfica y una entrevista grupal a integrantes de agrupaciones de danza andina que participan en manifestaciones políticas.

### Marco de Referencia

Para problematizar la noción de *tinku* como expresión política, se han considerado diversos ejes teóricos, por una parte, se ha delimitado esta práctica en tanto despliegue de repertorios de acción política, por otra parte, se ha hecho referencia a teorías de acción colectiva así como también se la ha significado desde la triada cuerpo/escena/espacio público; finalmente se ha tensionado el concepto de ciudadanía desde una propuesta activista.

En este contexto, el *tinku*, a nuestro modo de ver, ha permitido la ampliación de los repertorios de acción política, introduciendo elementos no tan recurrentes en movilizaciones, como la música y danza. El concepto de repertorio alude a las formas de actuar colectivamente que despliegan colectividades en situación de protesta y movilización, articulando diversos sujetos sociales en un contexto de disputa política (Tilly, 2002). Corresponden a procesos enmarcadores, los que son un conjunto de esfuerzos estratégicos conscientes realizado por grupos de personas que legitiman y movilizan la acción colectiva, cobrando importancia las ideas compartidas y construidas socialmente (Zald, 1999). Los repertorios también pueden ser considerados como esquemas aprendidos, transmitidos y socializados en la acción colectiva que se convierten en marcos de acción bajo el reconocimiento de una comunidad de intereses en un determinado contexto histórico y político, bajo modos particulares de manifestación política (Tarrow, 1997).

Cruces (1998b) plantea que las manifestaciones políticas en el espacio contemporáneo han ido adquiriendo formas más teatrales y festivas. De esta manera, acciones como marchar, enarbolar banderas y lienzos y gritar consignas se ven complementadas con el baile, la música y el teatro, produciendo así nuevas significaciones escénicas de lo político. Siguiendo el concepto planteado de Butler (2012), estas nuevas significaciones implican el despliegue de los cuerpos en alianza, ya que, toda manifestación supone el encuentro de sujetos para actuar juntos en una acción que siempre es corporal. Así, es en el cuerpo donde se encuentra un denominador que permite articular las diferencias, o como plantea Cruces (1998b, p. 253), “en el lenguaje universalizado del cuerpo y su inagotable capacidad de inducir imágenes de comunidad”.

Tradicionalmente, la manifestación política ha instalado en el ámbito de lo público a sectores sociales más o menos excluidos como las clases populares, las mujeres, los jóvenes, los homosexuales, los que, en diferentes momentos de la historia, han reclamado sus derechos. Como señala Cruces (1998a, p. 34) "hacer marchas es un modo prefijado de incorporarse al imaginario político moderno, de ejercer en forma simbólica la ciudadanía y de expresar valores cívicos". Sin embargo, las puestas en escena de estos sujetos y de sus cuerpos han problematizado las imágenes convencionales del ciudadano moderno, ilustrado masculino y heterosexual, para reemplazar por imágenes mucho más diversas y plurales que han ampliado el sentido de comunidad y de los cuerpos que en ella conviven (Isin, 2009).

Considerando los debates actuales (Isin & Turner, 2002), el ejercicio de la ciudadanía no debe entenderse como un estatus dado por la mera pertenencia a una comunidad (como el Estado-Nación en las sociedades modernas) en que se aseguran ciertos derechos, sino más bien como un conquista en el que los sujetos reclaman los derechos que les han sido negados o vulnerados (Borja, 2003). Para el autor, esta conquista opera de manera fundamental en la ocupación del espacio público, convirtiéndolo en un espacio político que constituye a los sujetos en ciudadanos, no solamente en relación a sus derechos, sino a sus modos de habitar la ciudad. De esta manera, la conquista ciudadana se inscribe en un horizonte contestatario y de transformación social. Siguiendo lo señalado por Delgado (2007)

La voluntad de los manifestantes, a diferencia de quienes participan en un acto festivo tradicional, no es precisamente hacer el elogio de lo socialmente dado, sino modificar un estado de cosas. En este sentido, la manifestación no glosa dramatúrgicamente las condiciones del presente para acatarlas, sino para impugnarlas del todo o en algunos de sus aspectos, y por ello se convierte en uno de los instrumentos predilectos de los llamados movimientos sociales, es decir corrientes de acción social concertadas para incidir sobre la realidad y transformarla (p. 167).

Esta idea de ciudadanía como una conquista es congruente con la idea de ciudadanía activista propuesta por Isin (2008, 2009). Para el último, la ciudadanía no se define en torno a un estatus dado sino a una posición social. Esta se adquiere mediante actos que configuran una identidad política cuya sustancia es la reivindicación y ampliación de los derechos entendidos en un sentido más amplio: civiles, políticos, sociales, sexuales, ecológicos y culturales

(Isin, 2009). De este modo, la ciudadanía activista puede entenderse como una construcción ciudadana mediante actos de ciudadanía que se caracterizan por alejarse de los modos tradicionales de constitución de ésta (como la participación electoral por ejemplo). Dicho de otra forma, un ciudadano es un sujeto que desarrolla actos en defensa o promoción de derechos en el marco de una comunidad determinada.

Los debates en torno al concepto de ciudadanía se han articulado en gran parte en torno a la obra de Thomas Marshall (Marshall & Bottomore, 1998) en que se identifica como "la pertenencia a una comunidad política con la titularidad de derechos de diverso tipo" (Nosetto, 2009, p. 77), correspondiendo a derechos civiles, políticos y sociales. Sin embargo, esta visión ha sido cuestionada y ampliada bajo la lógica de la integración de nuevos referentes (Isin, 2009; Nosetto, 2009). Para Nosetto (2009) la tipología de Marshall no da cuenta de situaciones emergentes, como la incorporación de los derechos de las mujeres, de los pueblos indígenas o de los consumidores. Así, se podría hablar de una ciudadanía diferenciada (Esteban, 2007; Nosetto, 2009) en que se considera la existencia de derechos fundamentales, comunes a todos los ciudadanos, pero también derechos diferenciales propios de sectores específicos de la sociedad.

El tipo de ciudadanía diferenciada o compleja sostiene la necesidad, si la sociedad pretende basarse en principios de justicia que garanticen la igualdad entre sus miembros, de asumir como política y jurídicamente relevantes las diferencias específicas compuestas por los bienes que se desprenden de la vinculación de los individuos a comunidades culturales o nacionales (Esteban, 2007, p. 278).

Siguiendo a Isin (2009), más que una definición acabada de cuáles son los derechos propios de los sujetos, los ciudadanos se constituyen como tales cuando reivindican el derecho a reclamar derechos, los cuales, en términos generales, apuntan al reconocimiento de sectores excluidos y hacia la redistribución económica (Isin & Turner, 2002). Para estos autores, la ciudadanía debe ser pensada desde sus actos, los que rompen con lo establecido y establecen nuevos modos de gobernarse a sí mismos y de configurar las relaciones con los otros, alejándose de las formas tradicionales de participación ciudadana como la vía electoral. En este sentido, mediante un acto, el sujeto-actor crea una escena en lugar de seguir un guión, definiendo cómo actuar respecto de sí mismo y de los otros.

Cabe destacar que lo que permite definir una práctica como ciudadana, en el sentido activista de la palabra, es la orientación de esta hacia el reclamo de derechos. Los derechos no son una sustancia o algo que se posee, sino que pueden ser entendidos como relaciones (Isin, 2009). Ser ciudadano y tener derechos es estar instalado en una trama de redes con otros que configura el modo de comportamiento de los sujetos y que define como éstos se gobernan a sí mismos y unos a otros. Desde esta perspectiva relacional de la ciudadanía, el ciudadano se constituye a sí mismo en su relación con otros y principalmente (aunque no exclusivamente) en el escenario urbano, espacio del encuentro por excelencia (Arendt, 2008; Delgado, 2011); es ahí donde los ciudadanos se encuentran e interactúan juntos (Arendt, 2008). Si bien existe una variedad de formas de ocupación política del espacio público, la manifestación política ha sido y sigue siendo la principal estrategia de puesta en escena de la ciudadanía para manifestarse y reclamar sus derechos (Delgado, 2007; Fernández, 2013). La escena de lo urbano o espacio público es la más pertinente para enmarcar los actos de ciudadanía, en la medida que los derechos que se reivindican son derechos ciudadanos. Como sostiene Butler (2012)

No se puede plantear la reivindicación de moverse y reunirse libremente sin estar moviéndose y reuniéndose con otros (...) plaza y calle no son solamente soportes materiales de la acción, sino que son parte de cualquier teoría sobre la acción pública (p. 2).

En este contexto, entenderemos al espacio público como un lugar de aparición (Arendt, 2008). Como señalara Butler (2012), en las manifestaciones ocurridas en diferentes partes del mundo durante los años 2011 y 2012, "hay un rasgo similar: se congregan cuerpos, que se mueven y hablan juntos y reivindican un determinado espacio como público" (p. 1). Para autores como Harvey (2013), la ocupación política del espacio público opera como una estrategia de debate, discusión e interpellación a los poderes políticos y económicos. "Nos muestra que el poder colectivo de los cuerpos en el espacio público es todavía el instrumento más eficaz de oposición cuando todos los demás medios de acceso quedan bloqueados" (p. 232).

En este contexto, nuestro abordaje sobre el *tinku* como expresión urbana lo sitúa como parte de una ciudadanía activista caracterizada por el cruce entre elementos de la subjetividad andina con la subjetividad urbana, articulados bajo una lógica política de contestación al orden establecido y de apoyo a luchas sociales y políticas emancipatorias. Siguiendo a Isin (2008, 2009), la ciudadanía activista, y el *tinku* en este caso particular, siempre supone

una crítica a los modos establecidos de ejercer la ciudadanía, los cuales en determinados contextos históricos no cumplen con las necesidades y expectativas de diferentes sectores sociales respecto de sus derechos.

## Metodología

Este artículo es resultado de dos experiencias investigativas previas, correspondiente a la elaboración de una tesis doctoral de unos de los autores (Fernández, 2013) sobre los lugares de la memoria en Santiago de Chile desde el análisis de las manifestaciones más relevantes y sus usos políticos y de un trabajo etnográfico inserto en una investigación postdoctoral de la otra autora, sobre festividades y ritualidades andinas en la región metropolitana.

Los datos que sustentan el análisis fueron obtenidos mediante el desarrollo de una entrevista grupal (EG) a seis participantes de diversos grupos de *tinku* y de registros de tipo autoetnográfico de la investigadora Francisca Fernández, tanto de la expresión urbana del *tinku* en Santiago de Chile, como su modalidad ritual en la fiesta de la *chakana* en la localidad de Macha, en el norte de Potosí, Bolivia.

En la entrevista grupal participaron integrantes de tres agrupaciones de *tinku*, los que fueron seleccionados en función de su antigüedad y disposición a participar de la investigación. A cada agrupación se le solicitó que los participantes fueran representativos de las posturas de sus respectivas colectividades. De este modo, participaron 4 hombres y 2 mujeres, con rangos de edad entre los 25 y 35 años.

Para la elaboración de la pauta de la entrevista se consideraron los siguientes temas: historia de las agrupaciones, modalidades y formas de participación en manifestaciones políticas, valoraciones respecto de las propias acciones en estas manifestaciones y reflexiones sobre los aportes del *tinku* en dicho contexto.

La metodología utilizada en el presente trabajo es de tipo cualitativa (Alonso, 1998; Fernández, 2006; Parker, 2004; Sisto, 2008; Wiesenfeld 2000), ya que se ésta ofrece una mirada comprensiva en la que interesa dar cuenta del fenómeno considerando de manera fundamental la perspectiva de los actores sociales involucrados. En la presente investigación, nos situamos desde dos narrativas, la generada por los entrevistados y por la experiencia autoetnográfica.

Por su parte, la autoetnografía es un método de investigación en el cual la experiencia del investigador se incor-

pura como fuente de producción de conocimiento en la medida que es parte del campo que investiga (Esteban, 2004; Reed-Danahays, 1997). Como se señaló anteriormente, uno de los autores del presente trabajo ha sido participante del ámbito de desarrollo del *tinku* en Chile, por lo cual, su experiencia fue incorporada como fuente legítima de información. Como señala Guash (1996)

El pertenecer a un grupo social evita los procesos de traducción cultural. Ya no es necesario que quien investiga pase por un proceso de re-socialización en un grupo social que desconoce. Quien investiga conoce los códigos vigentes en su propio grupo y puede hacerlos explícitos (p. 11).

La práctica del conocer desde una perspectiva autoetnográfica no se basa exclusivamente en un tiempo determinado de investigación, sino también a partir de diversas vivencias y cercanías, en este caso, de la investigadora respecto a lo investigado, incorporando reflexiones desde la condición de danzante de *tinku* y su participación en un colectivo de danza andina desde 1997. La propia agencia de quien se autoobserva es el campo desde donde se inscribe la narrativa; por ello, se posiciona desde la reflexividad en la capacidad de plasmar la propia experiencia en diálogo, articulación y tensión con otros puntos de vista, en este caso con los seis entrevistados.

Se ha puesto especial cuidado en triangular la información autoetnográfica con los datos y la visión del co-investigador, de manera de producir una mirada compleja y elaborar categorías analíticas sustentadas en una mirada crítica, reflexiva y dialógica de la información. Bajo esta perspectiva dialógica, se presentan tres categorías que dan cuenta de los principales resultados en la aplicación de las técnicas de producción de datos: (i) el *tinku* como danza guerrera y contestaria; (ii) el *tinku* como otra forma de participar en marchas, ocupar la calle y articular diversas luchas y sujetos; (iii) el *tinku* como uso político de una identidad resignificada.

## Resultados

### (i) El *tinku* como danza guerrera y contestaria

El primer elemento a destacar es que *tinku* es elegido por su carácter guerrero y la lógica del encuentro que prevalece en el ritual ancestral.

'El *tinku* así como dentro del simbolismo acá se ha asumido en Santiago sobre todo como una

danza súper guerrera, súper guerrera, súper de lucha, de fuerza y nosotros le hemos dado todo un tema de resignificación contestataria en ese sentido' (Entrevista Grupal).

Con el *tinku* asociado a la movilización y a la protesta se crea el concepto de *tinkunazo*, en que personas de distintos grupos danzan de manera conjunta en marchas, actos políticos, culturales, eventos sociales, conmemoraciones y festividades, pero, sobre todo, en ámbitos reivindicativos como las marchas por los pueblos indígenas, por el agua, por las luchas poblacionales y estudiantiles. Es importante destacar que no todas las agrupaciones de danza andina participan de esta estructura, sino más bien solo las colectividades que han asumido una mirada política más crítica.

'... fuimos cachando que en realidad la danza la veíamos más bien como un vehículo de una respuesta de resistencia, una respuesta contestataria..., esta idea más de fuerza guerrera pero además también de encuentro, unión y se empezó a generar toda esta idea de circular más allá de lo colectivo y de las individualidades, convocarlo frente a ese tema pero reivindicando el uso del espacio público y el tema de la resistencia política y siendo los temas más fuerte, el tema mapuche' (Entrevista Grupal).

Uno de los grandes ejes problematizadores que han posicionado diversos colectivos es el por qué danzamos. El uso del espacio público, la ocupación espacial danzando en plazas, calles y avenidas, resignifica e instala públicamente un sujeto colectivo, pero que, a su vez, es fragmentario en tanto mixtura y yuxtaposición de elementos culturales europeos, indígenas, migrantes, rurales y urbanos en que se reivindica lo indígena de nuestro mestizaje, a través de una estética de resistencia, desde la vestimenta, la *wiphala* (bandera referente de los pueblos andinos), los cánticos, la sonoridad y el movimiento, los que se convierten en herramientas de lucha y de posicionamiento. Como señalan los entrevistados:

'En eso todas las agrupaciones coincidimos en lo que es el rescate y difusión de la cultura andina, reconociéndonos como gente no aymara, pero sí con la responsabilidad de poder difundir esto en todos los medios que podamos hacerlo, sea la calle, sean desde peñas solidarias, desde todas las actividades para nosotros son siempre importantes' (Entrevista Grupal).

Pero, ¿por qué el *tinku*? Desde la experiencia autoetnográfica, la acción corporal desplegada en esta danza evoca la lucha y resistencia de los pueblos andinos. La gran mayoría de sus pasos reproducen técnicas corporales utilizadas en la confrontación cuerpo a cuerpo a las comunidades indígenas del norte de Potosí. Esa misma corporalidad y energía es puesta en escena en el pasacalle, sobre todo desde una mirada más crítica que posiciona cuerpos como lugares desde donde reivindicar diversas demandas. Es posible que, por una parte, la postura corporal guerrera y de confrontación y, el encuentro y la fraternidad entre colectividades diversas que se genera en la danza conjunta en el pasacalle, por otra parte, sean la base de un repertorio colectivo, en tanto posicionamiento y punto de vista, que moviliza voluntades de transformación social en la consecución de derechos particulares. El *tinku* deviene en corporalidad de una ciudadanía activista que configura un nuevo escenario urbano, calles ocupadas por danzantes que se manifiestan desde el despliegue de sus propios cuerpos.

Siguiendo la idea de Butler (2012) de *cuerpos en alianza*, el actuar juntos que supone toda manifestación política se enmarca en una estética andina resignificada que reconfigura el sentido del esfuerzo de conquista ciudadana en cada manifestación donde se desarrolla el *tinku*. En función de su carácter guerrero, el *tinku* instala una estética que perfila a este ejercicio de conquista ciudadana como una reafirmación del horizonte contestatario de las manifestaciones en las que se desarrolla. El hecho de que sea una expresión artística y cultural no debilita dicho horizonte, sino que lo sostiene, mediante un despliegue de cuerpos en los que el conflicto y el descontento son parte constitutiva de la ocupación del espacio público, contribuyendo así a crear nuevas imágenes de protesta congruentes con las reivindicaciones de derechos propias de las diversas luchas en el que el *tinku* se hace presente.

#### **(ii) El *tinku* como otra forma de participar en marchas, ocupar la calle y articular diversas luchas y sujetos**

En el *tinku*, el solo hecho de vestirse de colores, usar sombreros, monteras con plumas, la música y los gritos, se constituyen como gestos de ruptura con lo cotidiano. Aunque, también, por su parte, posiciona la danza como un lugar posible desde donde manifestarse.

'Nosotros tenemos que romper con la lógica de la segmentación, del enrejamiento, ... yo creo que también más allá de que participamos en cuestiones políticas, marchas, en actividades, en carnavales, es el sentido de ocupar la calle en todo su esplendor, si es una marcha política, si

es un tema estudiantil o si es también de una organización barrial... puede ser yo creo que ahora estamos en un momento de los *tinku*, tratando de darle más contenido y de hecho también he hablado con más colectivos y todos estamos investigando, estamos tratando de hacer un panfletito, ya darnos mayor explicación, pero también entender que ya el sólo hecho de ocupar con la vestimenta, con eso pasos estamos generando algo súper potente' (Entrevista Grupal).

Como señalan los sujetos entrevistados, el *tinku* supone un uso específico del espacio público que rompe con la lógica cotidiana del espacio público, regido por normas que regulan las formas de desplazarse por la ciudad que prescriben ciertas vestimentas, ciertas conductas y ciertas restricciones que se ven alteradas por la manifestación. Como señala Delgado (2011), la alteración de la normatividad cotidiana es, al mismo tiempo, un hecho básico y clave de toda manifestación política, en la medida que la puesta en escena del descontento en el espacio público supone tensionar las normas que regulan este espacio.

Sin embargo, junto con alterar las normas de uso cotidiano del espacio público, donde la manifestación viene a constituirse en una situación excepcional que instala otras prácticas de uso del espacio público, el *tinku* también transgrede las formas tradicionales de manifestarse, mayormente basado en el uso de banderas y lienzos y grito de consignas. Como indica la experiencia autoetnográfica, particularmente al comienzo de su aparición, no existía un entendimiento adecuado del sentido de danzar *tinku* en manifestaciones políticas y no eran pocos los que consideraban que este tipo de expresiones desvirtuaban su sentido político y contestatario. Sin embargo, tanto el esfuerzo de darse a entender (por ejemplo a través de la entrega de panfletos como se señala en la cita), como los altos niveles de aceptación por parte de los manifestantes fueron incidiendo a que, en la actualidad, el *tinku* tenga un reconocimiento transversal respecto de su aporte a los modos expresivos de la protesta, sin afectar el carácter político de la misma.

La acción de danzar no solamente tensiona los modos tradicionales de ocupar el espacio público en las manifestaciones, sino que también cuestiona sentidos, prácticas y relaciones de dominación, posibilitando procesos de reflexión y acción social de manera mancomunada, a partir de las conexiones y articulaciones que construyen espacios sociales y políticos concretos, desde donde hablar y actuar. De esta forma, la participación en luchas ciudadanas a través del *tinku*, y en su expresión como *tinkunazo*,

permite la articulación entre diversas posiciones de sujeto como el indígena, andino, mestizo, feminista, urbano, entre otros, en torno a un uso político de la identidad, en tanto posibilidad de incidencia en los asuntos públicos desde el propio espacio de la danza (Isla, 2003). Se establecen múltiples conexiones contingentes entre estos diversos sujetos, recreando un espacio articulatorio como lugar político "donde se fraguan los límites de sujetos, opiniones, valores y guías de acción, se definen inclusiones y exclusiones y se establecen conexiones en redes de poder" (Montenegro, 2002, p.293).

#### **(ii) El *tinku* como uso político de una identidad resignificada**

Esta articulación se sitúa desde un uso político de una identidad andina recreada y resignificada en el espacio urbano, en que, desde la danza y otros soportes, se reivindica el *tinku* como espacio posible de denuncia, protesta y ocupación espacial. Siguiendo a Isin (2009) podemos considerar al *tinku* como una expresión de manifestación política que instala, en el espacio público, un sujeto en el que se cruzan y articulan identidades diferentes, la andina y la urbana. Esta articulación no opera bajo parámetros ontológicos, sino que bajo una lógica política, recurriendo a una identidad tradicionalmente marginada, en este caso, la identidad indígena andina; que se pone en un escena urbana con fines de performar un sentido político relativo a luchas sociales que se visibilizan en el espacio público de la ciudad.

Cabe destacar que la reivindicación de lo andino se erige sobre la base de una multiplicidad de lecturas posibles, siendo un mecanismo de posicionamiento que se basa en diversas estrategias discursivas. En el caso de los *tinkus*, estos sitúan su argumentación en diversos planos, el primero porque, están situados territorialmente en la cordillera de Los Andes; el segundo porque comparten prácticas rituales y festivas de las comunidades aymaras y quechua del norte de Chile, Bolivia y Perú (Fernández, 2011); el tercero por la empatía con las demandas de los pueblos andinos; pero, sobre todo, por la reivindicación de un Santiago andino, resignificado desde una geografía sagrada con *huacas* (zonas sagradas), *achachillas* (cerros tutelares) y un *apu* (cerro mayor), el cerro El Plomo, además de otros sitios arqueológicos donde se han hallado vestigios materiales de procedencia inca e información otorgada en crónicas que hablan de una ciudad con presencia inca preexistente a la llegada de los españoles (Bustamante & Moyano, 2012; Stehberg & Sotomayor, 2012).

Si el *tinku* puede considerarse como un acto de ciudadanía Isin (2008), es decir, un acto que constituye a quienes lo desarrollan en ciudadanos, en términos de que reivindican ciertos derechos, cabe preguntarse por el horizonte de la reivindicación que comparten las agrupaciones que participan en manifestaciones políticas. Si bien, en un comienzo, el *tinku* se desarrolló en manifestaciones a favor de la causa mapuche, con el tiempo se fue ampliando a otros sectores, asumiendo así el apoyo a luchas por derechos relativos a los pueblos indígenas, a las luchas de estudiantes, mujeres y otros actores sociales. Cabe destacar, en función de la experiencia autoetnográfica, que la participación en diversas marchas se originó debido la recepción positiva que recibían los danzantes en cada manifestación. De esta forma, participantes en marchas relativas a una determinada lucha solicitaban a los danzantes que pudieran participar en otras, ampliando así el campo de acción del *tinku*. Es así que el horizonte contestatario del *tinku* se resitúa en luchas por diferentes derechos, lo que transforma a esta danza en un recurso ciudadano mucho más transversal que el de su identidad andina/urbana.

En función de lo anterior, los danzantes se constituyen en sujetos que inscriben en el espacio público formas más complejas y elaboradas de entender al ciudadano, específicamente como un actor que se configura en torno a ciertos cruces y apropiaciones identitarias más que desde estatus normados y predefinidos de lo que es ser ciudadano. De esta manera, el *tinku* se nos presenta desde un uso político de la identidad. En tanto que articula lo cultural y lo político, los danzantes se posicionan como andinos y urbanos y, desde esta andinidad citadina, debaten y cuestionan el orden vigente, lo que implica una memoria social de ruptura frente a discursos homogeneizantes y esencialistas de la identidad (Hale, 1997).

### **Discusión y Conclusión**

Una de las formas de conquistar la ciudadanía ha sido a través de la manifestación en el espacio público (Borja, 2003), instancia en la cual los actores sociales se presentan ante otros y se expresan políticamente (Delgado, 2007). Desde la perspectiva de la ciudadanía activista (Isin, 2008, 2009), los ciudadanos se constituyen como tales mediante acciones desde donde manifestarse. Sin embargo, esta ciudadanía no se fundamenta en una identidad fija e inmutable, sino más bien en una articulación que se nutre de diversos referentes. En el caso del *tinku*, la identidad andina y urbana que no cobran sentido en su marco cultural original, sino en el sentido político de su articulación.

Como se evidenció en los resultados de esta investigación, la marcha se ha convertido en un espacio privilegiado desde donde se despliega una visión contestataria de la danza andina; no sólo como muestra de un conjunto de reivindicaciones, sino también desde el asumir que, en la condición de mestizos e indígenas de los danzantes, la calle es el lugar de la resistencia a la homogenización cultural y a la privatización de los espacios públicos. En este sentido, como señala Harvey (2013) en su perspectiva de ciudades rebeldes, el espacio público sigue siendo el espacio fundamental de las expresiones de descontento ciudadano y de esfuerzo de transformación social, en el que los cuerpos en alianza hacen visibles a los sujetos y sus luchas por derechos, las que, como en el caso del *tinku*, articulan una pluralidad de demandas y reivindicaciones.

En este contexto, se instala una visión transfronteriza, transgresora de lo nacional en tanto construcción cultural hegemónica. No debemos olvidar que el *tinku* proviene de Bolivia, una ritualidad indígena, y hoy se constituye como una herramienta de protesta y de hermandad con otros pueblos, siendo un espacio de complementariedad y de fraternidad entre sujetos que configuran colectividad. Desde este modo, se puede hablar de un uso político de la identidad, en la que la reivindicación de lo andino refleja una multiplicidad de expresiones de memoria colectiva e identidades de resistencia que tensionan tanto la uniformidad discursiva de lo nacional como de lo andino y posibilitan otras posibles relaciones entre sujetos y prácticas discursivas.

Como señalan diversos autores (Cruces, 1998; Delgado, 2007; Isin 2009), la ciudadanía no es un estatus dado por el mero hecho de pertenecer a una comunidad humana como el Estado-Nación; sino que es una identidad que se construye a través de lo que diferentes sujetos hacen para defender o promover derechos de diverso tipo, o dicho de otra forma, la ciudadanía es una conquista que supone la movilización de diversos tipos de sujetos (Borja, 2003; Borja & Muxí, 2003), particularmente los que tradicionalmente han sido excluidos del estatus ciudadano (según diversos momentos de la historia, las mujeres, los pueblos indígenas, los homosexuales, los inmigrantes, etc.).

Si bien la ocupación política del espacio público por parte de estos sujetos no asegura la conquista de sus derechos, al menos visibiliza sus luchas e instala posibilidades de transformación social difíciles de pensar sin esta forma de visibilización. Resulta relevante para investigaciones posteriores poder indagar en cómo las manifestaciones políticas favorecen la visibilización de ciertas luchas y reivindicaciones; también poder identificar cómo las imágenes de estas manifestaciones circulan y contribuyen a nuevos

imaginarios de la protesta social más plurales y diversos, aunque articulados con los repertorios tradicionales de acción colectiva, de modo de complejizar estos repertorios más que desecharlos. Como se evidencia en los resultados, los resquemores respecto del *tinku* no solamente fueron quedando de lado, sino que dieron paso a una valoración positiva sobre su contribución al carácter contestario de las manifestaciones.

En un contexto global como el actual en el que, desde el año 2011, las luchas ciudadanas tanto en Chile como en el mundo han cobrado un nuevo impulso (Fernández, 2013), considerar el uso político de ciudadanías activistas en manifestaciones políticas favorece un abordaje de mayor complejidad en torno a las reivindicaciones que se ponen en juego en estas manifestaciones. Como se evidencia en el *tinku*, la ciudadanía no remite a identidades puras sino más bien a articulaciones identitarias que fundamentan la acción política bajo parámetros de creciente complejidad en los que, sin embargo, el horizonte de transformación social se mantiene e incluso se ve reforzado.

## Referencias

- Alonso, L. E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa*. Madrid: Fundamentos.
- Arendt, H. (2008). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, Estado y Sociedad.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- Borja, J. & Muxí, Z. (2003). *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Madrid: Alianza.
- Burgoa, T. (2012). Reflexionando el valor cultural del *tinku*-encuentro. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, 23. Recuperado de <http://200.87.119.77:8180/musef/bitstream/123456789/437/1/319-336.pdf>
- Bustamante, P. & Moyano, R. (2012). Astronomía, topografía y orientaciones sagradas en el casco antiguo de Santiago, centro de Chile. *Actas XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Arica, Chile.
- Butler, J. (2012). Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Revista Trasversales*, 26. Recuperado de <http://www.trasversales.net/t26jb.htm>
- Carter, W. & Albó, X. (1988). La comunidad aymara: Un mini-estado en conflicto. En X. Albó (Comp.), *Raíces de América. El mundo aymara* (pp. 451-493). Madrid: Alianza.
- Chuquimia, R. (2006). *Repensando la democracia desde el ayllu. De la condición democrática en crisis a la idea de comunidad en la política*. La Paz: Editorial Independiente.

- Cruces, F. (1998a). Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la ciudad de México. *Perfiles Latinoamericanos*, 12, 227-256.
- Cruces, F. (1998b). Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la ciudad de México. *Perfiles Latinoamericanos*, 12, 227-256.
- De Laurentis, M. (2012). Apuntes para una investigación política del *tinku*. Etnografía del ciclo ritual de la Virgen del Rosario en Aymaya, Norte de Potosí. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, 25, 191-203. Recuperado de <http://200.87.119.77:8180/musef/bitstream/123456789/688/1/191-203.pdf>
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Esteban, J. E. (2007). Política del reconocimiento y tipos de ciudadanía. *Logos*, 40, 259-280.
- Esteban, M. L. (2004). Antropología encarnada. Antropología desde una misma. *Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research*, 12. Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/12093/11015>
- Fernández, R. (2006). Investigación cualitativa y psicología social crítica en el Chile actual: Conocimientos situados y acción política. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 4(7), Art. 38. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewFile/163/364>
- Fernández, F. (2011). *Festividad y ritualidad andina en la región metropolitana: La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Fernández, R. (2013). El espacio público en disputa: Manifestaciones políticas, ciudadanía y en el Chile actual. *Psicoperspectivas*, 12(2), 28-37. doi: [10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL12-ISSUE2-FULLTEXT-278](https://doi.org/10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL12-ISSUE2-FULLTEXT-278)
- Guash, O. (1997). *Observación participante*. Madrid: CIS.
- Hale, C. (1997). Cultural politics of identity in Latin America. *Annual Review of Anthropology*, 26, 567-590.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- Isin, E. (2008). Theorizing acts of citizenship. En E. F. Isin & G. M. Nielsen (Eds.), *Acts of Citizenship* (pp. 15-43). London: Palgrave/Macmillan.
- Isin, E. (2009). Citizenship in flux: The figure of the activist citizen. *Subjectivity*, 29, 367-388.
- Isin, E. & Turner, B. (2002). Citizenship studies: An introduction. En E. Isin & B. Turner, (Eds.), *Handbook of citizenship studies* (pp. 1-10). London: Sage.
- Isla, A. (2003). Los usos políticos de la memoria y la identidad. *Estudios atacameños*, 26, 35-44.
- Marshall, T. H. & Bottomore, T. (1998). *Ciudadanía y clase social*. Madrid: Alianza.
- Montenegro, M. (2002). El cambio social posible: Reflexiones en torno a la intervención social. En I. Piper (Comp.), *Políticas Sujetos y Resistencias. Debates y Críticas de Psicología Social. Cuadernos de Psicología Social N°1*. (pp. 229-236). Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- Nosetto, L. (2009). Variaciones latinoamericanas en torno al concepto de ciudadanía. *Factorum*, 6, 77-97.
- Parker, I. (2004). Investigación cualitativa. En P. Banister, B. Burman, I. Parker, M. Taylor & C. Tindall (Eds.), *Métodos cualitativos en Psicología* (pp. 13-31). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Reed-Danahays, D. (1997). *Auto/Ethnography. Rewriting the self and the social*. New York: Berg.
- Sisto, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, 7, 114-136. Recuperado de <http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/54/54>
- Stehberg, R. & Sotomayor, G. (2012). Mapocho incaico. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural de Chile*, 61, 85-149.
- Tarrow, S. (1997). *Poder en movimiento. Movimientos sociales, acción colectiva y política de masas en el estado moderno*. Madrid: Alianza.
- Tilly, C. (2002). Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña, 1758-1834. En M. Traugott, (Comp.), *Protesta social. Repertorios y ciclos de la acción colectiva* (pp. 17-48). Barcelona: Hacer.
- Untoja, F. (2001). *Retorno al ayllu. Una mirada aymara a la globalización*. La Paz: Fondo Editorial de los Diputados.
- Wiesenfeld, E. (2000). Entre la prescripción y la acción: La brecha entre la teoría y la práctica en las investigaciones cualitativas. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 1(2), Art. 30. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewFile/1099/2420>
- Zald, M. (1999). Cultura, ideología y creación de marcos estratégicos. En D. McAdam, J. McCarthy & M. Zald (Eds.), *Movimientos sociales: Perspectivas comparadas. Oportunidades políticas, estructuras de movilización y marcos interpretativos culturales* (pp. 369-388). Madrid: Istmo.