

UNIVERSIDAD DE TARAPACÁ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA



“Largo es el camino, dolorosa la despedida”. El Baile Religioso de Caporales en la festividad patronal de San Andrés de Pachama (Provincia de Parinacota, Chile)

Informe de Estudio de Caso para
optar al título de: Antropóloga
social

Alumna:
Ivonne Johanna Challapa Choque

Evaluadora Guía:
Andrea Chamorro Pérez

Arica- Chile

2023

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a todos aquellos que formaron parte de esta investigación y me brindaron su apoyo incondicional para completar esta importante etapa de mi educación.

En primer lugar, quiero agradecer a mi grupo de baile de caporales por compartir sus conocimientos y enseñanzas a lo largo de todos estos años. Las conversaciones y recuerdos de nuestras presentaciones fueron fundamentales para poder describir la festividad patronal del pueblo de Pachama.

También quiero rendir homenaje a mis abuelos Pedro Choque y Juana Flores, quienes desde mi infancia me mostraron la belleza de los paisajes de los pueblos rurales de la precordillera y las tradiciones arraigadas en el pueblo de Pachama y Chapiquiña.

Agradezco a mis padres por su apoyo inquebrantable a lo largo de mi carrera, por inculcarme valores fundamentales de mi persona y permitirme descubrir las maravillas de los viajes a los pueblos de mis abuelos, a reconectar con nuestras raíces, valorar las creencias y costumbres andinas. Incluyendo la activa participación en el baile de caporales como familia.

Agradezco a mis hermanos, Andrés y Lizette, por darme valentía y apoyo incondicional para superar momentos difíciles con alegría.

Y no puedo dejar de mencionar a mi mejor amiga Joan D. Reed, quien estuvo presente apoyándome moralmente a lo largo de todo mi camino académico, alentándome a no rendirme y a destacar mi esfuerzo.

Finalmente, quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi profesora Andrea Chamorro, su constante paciencia y apoyo fueron fundamentales a lo largo de todo el proceso de mi trabajo de titulación. Además, me abrió las puertas para involucrarme en el proyecto Fondecyt 1190279: "*Cosmopraxis aymara y mundo relacional: "hacer familia con muertos, vivos y wak'as"*". Donde tuve la oportunidad de conocer al equipo y su investigador responsable Koen de Munter, antropólogo de la Universidad Alberto Hurtado, quien me invitó a unirme como tesista y proporcionó el apoyo necesario, facilitándome los recursos necesarios para llevar a cabo este estudio. Por todo ello, estoy profundamente agradecida por recibirme y ser partícipe en este profesional espacio de trabajo.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES.....	5
1.1 Cofradías religiosas en período colonial	6
1.2 Cofradías religiosas en periodo republicano en Chile	8
1.3 Cofradías religiosas en la actualidad	10
CAPÍTULO II. PROBLEMA Y OBJETIVOS.....	11
2.1 Problematización	11
2.2 OBJETIVOS	13
2.2.1. Objetivo general:	13
2.2.2. Objetivos específicos.....	13
CAPÍTULO III. MARCO TEÓRICO	13
3.1 La performance	13
3.2 Antropología de la danza.....	15
3.2.1 Cuerpo y danza.....	16
CAPÍTULO IV. MARCO METODOLÓGICO	17
4.1. Enfoque metodológico	17
4.2. Técnicas	18
4.2.1. La autoetnografía	18
4.2.2. Entrevista en profundidad	19
4.2 Unidad de estudio	19
4.3 Plan de análisis	20
CAPÍTULO V. RESULTADOS.....	21
5.1 La celebración de la Festividad Patronal de San Andrés.....	21
5.1.1 Historia del Pueblo de Pachama.....	21
5.1.2 Calendario festivo del Pueblo de Pachama	23
5.1.3 Fiesta de San Andrés de Pachama.	25
5.1.4 Organización tradicional en la Festividad Patronal	27
5.2 El Baile de Caporales y su Performance en la fiesta.....	29
5.2.1 Historia de los Caporales de San Andrés de Pachama	29
5.2.1.1 Organización como Grupo de Baile.....	32
5.2.1.2 Participantes	35
5.2.1.3 Motivaciones y/o experiencia.....	36
5.2.2 Performance del Baile de Caporales: Cronograma de la festividad	38
5.2.2.1 Bajada de Altar	39
5.2.2.2 Camino y llegada al Pueblo	40
5.2.2.3 Víspera 29 noviembre: Levantamiento de Velas.....	43
5.2.2.4 El Alba.....	47
5.2.2.5 Procesión del Santo: 30 de Noviembre	48
5.2.2.6 Despedida.....	50
5.2.2.7 Subida del Altar: Misa Final	52
CONCLUSIONES.....	52
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54

INTRODUCCIÓN

La idea de realizar esta investigación surge por un interés personal y familiar de registrar y describir las organizaciones de bailes religiosos participantes dentro de la festividad patronal del Pueblo de Pachama. Un hogar al que vuelvo todos los años de que tengo memoria, participando desde la infancia como parte de una tradición familiar. Además, como miembro de la organización del baile de caporales, fui presenciando los cambios que tuvo tanto el pueblo como la festividad a través del tiempo. Una experiencia vivida, admirando la iglesia con su destacada pintura mural, la falta de aire al correr por la plaza del pueblo, bailando con mi traje de caporal y cantando al sonido de la banda. Es sin duda, una historia que quiero contar y compartir a los demás, una historia que no se quede solo como “recuerdos” en conversaciones o reuniones con los miembros del baile. Por ello, quiero indagar en conocer la historia completa de mi propio baile, las tradiciones del pueblo que me conecta con mi abuelo materno, la fiesta que crecí viendo, y compartir este conocimiento a las demás generaciones de mi baile y para la comunidad de Pachama. Igualmente, dar cuenta de mi crecimiento como miembro infantil de la organización a ser una miembro adulta funcional, y complementarlas con mis estudios de antropología social, aprendiendo a valorar y darle importancia a mi identidad, mi cultura y patrimonio. Un aprendizaje que me dio el sustento teórico y metodológico que necesitaba, para dar esa reciprocidad que me brindó el pueblo de Pachama y el santo en todo este tiempo, de cierto modo, compartir lo aprendido realizando este estudio para transmitirlo al público. Entonces, como finalidad se centrará en describir el baile religioso de Caporales que participa actualmente dentro de esta festividad patronal de San Andrés del pueblo de Pachama, celebrada cada 30 de noviembre.

He organizado el texto en cinco capítulos. En el primero, doy cuenta de los antecedentes históricos de las cofradías religiosas en la colonial, república y actualidad del norte de Chile. En el segundo capítulo, explico la problemática donde se evidencia la falta de estudios desde la propia mirada de los sujetos que celebran la festividad patronal en pueblos de la precordillera del norte de Chile y, en el poblado de estudio. Además, doy cuenta del objetivo principal a considerar en la investigación que sería conocer la expresión de fe y devoción presente en el Baile de Caporales a través de su participación en la festividad patronal de San Andrés del pueblo de Pachama. En específico, describir la celebración de la festividad patronal de San Andrés de Pachama. Y también, caracterizar la actual agrupación de Baile de Caporales y su performance en la festividad patronal. un acercamiento a la participación en los momentos de la fiesta en sí. En el tercer capítulo, explico los conceptos teóricos que empleé para describir y analizar los resultados de la investigación, estos son: performance, antropología de la danza y cuerpo. El cuarto capítulo, cuenta los aspectos metodológicos de esta investigación, siendo un estudio exploratorio con un enfoque cualitativo, centrado en la metodología etnográfica de la auto etnografía, ya que, de este modo pongo en valor mi propia experiencia y proceso de aprendizaje como bailarina y miembro de la comunidad para profundizar en la historia de formación, proceso, participación y legado de esta danza religiosa de “Caporal”. Finalmente, el quinto capítulo expone los resultados

del estudio con el apoyo de relatos de los(as) entrevistados(as) para apoyar mis conocimientos en la descripción de los temas. Incluyendo brevemente una descripción de las demás festividades que conforman parte del ciclo ritual del pueblo de Pachama.

CAPÍTULO I. Antecedentes

El pensamiento andino y sus eventos rituales están directamente relacionados con las actividades agrícolas en los poblados rurales, siguiendo un ciclo agrícola que rige el tiempo en la comunidad andina:

“El hombre aymara determina su tiempo a partir de las principales solemnidades del año. Estas están plasmadas en el calendario según el ritmo de las estaciones, el ciclo de la fertilidad del ganado y de los campos, y según las actividades económicas que se realizan en el año” (Verastegui, 1994:17).

En este contexto, se crea un calendario que se rige por las estaciones del año, y las actividades económicas están estrechamente ligadas a la producción y la cosecha agrícola en la localidad. Este enfoque temporal coincide con las festividades religiosas y sociales que provienen de la tradición prehispánica, donde “Entre los Incas, el tiempo estaba dividido en días sagrados y días corrientes u ordinarios. Estos eran dedicados al trabajo diario que realizaba el pueblo; los días sagrados fueron dedicados a las deidades y a las fiestas” (Verastegui, 1994:31).

Como resultado, el calendario agrícola en un pueblo andino es más bien un calendario campesino rural, donde cada mes se caracteriza por las tareas agropecuarias y, las festividades marcan una ruptura en la rutina diaria. Eventualmente, este calendario agro-festivo coincide con las ceremonias religiosas andinas, creando una conexión profunda entre la vida agrícola y las creencias espirituales en la comunidad.

Por ende, la comprensión de estas festividades va más allá de un simple acontecimiento, entendiendo que la fiesta, “es el contexto que organiza y otorga significaciones a manifestaciones expresivas como música, cantos y danzas” (Requena, 2005; Chamorro, 2019:146). Especialmente en la región andina, estas celebraciones no se limitan a estimular la fertilidad y la prosperidad de seres humanos, plantas y animales con la intención de mejorar el bienestar individual y comunitario, también constituyen “estrategias performáticas orientadas a comunicar y definir nociones culturalmente cruciales en torno al espacio, tiempo, memoria e identidad” (Chamorro, 2019:146). Permitiendo analizar el rol y la función socio-simbólica de las danzas tradicionales, que continúan siendo relevantes en la actualidad. En este contexto, Andrea Chamorro (2019) examina el origen de las danzas andinas en tiempos prehispánicos, refiriéndose a los estudios de Anne Marie

Hocquenghem (1996)¹ sobre crónicas incaicas del siglo XVI, donde encuentra la referencia al término “taki” o “taqui”, “que refiere a cantos-danzas asociados a la transmisión de tradiciones y a la remembranza de las hazañas de ancestros y antepasados” (Chamorro, 2019:150). Concluyendo en su análisis, que el taki no solamente desempeña un papel fundamental en los rituales incaicos, sino que abarca una amplia variedad de manifestaciones y significados asociados con las diversas formas de cantos y danzas ceremoniales y, como expresiones particulares en las distintas provincias del imperio. En consecuencia, la música y las danzas desempeñaban un papel de vital importancia en la vida social prehispánica en todo tipo de eventos.

1.1 Cofradías religiosas en período colonial

Tras la conquista hispana de los Andes la población andina experimentó las transformaciones socioculturales que introdujeron los españoles en la llegada a estas zonas en la época colonial. Tal como indican Alberto Díaz et al. (2012), la población hispana trajo al continente una cultura religiosa popular, es decir, una cultura devocional que sobrepasaba los dogmas eclesiales imperante hacia el siglo XVI, reproduciendo en los Andes manifestaciones y prácticas populares de una devoción popular que se remontaban al medioevo europeo. Y como señala Andrea Chamorro (2019) a causa de esto, se observó e identificó la vital herencia indígena en la tradición de bailar (taki), que desempeñaba un papel importante al fomentar las relaciones de reciprocidad con las fuerzas que gobiernan la vida. Así, la política colonial, en su estrategia de dominación y evangelización,

“se orientó a disciplinar y controlar los cuerpos indígenas no sólo a través de mecanismos militares, económicos y administrativos; sino que, promoviendo también la instauración de la evangelización por medio de imágenes y performances religiosas cristianas” (Chamorro, 2019:152).

Por lo tanto, reconfigurando la definición de la noción del “taki” según el interés del poder colonial, para introducir bailes religiosos de origen europeo, pasando por un proceso de asimilación de los bailes nativos en los ritos católicos. Impulsando la creación de cofradías de bailes para estimular la integración simbólica y facilitar “el control social de indígenas y esclavos, y la canalización de los principios catequéticos que la Iglesia y la corona demandaban” (Díaz et al. 2014:103). Y funcionando como instituciones intermedias de una estructura social compleja entre la Corona, la Iglesia y la comunidad.

Siguiendo a Chamorro (2019) el proyecto colonial experimentó una reconfiguración debido a las denuncias de celebraciones indígenas que involucraban prácticas no cristianas, como rituales frente a ídolos y bailes no cristianizados. Esto generó la necesidad de ejercer un mayor control sobre estas

¹ Hocquenghem, A. M. (1996). Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden. En M. P. Baumann (Ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 137-174). Vervuert, Madrid: Iberoamericana.

actividades, por ende, “en 1575 el Virrey Francisco de Toledo confirma esta postura prohibiendo *takis* o bailes y borracheras, salvo las que se hicieran bajo vigilancia de las autoridades eclesiásticas y civiles a fin de promover las fiestas católicas” (Chamorro, 2019:153). Pero estas poblaciones andinas habrían buscado rechazar al dominio hispano y reestructurar los lazos comunales sagrados a través de la danza y nuevas prácticas de resistencia. Posteriormente, en el siglo XVII las políticas coloniales adoptaron diversas estrategias de control con las expresiones particulares del “taki” y sus elementos antiguos, pero dieron cuenta de una nueva forma de implementación de nuevos bailes de diferentes orígenes étnicos en las fiestas civiles como religiosas. Este enfoque, resaltó la capacidad de reconstruir las diferencias culturales en un “lenguaje común” y no, en un proceso de aculturación y homogeneización que engloben a todos, sino “tener indios, pero con una nueva identidad que ellos hubiesen admitido como propia y que los englobasen a todos” (Estenssoro, 1992:379; Chamorro, 2019:156).

Esto derivó que las cofradías, según Alberto Díaz et al. (2014) combinarán eventos rituales de las comunidades indígenas y mestizas, con elementos de la liturgia católica. Además, promoviendo manifestaciones devocionales principalmente a los Santos Patronos, propiciando la asociatividad con un sistema económico y organizativo que permitiera su autonomía, fomentando la caridad y la asistencia, bajo un sistema de cargos y solidaridades para el cumplimiento de sus objetivos sociales. Una reconfiguración por medio del proceso evangelizador, por lo tanto, los misioneros consideraban a las cofradías

“como uno de los mejores medios de implantar, difundir y conservar el catolicismo; por ello las establecieron en todas las iglesias. (...) Lo que llevó al interior de Arica una “carrera competitiva” para construir templos, donde (...) las grandes distancias y la escasez de religiosos motivó la formación en los nuevos pueblos de cofradías o el nombramiento de indios fiscales y fabriqueros, instituciones encargadas del cuidado del templo, de enseñar el evangelio y de la celebración de las fiestas” (Moreno y Pereira, 2011: 64).

Este fue recibido por la población indígena dando como fruto una propia identidad religiosa “siendo la festividad de los santos una de las manifestaciones religiosas más extendidas en toda la cordillera andina” (Díaz et al 2012: 24). Además de otras representaciones religiosas coloniales, como

“El culto a las imágenes de Cristo, la Virgen, la celebración de las fiestas patronales en honor a los santos, el Corpus Christi, las Cruces de Mayo y las fastuosas procesiones, formaban parte de un acervo religioso popular que rápidamente fue recepcionado por los indígenas desde una perspectiva y praxis local, dando como fruto una particular identidad religiosa cristiana en los Andes” (Díaz et al. 2013:16).

Por tanto, estas comunidades indígenas andinas utilizaban la danza como forma de expresión en su relación con sus divinidades, y así este lenguaje fue acaparando un lugar importante en la manifestación de la fe, formando parte

esencial de estas cofradías dentro de las festividades de los santos, en que se puede ver la transformación y asimilación a los mensajes doctrinales que hubo en relación con la danza por parte de las comunidades indígenas. Como lo expresa P. Nelson Peña (2015) en específico al mencionar las comunidades de Arica, estos daban un sentido relevante a la “corporalidad” dentro de la ritualidad de sus fiestas y bailes religiosos, esta característica “se asoció con la fe y la devoción del misionero español que venía con la costumbre de las fiestas patronales de sus pueblos, donde la danza era una expresión de alegría, encuentro y fe comunitaria” (2015:27). Permitiendo el desarrollo de este “lenguaje en común” entre los misioneros españoles con las comunidades indígenas por medio de la danza.

1.2 Cofradías religiosas en periodo republicano en Chile

Durante el periodo republicano chileno, se produjo una crisis eclesial por los sucesos históricos que, según Alberto Díaz et al (2014), fueron quitándole protagonismo tanto a nivel cívico como religioso a las cofradías, pasando en los inicios de la República peruana (siglo XIX) por un proceso de reconfiguración,

“que la convirtió y posicionó como un sistema de cargos religioso compuesto de mayordomos, alférez y fabriquero al interior de la comunidad pueblerina, para a partir de este momento asumir solo funciones de índole religioso en torno a las festividades. A lo anterior se sumó un proceso de debilitamiento y desaparición de las autoridades civiles, comunitarias o tradicionales (jilakatas, malkus) debido a los cargos políticos que requirió el Estado modernizante peruano (alcaldes, gobernadores y jueces de paz) con el fin de implementar un sistema económico y político cimentado en la ciudadanía liberal” (Díaz et al. 2014:104).

Siguiendo con esto, Díaz et al (2014) mencionan que este sistema de cargos permitió conocer las funciones y la dinámica socio-religiosa que tenían al interior de las comunidades andinas. Asumiendo principalmente estos cargos los “indios”, ante la ausencia de sacerdotes, siendo responsables de la producción ceremonial de los Santos Patronos y la independencia económica en los gastos de éstos. Pese a esto, la comunidad andina con este sistema de cargos constituyó,

“un mecanismo que articuló complejas líneas devocionales con estructuras comunitarias sustentadas en el prestigio *intra* comunidad, constituyéndose como cargos socio religiosos (...) cargos que paulatinamente reestructuraron la vida interna del poblado, amén de una identidad religiosa construida localmente, esta vez, por los indios” (Díaz et al, 2014:113).

Más tarde, con las nuevas formas de tenencia de la tierra como lo indica Moreno y Pereira (2011), las comunidades andinas buscaron nuevos medios de subsistencia a fines del siglo XIX y principios del XX, donde:

“Los pueblos del interior de Arica, la llegada del ferrocarril a principios del siglo XX, la declaración de Arica como Puerto Libre y la creación de la Junta de Adelanto en la década de 1970, fomentó una migración a las urbes en busca de nuevas oportunidades. Los pueblos fueron poco a poco

abandonados y, con ello, las cofradías y terrenos que por siglos habían dado vida a las iglesias y capillas” (Moreno y Pereira, 2011:85).

Viéndose afectada la continuidad de estas cofradías, que por este traslado de la población a otros centros urbanos implicó no sólo cambios en las comunidades indígenas de la precordillera, sino que, significó un cambio en la importancia social y participativa de las celebraciones rituales, transformando el paisaje de las celebraciones de fiestas tradicionales andinas. Además, con ciertos eventos históricos señalados por Alberto Díaz (2009) como la atribución y consolidación en los años siguientes provenientes de la implementación de la Ley de Reclutamiento de 1900. Representó una estrategia para involucrar la población restante de estos sectores rurales de la sociedad chilena en la promoción de los principios y valores patrios, en una incorporación de los comuneros andinos al sistema de conscripción militar en el norte de Chile y las alternativas que les ofrecían a los soldados, siendo una de estas opciones que se incorporarán a las bandas instrumentales del Ejército donde

“aprendieron a musicalizar con nuevos instrumentos de metal las melodías tradicionales andinas e introducir a las prácticas rituales y festivas las “bandas de bronce”. (...) estas agrupaciones musicales fueron una respuesta cultural que incorporaron los indígenas en los países andinos (...) en un periodo que arranca con la promulgación de la Ley de reclutamiento en 1900, y llega hasta mediados del siglo XX, cuando se consolidan las bandas de bronce como manifestación cultural y musical en toda el área andina” (Díaz, 2009:373).

Díaz también menciona que esta incorporación de los comuneros indígenas al servicio militar y su interés por integrarse a las bandas de bronce no sólo fue vista como una atractiva opción laboral y estabilidad familiar en sus localidades de origen, sino también un medio para los comuneros de integrar y legitimarse ante la sociedad chilena, además de reproducir este nuevo sonido a sus comunidades para la continuidad de la participación comunitaria en las festividades. Lo que significó que

“Durante el siglo XX surgieron entre cuarteles y poblados andinos las bandas de bronce, agrupaciones que congregaron a músicos de los batallones con intereses en común, para participar principalmente en las ceremonias religiosas del pueblo. Los músicos de las bandas de bronce incorporaron a sus prácticas culturales comunitarias nuevas expresiones musicales, como marchas o pasacalles, para acompañar procesiones, himnos marciales y religiosos en honor a los santos patronos, fanfarrias (dianas en la versión local), para destacar ciertos momentos rituales o festivos” (Díaz, 2009: 384).

Estas nuevas transformaciones en el poblado y ceremonias religiosas, marca un nuevo inicio en la imagen de las fiestas andinas, siendo característico el acompañamiento de esta música de bandas de bronce en los ritos religiosos. La consolidación de las bandas de bronce tanto su expresión musical como integración a las costumbres y tradiciones andinas, permitió visualizar una nueva manera de

resignificar o actualizar los ritos, las danzas y melodías que conforman la actual expresión cultural y religiosidad del norte de Chile en la actualidad.

1.3 Cofradías religiosas en la actualidad

En la actualidad estas organizaciones de bailes religiosos desempeñan un papel significativo en la religiosidad del norte andino, destacándose especialmente por sus danzas y fechas características que se celebran en espacios específicos. Y aunque, P. Nelson Peña (2015) hace referencias a fiestas más populares de la zona y no menciona a festividades de los pueblos de la precordillera, este proporciona una descripción de los bailes religiosos de Arica basada en el “Directorio Pastoral de los Bailes religiosos 1990” de la Conferencia Episcopal Chilena. Este define a los Bailes Religiosos como “organizaciones de fieles católicos que se reúnen a rendir culto a la Santísima Virgen o a los Santos, y que una forma particular de su culto a María o a sus Patronos es el Baile” (Comisión Nacional de Pastoral de Multitudes, Santuarios y Religiosidad Popular, 1990: 1), lo que justifica su denominación como religiosos. Además, establece que estos deben bailar exclusivamente en contextos religiosos y nunca en otras ocasiones, conservando siempre su carácter sagrado.

Igualmente, este Directorio Pastoral (1990) enfatiza la importancia de que cada baile conozca su propia historia, permitiendo a sus nuevos miembros y devotos dar continuidad a esta tradición religiosa, cultural y social. Incluyendo la manifestación de su identidad a través de los signos que lo caracterizan: el nombre, traje, instrumentos, el estandarte, el tipo de baile que realizan, etc.

La historia y estos elementos identitarios son trascendentales para el registro y evidenciar la transmisión de su participación a las siguientes generaciones. Además de estos aspectos, tanto como la música y la danza son elementos fundamentales en la expresión de su devoción, ya que la música es esencial para ejecutar la danza y los cantos, acompañados de melodías que permiten expresar los sentimientos que desean comunicar a través de su representación corporal. Incluso esta parte del canto

“forma parte del culto y de la veneración de cada baile, en vez de ellos orar, cantan en forma de alabanza. Para cada mudanza se efectúa un canto en especial, lo que corresponde a una construcción social propio e identitaria de cada baile, ya que estas relatan sus historias, orígenes, fundadores, enunciando en forma de agradecimiento hacer posible la visita al templo o santuario a la Virgen o al Santo Patrono” (FDUTA, 2017:26).

Este conjunto de la danza y el canto le dan una originalidad y sentido a su devoción que han ido transmitiendo a través de los años. Asimismo, P. Nelson Peña (2015) señala que la música debe ayudar a generar un “espacio sagrado único” a los(as) bailarines(as) y devotos, si remite a otro espacio pierde su foco. Además, que, no cualquier tipo de música sirve para manifestar la fe, esta tiene que ayudar a mantener la originalidad del tipo de baile, enriqueciendo la vivencia del ritual y fortalecer la fe de los(as) bailarines(as). Eso explica, cómo algunos bailes religiosos cuentan con su propio libro de repertorio de canciones, incluyendo cantos propios

del baile. De esta manera, cuando escuchen esta música en su vida cotidiana o durante la festividad, le recuerden estos sentimientos de fe y familiaridad.

CAPÍTULO II. Problema y objetivos

2.1 Problematización

De acuerdo con lo visto, la historia de las cofradías religiosas en la precordillera andina se asocia a un cambio en las festividades de los pueblos y comunidades indígenas, debido al sincretismo religioso por parte de las colonias españolas que se asentaron en el norte de Chile, prácticas que fueron transformando sucesos históricos del territorio y al pensamiento andino. En la actualidad se trata de festividades religiosas que connotan una gran importancia, pues forman parte del ciclo ritual religioso de las comunidades andinas de la precordillera de Arica.

Una “importancia” que merece ser reflejada en estudios de la propia mirada de los sujetos que celebran la festividad, en especial sobre perspectivas de festividades religiosas de pueblos de la precordillera de Arica, tanto en las provincias de Arica como Parinacota, ya que son escasos y pocos los estudios que han buscado documentar e investigar de estas festividades rurales². Si bien, hay estudios referidos a otras fiestas del ciclo ritual de Pachama como la fiesta de la Cruz de Mayo³, el rito del Pachallampe⁴ y, la iconografía⁵ como también la aculturación religiosa⁶ sobre la pintura mural de la iglesia del poblado. Estos no tienen un enfoque centrado en los relatos o experiencias vividas por los propios participantes de las festividades. Además, esta nueva dirección de investigación igualmente ayudara a comprender parcialmente la conexión de la historias y devoción que comparten los individuos con la comunidad.

En el caso de Pachama, en especial, no hay investigaciones descriptivas de la festividad patronal⁷ que sería una de las más importantes en el poblado hoy en día. Pero, existe una investigación audiovisual de la década 1990 que realizó el

² Siendo estos registros audiovisuales muy breves y con una actualización de estas fiestas omitiendo varios momentos de la festividad y las organizaciones de bailes que participan

³ Verastegui, M. (1994). La ceremonia religiosa de la Cruz de mayo en el poblado de Pachama. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

⁴ Mamani, Manuel. (2002). El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. *Revista musical chilena*, 56(198), 45-62.

⁵ Sanfuentes, O. (2019). Un tablado en Belén y una escena de toros en Pachama. Formación de buenos cristianos y apropiación indígena de la evangelización en la pintura mural andina. *Diálogo Andino* 58: 43-58.

⁶ Jaque, V., Molinari, I., Quelopana, J., Segovia, L. y Vergara, E. (1988). Aculturación religiosa en la pintura mural del templo de San Andrés de Pachama. Arica: Universidad de Tarapacá.

⁷ Hay un material audiovisual casero referido a la festividad, pero no en su foco principal y descriptivo, sino como la experiencia participativa de un grupo musical de Lakitas “Vientos del Norte” asistiendo a la fiesta llamada “Pueblo de Pachama - Fiesta de San Andrés” (<https://www.youtube.com/watch?v=0OTtZDVUIbw>). También existe una producción audiovisual con una interpretación musical referida a la festividad en la década de 1990 llamada “Fiesta de Pachama” interpretada por José Luis Hernández.

profesor Manuel Mamani Mamani sobre los ritos y costumbres andinas en las comunas rurales de la región de Arica y Parinacota, y una de ellas es la “Fiesta Patronal de San Andrés- Pachama”⁸.

En este contexto, el problema de investigación se asocia a la inexistencia de documentación especializada sobre la festividad de San Andrés del pueblo de Pachama y sobre las organizaciones de bailes participantes dentro de esta celebración religiosa. En esta perspectiva, este estudio busca conocer aspectos culturales e históricos de esta festividad y, particularmente, del Baile de Caporales. Específicamente, buscó profundizar en la llegada de este baile al pueblo atendiendo a sus cambios y desarrollo a través de los años desde la perspectiva de las memorias de sus participantes.

Junto a la ausencia de investigaciones antropológicas sobre estas expresiones también me importa señalar que, desde mi experiencia como bailarina y miembro del pueblo, he identificado un decaimiento general no sólo en la participación en la festividad y los bailarines, sino que el mismo pueblo de Pachama se encuentra prácticamente deshabitado la gran parte del año. En contexto, a través de esta investigación buscó dar a conocer estas manifestaciones expresivas o performances no sólo entre los(as) miembros(as) y socios(as) del baile sino para todos en el pueblo, sobre todo aquellos que residen en la ciudad.

Desde esta perspectiva, me parece que el futuro de la fiesta y los bailes es incierto puesto que por razones de modernidad y migraciones es un peligro permanente en que la convocatoria de fieles pueda quedar discontinuada, quedando en el olvido y meramente en recuerdos. Por ello, es importante que cada baile conozca su historia y su legado, para comprender el valor religioso, cultural y social que tienen, y preservar su continuidad en los años futuros, ya que es algo que va más allá de una expresión artística, dancística y/o coreográfica; pues -como plantea Taylor (2011)- es una forma de transmisión de memoria y saberes que se comparte cuerpo a cuerpo en las danzas, siendo ésta la principal razón para conocer y explorar autoetnográficamente las mismas.

En otras palabras, a partir de mi experiencia como parte de la comunidad indígena de Pachama y dentro de una organización de bailes religiosos como es los caporales, busco comprender el vínculo que desarrolla la comunidad y los(as) bailarines(as) al volver todos los años al pueblo, orientando una reflexión sobre la importancia de estos bailes y su relación con la identidad y memoria del mismo pues se trata de una instancia para compartir comunitariamente donde prevalecen las relaciones entre distintas generaciones.

En este último sentido, importa preguntarse ¿Cómo se desarrolla la celebración de la festividad patronal de san Andrés en el pueblo de Pachama en

⁸ Esta se encuentra en la página web de la Fundación de Manuel Mamani por medio de un proyecto llamado “Difusión del trabajo realizado por Manuel Mamani Mamani” del año 2023. Este registro es acotado, no muestra todos los momentos rituales de la fiesta, pero sí evidencia la participación de las dos organizaciones de bailes religiosos presentes en el año que se filmó, identificándolas como bailes de “morenos” y “caporales”.

términos de sus actividades y actores? y, específicamente, ¿Qué rol ocupa el baile de caporales y cuáles son las características de sus *performances*? Y, en este marco, ¿Cómo los(as) bailarines(as) de caporales expresamos nuestra fe y devoción al santo patrono de San Andrés?

2.2 Objetivos

2.2.1. Objetivo general:

Conocer la expresión de fe y devoción presente en el Baile de Caporales a través de su participación en la festividad patronal de San Andrés del pueblo de Pachama.

2.2.2. Objetivos específicos:

- a. Describir la celebración de la festividad patronal de San Andrés del pueblo de Pachama.
- b. Caracterizar la actual agrupación del baile de caporales y su performance en la fiesta patronal de San Andrés de Pachama.

CAPÍTULO III. Marco teórico

Los conceptos teóricos centrales que guiarán el estudio serán: la Performance, Antropología de la danza y del Cuerpo. Estos conceptos teóricos ayudarán a comprender el baile de caporales inserto en la fiesta patronal de Pachama atendiendo a la influencia cultural de la danza, el cómo se expresan en actividades organizadas por la comunidad y en espacios del pueblo de Pachama.

A continuación, veremos estos conceptos teóricos que ayudarán a definir mejor esta investigación antropológica.

3.1 La performance

De acuerdo con Diana Taylor (2011) el propio término “performance” crea complicaciones en su traducción al español, ya que no hay un equivalente exacto en Latinoamérica, pero es traducido ambiguamente como, “el *performance*” o “la *performance*”. Este término se emplea cada vez más para referirse a dramas sociales y prácticas corporales, y su sentido varía según la finalidad que se les aplique a estas prácticas de *performance*, puede ser artística, política y/o ritual. “Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (Taylor, 2011:11). De igual manera, tal como Schechner (2000) concibe que la performance, es una disciplina que no tiene límites fijos, es decir, que no se limita a los géneros de teatro, danza y la música, que va más allá, es interdisciplinaria. Y por eso son inestables, resisten y rechazan una definición fija.

Continuando, Diana Taylor (2011) sostiene que, a través de la *performance*, podemos permitirnos reevaluar lo que sabemos a partir de textos y comportamientos, lo que nos lleva a cuestionar y replantear nuestras definiciones y fuentes mismas del conocimiento. Un cambio de perspectiva que reconoce que

“la performance no es solo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (...) o comportamientos reiterados” (Taylor, 2011: 19).

Dicho de otra manera, este tipo de acto de transferencia en la performance permite que las distintas formas de representaciones culturales puedan transmitirse, que puedan comunicarse. En esto, Gisela Cánepa (2001) redefine la *performance* en el contexto de las representaciones culturales (danza, la música, el ritual, el mito y las artes escénicas y plásticas) como “formas de cultura expresiva”, ya que “toda forma de cultura expresiva, como tal, requiere de su puesta en escena, es decir, de su puesta en práctica” (2001:12). Revalorizando estas prácticas expresivas o performance estudiándolas no como objetos, sino como eventos comunicativos que generan experiencias y significados. Por consiguiente, las danzas a través de sus repertorios culturales configuran eventos comunicativos a través del baile, al danzar, y cuando estas formas expresivas son ejecutadas, constituyen significados mientras son experimentados, es un “significado puesto en práctica, lo que les otorga eficacia como formas constitutivas de la realidad” (Cánepa, 2001: 13).

Esta sería una realidad que comunica en el presente una experiencia vivida y experimentada por los(as) bailarines(as), a lo que Cánepa (2001) comprende como una experiencia vivida que se traduce en memoria, y al ser comunicada “toda expresión da forma y significado a la experiencia, que a su vez se experimenta a través de ella” (2001:14). Así, estos bailes, tienen una memoria corporizada que transmiten al danzar (repertorio cultural), generando una memoria colectiva, que “se realiza entonces en el presente, es decir, en el momento en que un sujeto comunica a otro un hecho pasado (...) se constituye y experimenta a través de su puesta en escena” (Cánepa, 2001:14).

Cuando se habla de repertorios culturales, se entiende como lo menciona Taylor (2011) quien propone dos sistemas de transmisión del conocimiento y memoria colectiva en la performance: el archivo y el repertorio (actos en vivo). Mientras el archivo se registra en documentos, cartas, videos, y todos aquellos materiales resistentes al cambio. El repertorio “consiste en la memoria corporal a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia” (2011:14).

Entonces la *performance* funciona como una memoria corporal, una performance “en vivo” que no puede ser transmitida a través del archivo. Un punto importante para entender este estudio, ya que,

“La danza, por ejemplo, ha dejado de ser un objeto, un texto o un comportamiento que el observador debe describir, transcribir y clasificar para poder interpretarlos. Lo que interesa más bien es su realización, es decir, su capacidad de crear experiencia vivida” (Cánepa 2001:15).

Una experiencia vivida a través de esta memoria corporizada, que además Taylor (2011), afirma que estos actos corporales

“están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memorias comunales, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento” (2011:14).

En consecuencia, la *performance* funciona como memorias corporizadas en las distintas representaciones generando y transmitiendo conocimientos culturales, a través de estos actos encarnados, en este caso, de la danza.

3.2 Antropología de la danza

Para entender este estudio en la antropología se debe mencionar a Silvia Citro (2011) que hace una reflexión sobre la historia de la danza y a su poco interés como línea de investigación, como sería en este caso, haciendo alusión que esta es “una historia disciplinar que concibo y siento como inevitablemente encarnada: escrita con los cuerpos, aunque a veces estos hayan intentado ser borrados” (2011:11). Esto brinda un nuevo enfoque o propuesta teórico-metodológica al estudio de la danza, dando énfasis principalmente en sus expresiones corporales y también dancísticas. De igual manera, alude a una renovada mirada ampliando las perspectivas de los estudios de la danza, principalmente a “repensar los movimientos” corporales de las danzas, y con ella “remover los pensamientos” de nuestro medio académico, dejando prejuicios etnocéntricos en los cuales,

“los cuerpos en movimientos de las performances puedan constituirse como un método de investigación y un medio de comunicación complementario al escrito en los estudios de las ciencias sociales y humanísticas. Por eso, tal vez, sea tiempo entonces de dejar por un momento las palabras y volver a bailar...” (Citro, 2011: 58).

Para seguir esta reflexión de “repensar los movimientos” corporales y dar un nuevo enfoque a los estudios de la danza, Margarita Baz y Téllez (2007) expresan que hay que tener en cuenta que la danza comprende un amplio rango de manifestaciones y fenómenos que el ser humano produce y ha producido bajo distintas modalidades y expresiones en todas las épocas y culturas, indicando que, para la danza

“su esencia es el movimiento: un movimiento que crea una plástica bajo el sustento del ritmo y la armonía, y cuyo instrumento es el cuerpo. Con ese instrumento, su ser mismo, el hombre realiza con la danza una expresión de vitalidad afín al Universo en el que está inmerso” (2007:9).

Por ende, refiere que este movimiento rítmico forma parte de las experiencias más básicas de la vida, comprendiendo que se ha expresado universalmente en la danza desde los primeros indicios de su existencia de grupos humanos, pues la vida es movimiento. Siendo, la danza una expresión humana, que

“a lo largo de los siglos la danza ha cumplido distintas funciones sociales; en su expresión primitiva ha sido primordialmente conjuro mágico (el hombre

invoca a las fuerzas superiores, convencido de la influencia de su baile sobre los fenómenos naturales) y se ha expresado como danzas de la fertilidad, de la lluvia, etcétera. Ha tenido también un importante papel como ritual con sentido religioso (danzas sagradas) o ceremonial (danzas funerarias o guerreras)” (Baz y Téllez, 2007:11).

Debido a que, la danza ha adoptado distintas formas y funciones en el tiempo, estos movimientos corporales vendrían ser una forma de comunicación no escrita, “la danza es así, la metáfora privilegiada -para cualquier aspecto de la vida humana- del acto de poner en movimiento aquellos elementos que por inercia tenderían a cristalizarse en formas rígidas” (Baz y Téllez, 2007:33).

Es decir, elementos que pueden comunicar o transmitir “más allá” de la lingüística y lo verbal, lo meramente escrito, como aquellos conocimientos, sentimientos o saberes que se activan al danzar.

3.2.1 Cuerpo y danza

Los estudios sobre el cuerpo en la Antropología han puesto en duda las nociones que se tiene del cuerpo en sí y cómo han ido cambiando a través de los años. Cambios que exige a éstos, de acuerdo con los argumentos de Ramfis Ayús y Enrique Eroza (2008), “una perspectiva inter y transdisciplinaria pues atraviesa desde las ciencias biomédicas hasta la literatura y las artes en su más amplia gama, desde la danza hasta la plástica” (2008:2).

Introduciendo nociones del cuerpo en la antropología desde el siglo XIX, que llevaron a deconstruir la idea general sobre que el cuerpo es netamente relacionado a lo biológico, como menciona Le Bretón (2002) quien indica que la concepción del cuerpo moderno es el resultado de la ruptura del sujeto con los otros, del individualismo que predomina en la sociedad, siendo algo ajeno a nuestra alma o mente, y se limita a lo biológico, producida por esta ruptura racionalista biologicista y epistemológica en la dicotomía del cuerpo-mente. Los estudios socio-antropológicos permitieron indagar en las variadas representaciones, significaciones y valoraciones en el aspecto social del cuerpo y las corporalidades. Deconstruyendo esta noción del cuerpo netamente biológico, sino una construcción sociocultural, reconociendo la corporalidad como elemento constitutivo de los sujetos. Lo que vendría más tarde, un enfoque en los estudios antropológicos de la danza. Pero estos fueron invisibilizados en los textos antropológicos por diferentes motivos de su época en que fueron desarrollados, pero Silvia Citro (2011) alude que,

“la antropología de la danza es una de las subdisciplinas antropológicas que más tempranamente demostró, desde su misma práctica, que el conocimiento es una actividad inevitablemente corporizada, intentando superar así la herencia del dualismo cartesiano que llevó a concebir al cuerpo y los sentidos cómo un obstáculo para el razonamiento” (2011: 56).

Siguiendo con los aportes de Ayús y Eroza (2008) ellos mencionan que la obra de Marcel Mauss con la noción de “técnicas corporales” para expresar la forma

en que los seres humanos hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional, siendo así que el cuerpo, “es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (2008:6)

El cuerpo como instrumento de la danza lleva a cabo una expresión cultural, una expresión representada en este baile religioso que realiza ritos de expresión mediante sus cuerpos danzantes en la festividad. Siendo el cuerpo el que “expresa, se sostiene, se replica y se reproduce la estructura simbólica de un grupo social” (Mora 2011: 45). Así, los fenómenos corporales cobran interés como puerta de entrada a las lógicas de la eficacia del mundo de los símbolos que operan socialmente. Comprendiendo lo anterior, el cuerpo no solo es un objeto biológico o natural, sino que es una construcción social y simbólica, y que tiene una variabilidad cultural. A lo que Silvia Citro (2011) igualmente hace énfasis en el hecho que en las diferentes tradiciones culturales

“los cuerpos en movimiento de las danzas y de diferentes técnicas corporales no han sido, solamente, un entretenimiento asociado al placer estético o un mero instrumento para fines rituales específicos, sino también un modo de ser y actuar en-el-mundo que tiene importantes consecuencias en la vida social, las relaciones intersubjetivas y las experiencias no sólo de aquellos que, alguna vez, "danzamos", sino también de todos aquellos que, inevitablemente mientras vivamos, nos vemos llevados a "movernos" por el espacio tiempo de la existencia humana” (2011:9).

Así, nos permitiría repensar y remover los pensamientos anteriores sobre el cuerpo, los movimientos corporales en la danza, no es danzar por danzar, o meros movimientos del cuerpo, sino un medio que expresamos “en el que somos” (colectivo) y necesitamos el “danzar” (performance) para seguir con nuestra existencia humana.

Entonces, estaríamos viendo cómo el cuerpo se expresa con la danza del caporal y muestra una conexión con lo sagrado, con la devoción al santo patrono del pueblo en estas danzas rituales andinas en la modernidad, es decir, esta conexión de la corporalidad en la expresión de su fe y devoción por medio de la danza es la forma particular de los bailes religiosos de rendir culto.

CAPÍTULO IV. Marco metodológico

4.1. Enfoque metodológico

De acuerdo con los objetivos planteados, este estudio tendrá un enfoque cualitativo centrado en el método etnográfico. Este tipo de enfoque, según Taylor y Bodgan (1987) busca comprender a las personas dentro de su propio marco de referencia, además que, no se busca “la verdad” o “la moralidad” sino más bien una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas que pueden ser ignoradas. Este enfoque será fundamental para comprender y caracterizar la

participación del baile religioso de caporales, centrado en profundizar aspectos de su historia y su proceso de preparación dentro de la festividad.

Un enfoque etnográfico a través del cual “aspiramos a conocer el mundo social de los actores en sus propios términos para proceder a su explicación según el marco teórico del investigador” (Guber, 2001:54). Utilizando, técnicas de investigación específicas que permitirán cumplir con los objetivos establecidos, destacando la autoetnografía y la realización de entrevistas en profundidad.

Este estudio será de tipo exploratorio y descriptivo, debido a que las investigaciones sobre las fiestas patronales no han sido abordadas apropiadamente omitiendo las perspectivas de las organizaciones de bailes religiosos presentes en la festividad.

4.2. Técnicas

4.2.1. La autoetnografía

Según Joaquín Guerrero (2017) la autoetnografía aporta una “autoconciencia” de uno mismo, de carácter introspectivo y también reflexivo, de la propia experiencia al momento de comprender fenómenos y realidades. De esta manera, tener “un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Bénard, 2019:18). Podemos entender la festividad y la realidad de los bailes religiosos de la precordillera de la región desde una perspectiva que ponga en valor mi experiencia como bailarina de caporales. En otras palabras, mi experiencia personal y participativa a través de los años, ya hace más de catorce años como miembro del baile religioso de caporales de la festividad patronal de Pachama, es uno de los caminos para “entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace”, o sea, para abordar una de las tareas fundamentales de la investigación cualitativa: comprender el significado o el sentido que los actores le otorgan a su experiencia” (Blanco, 2012:172).

Igualmente, Mercedes Blanco (2012) refiere a la conexión que tiene con la escritura narrativa, en el uso de la primera persona al escribir el texto, ampliando el campo de la autoetnografía. Entonces, este método me ayuda a recolectar y profundizar la obtención de información a través de la interacción social sostenida con el propio medio de la agrupación estudiada y mi propia experiencia.

Además, es vital mencionar el tema de mis emociones que he desarrollado y expresado al momento de escribir, argumentando cada experiencia personal de mi participación en la festividad y como bailarina, expresando mis palabras y mis sentimientos en el texto. Siendo así, reflexionar el tema de las emociones en el estudio, tratando las emociones,

“como variable a tener muy en cuenta en el proceso de conocimiento/descubrimiento etnográfico, y como un factor de naturaleza epistemológico y metodológico de primer orden tanto en el proceso de trabajo de campo como en el de análisis, reflexión, “edición” y escritura del texto antropológico” (Flores, J. 2010:11).

Algo que no hubiera sido posible, ya que, tal como reflexiona Juan. A. Flores (2010) en antropología, los sentimientos y las emociones rara vez constituyen un objeto singularizado para el estudio, y que se nos enseña el “énfasis médico” en la no contaminación con las emociones de los otros, “como si la ciencia que nos ocupa “canibalizara” estos elementos expresivos de subjetividades -sociales, culturales-, en su proceso de armar conceptos y generar teorías” (2010:16). Por ende, mi implicación emocional e historia personal me ayudó a reflexionar y dar conocer mi experiencia como bailarina de este baile religioso, ya que con otras metodologías no lo hubiera podido ser, ya que pareciera

“como si la disciplina antropológica (...) se hubiera construido -y nos hubiera adiestrado metodológica y estilísticamente a los del oficio- “contra los sentidos” (...) y “contra las emociones”, o al menos procediendo a ocultar a unos y otras en el texto” (Flores, J. 2010:17).

Pero por medio de la autoetnografía, me permite expresarme con mis propias palabras y una libertad de contar mi versión del baile que se presenta en la fiesta patronal del pueblo de Pachama.

4.2.2. Entrevista en profundidad

La entrevista como técnica de investigación cualitativa, como lo afirma Rosana Guber (2001) vendría a ser una relación social de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones, y es también una instancia de observación directa y de participación. Por ello, el tipo de técnica a utilizar será la entrevista en profundidad o no estructurada, que

“se presentan como un encuentro diagonal, como una conversación informal en torno a temáticas generales, que permite acercarnos al decir, al pensar, al sentir del otro y al mundo representacional de ese otro” (Guerrero, 2010:386).

La adecuada fuente de recolección de datos cualitativos, que de acuerdo a los objetivos del estudio nos permitirá,

“adentrarse en la vida del otro, penetrar y detallar en lo trascendente, descifrar y comprender los gustos, los miedos, las satisfacciones, las angustias, zozobras y alegrías, significativas y relevantes del entrevistado; consiste en construir paso a paso y minuciosamente la experiencia del otro” (Robles, 2011: 40).

Entonces, este tipo de entrevista permitirá conocer la experiencia de la organización del baile de caporales en la festividad patronal de Pachama, sus conocimientos como bailarines(as)/as y socios(as)/as sobre la fiesta religiosa por medio de su participación. Para recolectar datos que me ayuden a complementar e incorporar conocimientos, más allá de lo sabido por mi experiencia personal.

4.2 Unidad de estudio

La unidad de estudio corresponde a una de las organizaciones de bailes religiosos que participan activamente en la festividad patronal de San Andrés de

Pachama, llamada “Centro Cultural Indígena Caporales de San Andrés de Pachama” (anteriormente llamado “Sociedad religiosa caporales hijos devotos de San Andrés de Pachama”) fundado en 1992. Un estudio centrado en la perspectiva de la participación de este baile religioso que participa todos los años en la festividad religiosa andina de este poblado precordillerano.

Se entrevistó a tres miembros de la agrupación seleccionados de acuerdo con su cargo dentro de la organizativa y los conocimientos que tienen por su experiencia personal dentro de la festividad, que participen o hayan participado a lo largo de la trayectoria del baile, ya sean socios(as) y/o bailarines(as).

Los criterios de selección de casos son por género, ya que los miembros que participan activamente en la agrupación son en su mayoría mujeres (14 mujeres y 5 hombres). Además, tendrán un criterio por edad, debido a que se hará una selección de miembros de la antigua y nueva generación. Y también, por cargos que desempeñen dentro de la organización.

Tabla N° 1. Casos de estudio

Casos de estudios				
N°	Informante	Género	Edad	Cargo
1	Ruth Guarachi	Femenino	58	Presidenta de la agrupación y socia
2	Jeannette Choque	Femenino	49	Socia/bailarina de la agrupación
3	Lizette Challapa	Femenino	27	Socia y Bailarina de la agrupación

Fuente: Elaboración propia.

4.3 Plan de análisis

Para el análisis del estudio, partiré con los conocimientos de mi experiencia personal como participante de la fiesta patronal y de la organización del Baile Religioso de Caporales que me permitirán organizar y relatar la información como los momentos de la festividad y la perspectiva como bailarina de caporales.

Por consiguiente, será complementada con la información obtenida de las entrevistas, que serán transcritas y ordenadas para su posterior sistematización mediante el programa de MAXQDA, que nos permitirá a través del análisis del contenido, organizar y analizar la información de acuerdo con los objetivos del estudio mediante códigos o categorías, y mis conocimientos propios. Las categorías de análisis de las entrevistas son las siguientes:

Tabla N° 2. Categorías de análisis.

Categorías de análisis		
N°	Códigos generales	Códigos específicos
1	Organización de los bailes en general	
2	Momentos de la fiesta	Bajada de Altar
		Camino y llegada al pueblo

		Víspera 29 noviembre
		El alba
		Día 30: procesión del santo
		Despedida
		Subida de altar
3	Historia del baile de caporales	Fundadores
4	Participantes	
5	Organización de los caporales	
6	Motivaciones y/o experiencia	

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO V. Resultados

5.1 La celebración de la Festividad Patronal de San Andrés

He organizado este capítulo de tal manera de introducir, primeramente, la historia del pueblo de Pachama y su relación con el poblado de Chapiquiña. Segundo, el calendario de las festividades rituales agro-festivo del poblado, y seguido por descripción particular de la fiesta de San Andrés. Finalizando con una descripción detallada de la organización tradicional de cargos del pueblo.

5.1.1 Historia del Pueblo de Pachama

El pueblo Pachama, es una localidad ubicada al interior de la Región de Arica y Parinacota, en la comuna de Putre, Provincia de Parinacota. De acuerdo con los datos de Olaya Sanfuentes (2019) este poblado aparece en los documentos coloniales con el nombre de “Anexo de San Andrés de Pachama”, perteneciente a la doctrina de Belén fundada en el año 1777, luego de la división de la doctrina de Codpa, compuesta por diez localidades. Además, estos documentos evidencian la población existente en esos tiempos, mencionando que: “Hay solo un ayllu de tributarios, que componen el número de 43 entre casados, un viudo y solteros y son los más de ellos forasteros agregados” (Sanfuentes, 2019:45). La aparición del pueblo en estos documentos se debe a que, en épocas virreinales, el pueblo de Pachama,

“formaba parte del llamado camino de la Plata. Esta ruta, que sirvió a los intereses de la Corona para transportar el preciado metal desde Potosí hasta el puerto de Arica, habría utilizado antiguos caminos troperos indígenas para aprovechar la infraestructura y el conocimiento ancestral del territorio” (Sanfuentes, 2019:45).

Exactamente esta ruta aprovechó estos antiguos caminos troperos y las características de los asentamientos agrícolas y ganaderos de los poblados cercanos, sirviendo de utilidad para el abastecimiento y producción agrícola de la ruta. Lo que derivó que esta actividad permitiera el ingreso de las iglesias y doctrinas religiosas hispanas, que como relata Olaya Sanfuentes (2019) fue como un complemento de estas actividades económicas, en que, la burocracia española y la iglesia habrían fundado pueblos y establecido doctrinas religiosas para evangelizar

a los indígenas. Por ende, la evangelización fue una de las principales funciones de las iglesias de la ruta. Asimismo, Sanfuentes menciona que la evangelización no había penetrado como se esperaba en estos pequeños asentamientos, que eran de difícil acceso y alejados de los principales centros urbanos, por lo que, todavía conservaban muchas idolatrías o “costumbres perniciosas”. Así, en el siglo XVIII la evangelización toma nuevos métodos debido que:

“No se podía contar con predicadores permanentes porque el lugar era poco accesible, la imagen visual jugaría un importante rol: formar y consolidar el imaginario. En este contexto es que los doctrineros encargaban a los indígenas la facturación de pinturas murales, las que hoy encontramos en los templos de Parinacota, Livilcar, Sotoca, Timar, Pachica y, por supuesto, Pachama” (Sanfuentes, 2019:45).

Así, la iglesia de San Andrés de Pachama⁹, templo llamado de ese modo en honor por el patrono del pueblo San Andrés Apóstol, sobresale por su ilustración de pintura mural en la iglesia aludiendo a la época barroca colonial. Donde estas pinturas ilustradas sirvieron como apoyo a la evangelización del lugar y no caer en la idolatría, malas costumbres o vicios que afectan en su misión evangelizadora y homogeneizadora de las poblaciones indígenas. Esta pintura mural de la iglesia de Pachama, destaca por la representación de imágenes de varias deidades cristianas y escenas costumbristas, adaptando el mensaje cristiano a una comunidad andina y rural, que data del siglo XVIII.

Imagen 1. San Isidro Labrador en terrazas de cultivo, y San Miguel arcángel pisando una serpiente de siete cabezas. Pintura al temple en el muro del evangelio del templo de Pachama.



⁹ Cabe destacar que, según el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, la iglesia fue declarada Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico a través del decreto N°451 en el 2012, además es parte del conjunto que este ha reconocido como “Las iglesias del altiplano”.

Fuente: Fundación Altiplano (2019). Templos andinos de Arica y Parinacota. Ruta de las misiones Saraña.

Hay que destacar la importancia que tiene la iglesia para entender el entorno, el cómo es cuidado por las mismas personas del pueblo y quiénes participan en la festividad, comprendiendo el mantenimiento y valorización que se le da para su conservación a través del tiempo. Una conservación reflejada en la continuidad de la celebración de la fiesta patronal del pueblo, puesto que, si esta no hubiera perecido como otras celebraciones antiguas, la iglesia probablemente no estaría en las mismas condiciones actuales, destacando que en esta fiesta su espacio principal de ejecución es el templo de Pachama. Por ende, es custodiado, mantenido y protegido por la comunidad para que cada año se pueda ingresar al templo de San Andrés y festejar su fiesta.

Además, no solo participa el poblado de Pachama en las celebraciones, sino también el poblado de Chapiquiña, pues de acuerdo con las investigaciones de la Fundación Altiplano (2018) en tiempos pasados en,

“Chapiquiña no había iglesia ni cementerio, por lo tanto, todas las ceremonias religiosas, al igual que bautizo, matrimonios y funerales, se efectuaban en la iglesia del abandonado pueblo de Pachama (...) hasta hoy, sus pobladores reconocen terrenos tanto en Chapiquiña como en Pachama” (2018:173).

De este modo, ya que estos pueblos comparten un “vínculo” histórico que, de acuerdo con Verastegui (1994),

“El pueblo se halla hoy en día casi deshabitado ya que la población de Pachama emigró a Chapiquiña por la escasez de agua. Sin embargo, la gente de Pachama viene desde Chapiquiña a participar en las fiestas religiosas y realizar labores agrícolas y ganaderas, hay un permanente flujo poblacional entre Pachama y Chapiquiña por lo que los dos poblados pertenecen a la misma comunidad” (1994: 2).

De esta manera, el representar a Pachama como un pueblo deshabitado es inexacto, pues existe una relación histórica con el poblado de Chapiquiña, y a esto se le suma el fenómeno de migración rural-urbano que más que haber sido un desplazamiento definitivo se expresa en relaciones translocales permanente ligadas a las actividades agrícolas, así como por la participación en festividades. Por eso, la continuidad del pueblo se ha visto reflejada por la celebración y veneración por la fiesta patronal de San Andrés, donde la gente se reúne y vuelve al pueblo de los diferentes lugares que se encuentren, para celebrar esta festividad religiosa todos los años en el mes de noviembre.

5.1.2 Calendario festivo del Pueblo de Pachama

Sabemos que los pueblos de comunidades aymara se rigen en una temporalidad ligada con el cultivo de la tierra, es decir, por el ciclo ritual agrícola que marca el inicio, proceso y término de cada tiempo de la tierra y sus cosechas. De acuerdo con este ciclo ritual, es que se acomodan las fechas festivas de cada

comunidad. Festividades que hoy representan un sincretismo vinculado a las ritualidades agrícolas ancestrales y a las prácticas religioso-festivo de origen español, conformando calendarios festivos-rituales cuyas fechas siguen el esquema del calendario litúrgico y santoral católico.

Cabe destacar que estas festividades religiosas, no solo son algo que obedece al pensamiento religioso sino también a una dinámica cultural en que la comunidad se fortalece social, y espiritualmente. Y en el pueblo de Pachama no es excepción, ya que,

“semejante a otras comunidades andinas de la región, en Pachama persisten junto a ceremonias religiosas católicas, rituales andinos relacionado con el cultivo de la tierra, tradiciones y leyendas que respetan y veneran la naturaleza que los rodean: sus cerros tutelares, pukaras, el sol, la lluvia” (Verastegui,1994:12).

Como señala Verastegui “cada fecha de festividad religiosa marca un momento en el ciclo agrícola” (1994:37), por lo que Pachama inicia su año agrícola el 26 de julio con la “limpia de acequias” que consistía en despejar los canales, remover tierra y piedras para permitir que el agua llegara al suelo de manera efectiva a los terrenos de sembrío. Esta fecha coincide con la celebración de la fiesta de San Santiago. Luego viene la etapa de preparación del suelo, reparación de terrazas cultivadas, desmalezado, quema de matorrales, etc. Después, entre los meses de agosto y septiembre, se siembran las habas, arvejas y maíz; y en los días 3, 4 y 5 de noviembre se cosechan las papas de los santos durante el ritual del “Pachallampe” en un terreno asignado por la comunidad y su santo correspondiente. En diciembre, se abona la tierra a las papas de los santos. En febrero con el Carnaval se *pawta* y *ch'alta* la cosecha de papas de los santos. Coincidiendo con la fiesta de la Cruz de Mayo, se cosechan las papas los días 4, 5 y 6 o la primera semana de mayo, en una ceremonia llamada “escarba de la papa”. En el último del ciclo agrícola, aprovechando las heladas nocturnas de los meses siguientes, corresponde la elaboración de la papa chuño¹⁰.

En síntesis, de acuerdo con Maritza Verastegui (1994), el calendario festivo del pueblo de Pachama se puede resumir en el siguiente cuadro:

Tabla 3. Resumen de las Festividades en el pueblo de Pachama

Fecha	Festividad
12-16 de Febrero	Carnaval
1-3 de Abril	Semana Santa
2-7 de Mayo	Cruz de mayo y cosecha de las papas de los santos.
2 de Junio	Corpus Christi
22-25 de Julio	San Santiago Apóstol
1 de Noviembre	Todos los Santos

¹⁰ Papa chuño: es el resultado de la deshidratación de la papa, conservándola por más tiempo. Consiste en la exposición de la papa al sol y las heladas nocturnas de las alturas precordillerana.

3-5 de Noviembre	Pachallampe
29 de Nov. al 2 de Diciembre	San Andrés Apóstol
24 de Diciembre	Navidad

Fuente: Verastegui, M. (1994). La ceremonia religiosa de la Cruz de mayo en el poblado de Pachama. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

5.1.3 Fiesta de San Andrés de Pachama.

Una de las características que sobresalen de la comunidad del pueblo, es la importancia que le dan a esta particular fiesta de carácter cultural-religioso, llevando a cabo actividades rituales que fomentan y fortalecen las relaciones sociales comunitarias. La fiesta de Pachama es una de las actividades de orden tradicional-religioso, siendo:

“una de las primeras formas de organización, y que han logrado perdurar en el tiempo, demostrando como con la participación activa de la comunidad se ha logrado preservar el legado histórico para las nuevas generaciones” (Verastegui, 1994:6).

En general, el pueblo tiene tres deidades cristianas principales, estas son: San Andrés, La Virgen Encarnación¹¹ (1° diciembre) y San Santiago (22 al 25 de julio), pero también están presentes la Virgen de Dolores (2° diciembre), el Niño Salvador (3° diciembre), más conocido como el Niño Jesús, la Virgen Peregrina (celebrada en conjunto con San Santiago) y la Virgen Asunta. Aclarando que todos estos, son estatuas o figurillas de diferentes tamaños. Pero, la festividad principal es la del santo patrono del pueblo San Andrés Apóstol, celebrada cada 29 y 30 de noviembre.

La relación que tiene la celebración del santo San Andrés y la comunidad se debe, según Patricio Tudela (1999), a que los santos son considerados espíritus tutelares que protegen a las familias de la localidad, aunque este santo tiene un carácter “difícil”

“En Belén y Pachama se piensa que controla las lluvias. Esto se debe a la fecha de su celebración, el 30 de noviembre. Ya que en diciembre comienzan las lluvias estivales que aseguran una buena cosecha. Una celebración no adecuada causaría la tardanza o escasez de las lluvias, lo que afecta directamente los cultivos, por esta razón se le atribuye a ese carácter” (Tudela, 1999:100).

Su vínculo con la lluvia es para llevar a cabo la siembra de la papa en el ritual del Pachallampe, a principios de noviembre, esperando que la celebración adecuada asegure una buena cosecha de los cultivos hasta mayo con la ceremonia

¹¹ La Virgen de Encarnación participa en conjunto con el santo San Andrés en todas sus ceremonias rituales. Además, el baile de caporales saluda y le canta una canción dentro de su repertorio “Saludo a María”. Cabe mencionar, tanto para la fiesta de un Santo o la Virgen debe estar siempre presente la dualidad andina (hombre y mujer) acompañándose el uno al otro.

de la “escarba de la papa”. Asimismo, en esta fiesta también se pide por el bienestar familiar, de la comunidad y de los bailes religiosos que con devoción y fe vuelven cada año a celebrar al santo patrón.

Cabe señalar que una celebración inadecuada podría tener consecuencias indeseadas (Tudela, 1999). En mi propia experiencia y la de mi comunidad, recordamos la historia del accidente del santo patrono San Andrés hace unos años, donde en el marco de su santa procesión se cae de sus andas y termina rompiéndose la cabeza, separándose totalmente de su cuerpo; inmediatamente, tras su caída, se produjo una transformación sorpresiva del clima típico de esa época del año, pues se nubló con un ambiente oscuro y empezó a llover, por lo que la fiesta terminó en un evento extremadamente emotivo, de reforzamiento de la fe y mejora en la relación comunitaria del pueblo. De acuerdo con las memorias de mi madre,

“Un año en que estábamos haciendo la procesión y el patrón se cayó mientras hacíamos la procesión, se cayó, y se quebró la cabeza, fue tan místico eso... como que a todos nos llegó, no sé si místico es la palabra, pero... así como mágico no sé o... milagroso quizás, pero el patrón se cayó, se quebró la cabeza, y en Pachama yo nunca había visto ni que se nublara ni lloviera, y ese rato se nubló... se oscureció todo... se puso a llover (...) de un sol tremendo que había.... Llegamos a la parte donde se cayó el patrón, y todos llorando, todos estaban asustados, todos llorando dijeron “como que el patrón se va a caer ¿por qué?”, y todos nos culpamos de que eso pasa por estar peleando, no sé..., pero el padre Amador en ese momento, que estaba haciendo la procesión, dijo “continuemos con la procesión”, y el padre tomó la cabeza del patrón en la mano, pero se ennegreció el cielo... se oscureció... se nubló entero así, y empezó a llover, yo de los años que he ido nunca había visto que pasara eso, o sea, era puro sol... frío en la noche, pero era puro sol en el día, y fue en la procesión del mediodía que pasó esto, en la procesión larga. Continuamos... entre llanto y asustados, porque la gente decía “No, yo no me voy a ir... yo no me voy a ir así, yo no me voy a ir hoy día”, todos se querían quedar, no querían viajar así, por qué se oscureció empezó a llover, pero no sé si lo mágico... lo misterioso, lo que pasó fue que terminamos la procesión, continuamos así, y todos asustados llorando, entramos a la iglesia, como nunca... todos, nadie estaba cansado (...) todos metidos en la iglesia, y cuando salimos de la iglesia había un sol tremendo, entonces eso fue como (...) como que eso nos clavó, o a mí no sé, pero estábamos todos con un miedo con una cosa así... del hecho de que el patrón se cayó y se ennegreció todo, en su momento mucha gente comentó que era... porque peleamos mucho entre los bailes, en su momento se comentó eso. Entonces todos decían que a lo mejor era por tanta pelea que el patrón nos estaba castigando una cosa así..., o sea fue tan raro eso... tan raro que... sentimos que se cayó el patrón, y se ennegreció todo el cielo... se puso a llover, o sea,

tú que has ido tú ¿has visto que en Pachama se ponga a llover? (Entrevista a Jeannette Choque).

Este fue un momento de reflexión para toda la comunidad y determinante para la creencia ferviente hacia el santo patrono San Andrés, que ayudó en la mejora de la convivencia futura de todos los asistentes y el tener presente este sentimiento de la protección divina a la localidad, reafirmando lo mencionado por Tudela (1999) del santo como “espíritu tutelar” que protege la localidad de Pachama. Siendo éste, un cuidado de parte del santo que nos brinda protección y nos guía a una armonía comunitaria, unificándonos por un bien común, así mismo nos castiga por nuestros pecados e intenciones que rompa con ese equilibrio.

5.1.4 Organización tradicional en la Festividad Patronal

La organización tradicional de las festividades del pueblo es mediante cargos de carácter religioso estos son: mayordomos, alferazgo y fabriqueros. Los dos primeros son una forma de organización que, “proviene de los tiempos de la inauguración de la iglesia católica en los poblados andinos” (Verastegui, 1994:7).

Pero, en Pachama estos cargos se rigen por una jerarquía de importancia y sabiduría, está primero el fabriquero(a), luego los mayordomos y al final, el alferazgo. El fabriquero(a) puede ser una persona o pareja escogido por la comunidad en un periodo indefinido, por sus conocimientos del manejo de las costumbres, de las actividades rituales festivas, y como los cantos costumbristas de las festividades. Debe tener experiencias previas de cargos de alferazgo y mayordomía, para asesorar después con los conocimientos aprendido a los siguientes pasantes de alférez y mayordomos con la forma correcta de seguir las tradiciones del pueblo en las festividades, ya que a veces debe asumir el rol de sacerdote cuando está ausente y guiar en las ceremonias religiosas. También se encarga de velar por la iglesia y los santos del pueblo, guiar a los mayordomos la forma correcta de amarrar las andas de los santos, y además de tener la responsabilidad de las llaves del templo.

La mayordomía, es un cargo religioso tomado de forma voluntaria por una persona o pareja de matrimonio, ya sean habitantes, familias y bailarines(as) del pueblo. Tienen una duración de tres años, y hay mayordomos por cada santo o virgen del pueblo de Pachama, lo cual, solo hay tres de estos (San Andrés, Virgen de Encarnación y San Santiago). Siendo el de rango mayor, el que esté a cargo del santo patrón San Andrés, y es responsable de todos los demás santos o vírgenes que no tengan mayordomía. Además, están encargados de recibir y despachar a los bailes religiosos presentes en la festividad, incluso asumen el rol de alferazgo si no hay ese año, cumpliendo sólo las costumbres rituales de la fiesta y opcional los costos adicionales. También deben asistir y participar de todas las celebraciones religiosas y rituales andinos de Pachama de todo el año. Otras funciones del cargo de mayordomo, como lo indica Maritza Verastegui (1994) es el cuidado y mantención de los santos y vírgenes, y sus pertenencias tanto de sus vestimentas como de sus bienes (atuendo, adornos, andas, ofrendas, dinero donado).

Y el alferazgo, es un cargo de forma voluntaria por un periodo de un año, siempre en pareja, que encabezan la celebración en honor del santo o virgen del pueblo. Organizando y costeando todos los gastos de la fiesta, tales como la contratación opcional de una banda musical (bronces o lakitas) y ofrecer una comida tradicional a la comunidad e invitados de Pachama cumpliendo todas las tradiciones y costumbres de la festividad.

En algunas ocasiones previas se han presentado problemas al momento de escoger los siguientes mayordomos del pueblo, puesto que el rol había sido delegado consecutivas veces a los fabriqueros que, al no ver ninguna persona voluntaria, asumieron la doble función de fabriqueros y mayordomos del pueblo por varios años como es el caso de don Florencio Choque e Isabel Pacaje. Asimismo, cuando no había personas que asumieran el alferazgo de la fiesta, ésta se continuaba realizando, pero omitiendo ciertos ritos, aunque los bailes y la comunidad continuaban asistiendo al pueblo, coordinando así con el fabriquero y/o mayordomo con las organizaciones de bailes religiosos, para realizar las respectivas ceremonias y misas en su debido tiempo. Como relata mi madre,

“Bueno en la fiesta siempre se pesca alférez, pero cuando no había alférez, porque antiguamente costaba que pescaran alférez, entonces prácticamente nosotros... seguíamos yendo, todos los bailes seguían yendo (...) y la misma comunidad hacía la fiesta, sacaba el patrón... no había necesidad que hubiera alférez (...) pero nosotros igual nos juntábamos entre todos los bailes y nos juntábamos después en la noche..., se pasaba bonito igual, para darle vida al pueblo, para seguir las costumbres, no había necesidad que hubiera alférez, igual lo pasábamos bien... seguíamos con las costumbres. Ahora más bien ahora, como que ahora todos hacen fila para pescar alférez, pero antiguamente no” (Entrevista Jeannette Choque)

No obstante, son cargos de respeto y aprecio que requiere mucho sacrificio para viajar al pueblo reiteradas veces y de mantener siempre el cuidado a los santos, la iglesia y, especialmente de acompañar a los bailes y la correcta forma de seguir las tradiciones. Actualmente, ha ido cambiando la situación, puesto que las nuevas generaciones manifiestan mucho más interés en tomar cargos. Este interés lo evidenciamos como miembros del baile,

“...porque ahora se pelean por pasar la fiesta de alférez, porque antes no pues ,antes no había..., cuando el padre llamaba “alguien quiere tomar alférez”, era como cri cri cri en la iglesia todos se miraban todos, a veces nos pescamos nosotros mismos el alferazgo, el mismo baile, y nos apoyamos entre nosotros, o sea, pescaban los morenos y nosotros decíamos “ya, nosotros te cooperamos con algo”, pescamos nosotros y los otros también nos cooperan a nosotros con algo (...) Katty (bailarina de caporales) una vez..., no había alférez, y estábamos despidiéndonos del pueblo y ya habíamos hecho la despedida ya, y llorando se bajó de la micro llamó a los mayordomos y le dijo “yo voy a pasar alférez”, o sea, fue tan de la nada..., porque en la iglesia el padre llamo y nadie quiso ser alférez, pero ella... se

bajó de la micro llorando y dijo “yo voy a ser alférez” claro no fue ese año precisamente, pero me refiero que así antiguamente costaba que pescarán alférez, costaba..., entre nosotros mismos pescábamos el alferado a veces, y claro cuando la Katty pescó, nosotros también la apoyamos a ella como miembros del baile, le ayudamos, le cooperamos, los que pudieran. Y ahora no, ahora hay fila para ser alférez, o sea, Claudia ahora va a ser alférez, pero no este año, para el otro año siguiente, y ella tiene pedido, porque tuvo que pedirse pues... imagínate, que la respetaran en su turno, o sea, ella quería pescar alférez por este año, pero no, porque una persona antes dijo “No, yo quiero pescar para el otro año”, entonces ella tiene que esperar para el otro año todavía viste, o sea, ya hay fila para alférez para el otro año” (Entrevista a Jeannette Choque).

5.2 El Baile de Caporales y su Performance en la fiesta

En la perspectiva de que los bailes religiosos ejecutan eventos rituales, como forma de expresar actividades humanas y siendo parte sus tradiciones, destaca que esta ritualidad tienen un propósito en su realización y deben ser transmitidos a través del tiempo. Como señala García que, "es a través de su ritual que los Bailes Religiosos persisten, manifiestan y actualizan sus tradiciones, y es por el mismo ritual que estos bailes se renuevan"(2007:15). Esto subraya la importancia de los rituales en la preservación de las tradiciones de los bailes religiosos.

Por ende, este capítulo caracteriza el Baile de Caporales a través de dos enfoques principales. En primer lugar, se aborda su historia y fundación, la organización que lo respalda, los participantes involucrados y, los motivos y/o experiencias de la agrupación. En segundo lugar, describo la performance del baile según el cronograma de la festividad patronal de Pachama.

5.2.1 Historia de los Caporales de San Andrés de Pachama

Esta organización llamada “Centro Cultural Indígena Caporales de San Andrés de Pachama” cuenta con una personalidad jurídica y se define actualmente como un Centro Cultural Indígena, pero anteriormente su nombre oficial respondía a “Caporales Hijos devotos de San Andrés de Pachama”, afirmando su pertenencia y espacio dentro del pueblo y la festividad. En otras palabras, la participación de este baile en la festividad se define como un momento de experiencia sagrada que se transmite a generaciones por medio de estos ritos y tradiciones que conforman estas organizaciones de bailes religiosos.

Pero su historia parte de la mano por cinco jóvenes entusiastas por conformar un baile en el pueblo de Pachama, como lo relata una de las fundadoras,

“...fui invitada a conformar este baile por cinco personas, y nosotros somos los fundadores de este baile, y este baile fue compuesto por Nilda Chambilla, Willy Quispe, Paola Challapa, yo Ruth Guarachi y Carlos, pero no recuerdo su apellido (...) Entonces... claro nosotros primero nos juntamos como cinco personas, pero nosotros cinco no íbamos a hacer nada..., necesitamos la

ayuda de nuestros padres me entiende, entonces ellos se nos unieron, y eso fue genial... eso fue genial ahí conseguimos toda nuestra ayuda porque nosotros teníamos como la idea, claro hagamos esto, pero y cómo los cinco ¿que íbamos a hacer si eran jóvenes todos?, hasta yo también era más joven, entonces ¿qué íbamos a conseguir los cinco, casi nada?, entonces por eso acudimos a los papás y como mi mamá era de Chapiquiña y de Pachama, tu abuelito también pertenecía, entonces con mayor razón ellos se entusiasmaron creo yo “formemos un baile del baile” “Ah ya pues”, ya eran hijos de..., o sea, hijos de los también fundadores, eran hijos, después imagínate acá ¿cuántas generaciones hay?, primero nacieron los hijos, después nació mi hija, que baila, y después ahora tengo mis nietos, entonces hay tres generaciones... hay tres generaciones aquí, entonces eso es lo más bonito que puede tener el baile... muy bonito (Entrevista a Ruth Guarachi).

Así este baile se conformó, con los jóvenes, el apoyo de los padres y socios(as). En ese momento se invitó a los demás jóvenes “hijos de gente del pueblo de Pachama”, parientes y conocidos, amigos de amigos, llegando a una gran cantidad de participantes, como de veinte mujeres y veinte hombres en sus inicios. Este apoyo de los padres fue fundamental para organizar todo lo que se necesitaba, la compra de trajes, cubrir gastos de banda y alimentación. Incluso se formó una comitiva exclusiva de padres y socios(as), entendiendo la parte que no participaba danzando, pero sí cooperando. Esta comitiva regulaba el orden, los ensayos, y las actividades de recaudación de fondos. Aunque los jóvenes también participaban en esta comitiva, aunque había una brecha por ser parte de la juventud, aportando otras problemáticas relacionadas a la danza.

Uno de los temas que quería indagar dentro de la historia del baile, era el ¿Por qué un baile de caporales y no un baile de morenos? Sabiendo que el pueblo de Pachama ya tenía la existencia de un grupo de baile “Morenos de Paso” en ese tiempo, por ende, este vendría ser particularmente un tipo baile nuevo dentro de la festividad del poblado. La explicación dada sería que ya existía un baile de caporal, anterior al actual, dando cuenta que no sería el primer baile de caporal que existió en el pueblo de Pachama, pero por razones desconocidas no están presentes actualmente, aunque participó muchos años anteriores al actual, fue un baile grande y bien constituido según la memoria de la gente, fundado por la señora Nancy García. Haciendo referencia a ella en los testimonios recogidos para explicar por qué llegó un caporal al pueblo

“...porque en ese tiempo se armó la Ginga¹², entonces ya era como el baile de Caporal conocido... era alegre el baile, quizás por eso llegaron los Caporales allá, y la señora que los llevó también tenía un grupo de baile que

¹² La Ginga, es una actividad que surgió en la década de los 80', siendo una “fiesta de entretenimiento y competencia ariqueña que contaba con la participación festiva de las Juntas de Vecinos. Éstas desfilaban con bailes de fantasía y/o samba, junto a carros alegóricos, por el casco histórico de la ciudad” (Chamorro, 2013:47).

llevaba para la Ginga, quizás por eso... o creo que era de La Tirana, creo también llevaba para la Tirana” (Entrevista Jeannette Choque).

Esto podría explicarse de cierta forma por las influencias de prácticas culturales de otras comunidades de Chile y también fronteras bolivianas y/o peruanas en la que está ubicada el pueblo de Pachama, como también la influencia de flujos migratorios rural-urbano donde personas que pertenecían a comunidades andinas del interior de la región se trasladaban a la ciudad por diversos motivos económicos, escolares, sociales, que traen nuevas formas de mostrar sus conocimientos, la devoción principalmente. Pero, la razón en sí de existir y prevalecer en los años estos tipos de bailes religiosos es lo que llama la atención.

En relación con los inicios y llegada de este nuevo baile de caporales al pueblo, las bailarinas entrevistadas señalan que hubo desaprobación de parte de la comunidad. No obstante, este rechazo inicial se fue superando a medida que se participaba a lo largo de los años, demostrando nuestras intenciones, la devoción al santo. Como lo relata la presidenta del baile en sus inicios como bailarina

“Yo creo que nos tomaron como mal, primero... es que nosotros cuando por primera vez pisamos el pueblo de Pachama, el baile era de puros jóvenes... niños de 14 y 15 y 18, (...) y llegamos a la iglesia que era chiquitita, y resulta que allá hay puna, y los niños se fueron desmayando de allá atrás, y al final quedamos como no sé cuatro adelante, y mirábamos para atrás y estaban todos en la plaza todos tendidos..., entonces también la gente murmuraba “No es que estos niños no tienen fe”, una cosa así... es que hablaban de nosotros sin conocernos, porque estábamos llegando recién, y se nos desmayaron los niños, pero era porque estaban con puna (...) entonces empezaron a hablar mal... que de repente, que nosotros no éramos un baile religioso, porque el Caporal se supone que usa polleras, y según ellos encontraban muy corto, no sé dijeron que nosotros no era un baile religioso, yo lo escuché... yo lo escuché, entonces sí... sentimos que había un rechazo para nosotros, con nosotros” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Además, como nuevo baile trajo un “nuevo color” a la festividad, es decir, nuevos colores de vestimentas y música al ritmo de Caporal. Siendo cambios bien recibidos y otros no, que derivó al cuestionamiento de la procedencia de los(as) bailarines(as) que no eran oriundos del pueblo ni vinculados a las familias que participan en la festividad y en la estética del caporal como sus vestimentas, que eran inapropiadas para un baile religioso. Por lo tanto, decían que la participación de los caporales era algo para divertirse, de libertinaje y sin conciencia de lo que significa participar en esta fiesta, un aspecto negativo al llegar pero que fue cambiando al pasar de los años apoyando a la festividad, demostrando todas las dificultades que conlleva ir hasta el pueblo y la festividad. Como lo relata mi madre en sus inicios como bailarina

“yo creo que en toda actividad siempre hay gente que no le gusta, y hay gente que le gustaba que fueran los Caporales, porque que le da más vida al

pueblo, y hay gente que no le gustaba, porque había gente que era de otro pueblo, como te digo yo de Camiña había gente, de Codpa, a la gente no le gustaba mucho eso... cuando se enteraban, pero había también como gente más... cómo se dice a la antigua, que no le gustaban las polleras, que algunas la usaban muy corta, que la forma de bailar no era la adecuada para un baile religioso, que los pasos... porque casi los pasos que teníamos de los Caporales en ese momento eran bien novedosos también, o sea, varios de los que participaban, habían bailado en la Ginga que es el carnaval de Arica en ese entonces, como que habían sacado pasos bien modernos... donde se movía harto la pollera, y habían niñas que movían más las polleras que otras, entonces levantaban más la pollera... se notaba la enagua los calzones que le decía yo..., los bombachos, y habían gente que era bien antigua, que reclamaba, y que no le gustaba eso, que eso no es de un baile religioso, entonces había gente detractora como se dice ¿no?, y la rivalidad entre... que los morenos decían que eran más religiosos... que ellos iban por devoción, y nosotros no..., como que costó que no nos respetaran en ese sentido yo creo” (Entrevista a Jeannette Choque).

Además, junto al rechazo a la llegada como nuevo baile a la festividad, en los inicios no teníamos dónde hospedarnos, así que se arrendaba casa o se acampaba en los terrenos prestados, soportando el frío del altiplano, pero igual llegábamos cada año como grupo a participar. Recuerdo en esos tiempos que todos dormíamos juntos en colchones dispersos en el suelo de una casa que prestó mi bisabuela, y como no se podía dormir por el frío, jugábamos saltando de un colchón a otro con los demás niños del baile de ese entonces. A pesar de la incomodidad, estábamos todos juntos compartiendo con “mi familia del baile”, que es lo que más aprecio recordando esos tiempos. Después, al pasar de los años, se pudo adquirir un terreno en Pachama, que gracias a la comunidad de Chapiquiña se nos otorgó un pequeño terreno, y de ahí se pudo edificar una pieza primero, y luego dos piezas que nos acogen todos los años, que hay que renovar, pero es la casa del baile de caporales en el pueblo.

5.2.1.1 Organización como Grupo de Baile

La estructura interna del baile de caporales se rige por una directiva conformada por los cargos principales de presidente, tesorera y secretaria. La elección de cada una se va haciendo de forma rotativa entre socios(as) y los bailarines(as), tanto por la disponibilidad y la poca cantidad de miembros que puedan asumir el cargo, ya sea por la movilidad y edad, siendo un total de 30 miembros. Aunque todos apoyan en las labores y actividades de estos, en específico, el cargo de presidente(a) se encarga de los trámites y dirigir las reuniones a los temas a tratar. El tesorero(a) se encarga de recaudar los fondos, en un sistema de cuotas mensuales que implementamos, para reunir el presupuesto final para el pago de las actividades a desarrollar en la festividad. Y antes de esta directiva actual, no se tenía una organización de cargos por escrito, por ende, se

tuvo problemas con la personalidad jurídica del baile, que eran trámites que requerían una actualización de los datos en el sistema. Esta desorganización se debió a la informalidad de quienes llevaban estos trámites en sus inicios eran socios(as) antiguos o padres, ya que cuando se inició el baile la mayoría eran jóvenes y mantenían fuertes vínculos familiares y de amistad. Pero cuando estos fallecieron, no se sabía bien el manejo y los conocimientos que requerían para regular los trámites de la personalidad jurídica del baile. Por este motivo, al momento de actualizar todo, se pierde la personalidad jurídica y la conservación del nombre original junto con los años de trayectoria que se tenía. Por lo tanto, en el trayecto de regularizar e inscribir el baile de acuerdo con lo solicitado, pasó de llevar el nombre de “Sociedad religiosa caporales hijos devotos de San Andrés de Pachama” a tener el nombre actual de “Centro Cultural Indígena Caporales de San Andrés de Pachama” fundado el año 2018.

Todo este cambio y regulación de los papeles oficiales de la organización, se hizo para poder postular a fondos públicos que nos sirvieran de ayuda para mitigar los elevados costos que sufre actualmente la organización. Actualmente, tenemos una organización de fondos monetarios basada en un sistema de recaudación de cuotas mensuales, que no da abasto con nuestras necesidades debido a la poca cantidad de participantes y a los elevados montos en la contratación de una banda de bronce y la locomoción en la actualidad. Si bien, como lo expresa mi madre

“Antiguamente como éramos hartos, entonces con una cuota entre todos se hacía más fácil y más las cooperaciones, y como asistían a reuniones se hacían actividades gütias... uy se pasa re bien en esas actividades... hacíamos gütia... picante... se vendían..., entonces como que no costaba mucho, o sea, costaba porque había que juntar la plata, pero había más movimiento, como quien dice era más entretenido también, y se juntaba más fácil también la plata, actualmente que somos tan re pocos cuesta mucho... cuesta mucho” (Entrevista a Jeannette Choque).

Cabe mencionar, que ahora las reuniones se hacen uno o dos meses antes de la festividad, para tratar el tema del dinero recaudado de las cuotas y organizar las actividades para cubrir el restante que falte en los fondos de alimentación, transporte y banda. Siendo nuestra red de apoyo financiero la organización de ventas de comidas, rifas de alimentos no perecibles, y además de, las donaciones de las mismas familias de los miembros del baile, socios(as) o antiguos bailarines(as) que aportan a las actividades con ciertos alimentos u ofrecen cierta cantidad de dinero a cualquiera de los tres fondos que ellos estimen. Entonces nuestro total apoyo financiero se basaría en cuotas, actividades de venta de comida, rifas y donaciones. En palabras de una bailarina y socia del baile

“Pero, aun así, a pesar de que, si el baile no recibe ningún beneficio, nosotros no arreglamos como sea para poder subir, como lo hemos hecho durante todos estos años. Así que se ha podido organizar, unos años ha sido más complicado que otros, otro año hemos recibido más donaciones de socios(as), otros años no. Todo depende de cómo estén, a parte como es

voluntario, pero siempre vamos con la intención de ir, si nos falta dinero por así decirlo, hacemos más actividades para poder generar y poder pagar a la banda y el bus que nos traslada a todos así que de alguna otra forma se saca la actividad y logramos llegar cada año al pueblo” (Entrevista a Lizette Challapa).

Y como lo indica, que a pesar de que no se logre recaudar lo estimado, o no logre cierta cantidad de bailarines(as), el baile de Caporal llega todos los años al pueblo con su misión de estar frente al patrón., que según cuenta mi madre

“Una vez me acuerdo que dijeron que no les había alcanzado ni para la micro ni para la banda, entonces lo que hicieron fue subir en un furgón, el Loto(bailarín) creo que los llevó en el furgón a todos (...) y fueron así nomás sin banda, fueron así como cumpliendo con el patrón con su estandarte, creo que hasta con una radio pusieron parece, sí me acuerdo que esa vez yo no estuve activa en el baile, pero me contaron de que no tuvieran plata, pero subieron igual el grupito que se juntó subió igual... para cumplir con el patrón, por eso te puedo decir de que no hay un año que no hayan ido y yo creo que el año que pensamos que no íbamos a ir que fue el año de la pandemia..., que pensamos que no íbamos a subir (...) Por las restricciones que habían..., pero ese año no sé cómo tuvimos permiso... para esas fechas ya se había dado permiso como para ir, pero no pudimos entrar a la iglesia no se hizo... la procesión” (Entrevista a Jeannette Choque).

Actualmente, las reuniones en el transcurso del año son escasas, dos meses previos a la festividad se realiza con más frecuencia, pero los demás meses se han hecho para tratar temas puntuales como trámites o noticias importantes que informar. Pero en sus inicios se hacían ensayos para los bailarines(as), donde se enseñaban los pasos y las canciones correspondientes a la actividad ritual de la festividad. Una organización necesaria para la cantidad de bailarines(as) que había, según relata la presidenta del baile

“Antes cuando de verdad se inició este baile eran ensayos... pero ensayos, y formales, o sea, nadie podía llegar con blue jeans o con una polera roja, no, era blanco y abajo era una falda, y eso era exigencia, o sea, era como más estricto de repente antes, y lo hacíamos afuera de la casa de mi papá, y ensayamos con banda o con radio, y... se ensayaba... se ensayaba harto antes de subir, en todo caso cuando conformamos el baile obvio que teníamos que ensayar más, porque nadie sabía nada tenían que enseñarla nuevo, tenían que aprender, el que sabía le enseñaba al otro, entonces eso fue largo..., o sea, se ensayaba antes, yo creo que cada fin de semana se ensayaba, y... eran hartos” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Sin embargo, con el tiempo el número de bailarines(as) gradualmente cambió y se enseñó a la última generación los pasos, que se han mantenido sin cambios hasta el día de hoy, y desde entonces no ha habido más ensayos de caporal. Recuerdo que a los diez años aproximadamente tuve mi último ensayo general junto

a mis hermanos. Como seguimos siendo los mismos y no se ha invitado a nuevos bailarines(as), por ende, al pasar los años estos pasos han quedado en la memoria corporal de uno. Como lo expresa la presidenta y antigua bailarina

“...es bonito, porque entonces tú lo lleváis aquí entonces, o sea, de repente no lo practicas todo el año, ni días antes de subir, pero ya, el solo hecho de escuchar la banda, de escuchar la música, o sea, de tus canciones tú te acuerdas de tus canciones y todo, y de escuchar la banda tus pies se mueven solos, y te acuerdas de todos los pasos” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Todos cuando escuchan la música de caporales en la misa previa o en el pueblo, activan su memoria corporal y todos saben qué paso debemos danzar y qué canción debemos cantar a la par. Siendo algo que hemos observado y aprendido durante mucho tiempo, en lo personal que he visto de mis padres y mis tíos(as) desde mi infancia. Una conexión de la danza con la música, que se intensifica al llegar y danzar en las calles del pueblo, en la plaza, y más aún en la iglesia frente al patrón.

5.2.1.2 Participantes

Si bien la cantidad de miembros que hay actualmente en el baile se distribuyen entre aproximadamente 19 bailarines(as) y 11 socios(as), siendo un total de 30 miembros, aunque la cantidad varía a veces por la disponibilidad de cada miembro por razones personales, laborales y/o escolares. Pero la participación general de estos es un tema que hay que explicar para entender sus propósitos y la familiaridad que hay dentro de la agrupación. Que todo empieza en sus inicios al invitar a gente, familia, amigos para conformar el baile, lo que derivó en el primer nombre que tuvo el baile, “Caporales hijos devotos de San Andrés de Pachama”, aclarando el tema de ¿Por qué Hijos devotos? Según lo explica mi madre

“No pusimos “Caporales Hijos de San Andrés de Pachama”, porque... pusimos la palabra devotos porque habían varias personas que no eran del pueblo, había gente que era de Camiña como tu papá, habían varias personas más de Camiña, y otros que eran de Visviri, había gente que era de Codpa, entonces por eso no quisimos colocarle "Hijos de Pachama", por eso se puso la palabra "Hijos Devotos" de San Andrés de Pachama, por eso es que en el estandarte (...) le pusimos “devotos” porque no todos eran ni de Chapiquiña ni de Pachama, hay gente que es devoto a San Andrés de Pachama y siguen yendo también como María es de Codpa” (Entrevista a Jeannette Choque).

Un vínculo entre los participantes sin importar la pertenencia proveniente de otros pueblos de la región, que fueron invitados a participar dentro de una festividad que se fueron quedando por la devoción al santo y la unidad con toda la comunidad, llegando a ser “Hijos devotos de Pachama”. Tal como lo expresa la presidenta del baile

“lo más lindo, y que a mí me emociona mucho hablar esto, es que nuestro baile tiene gente que no es del pueblo, o sea, no tiene ningún vínculo con el

pueblo de Pachama (...) entonces, yo lo veo como que no fueron jóvenes que invitan van un año o dos años, y después dicen “Ah, ya no, porque no les gustó”, no, ellos desde que se inició el baile, están ahí, entonces quiere decir que la fe por el patrón San Andrés, que nosotros veneramos, es grande, es muy grande, entonces de ahí ya fuimos creciendo cada año, todos, y ahí también se hicieron matrimonios entre los mismos bailarines(as), que fue muy lindo igual, y siguieron llegando personas, entonces llegamos a reunir 40 bailarines(as) ,y con muchos socios(as), y después ya conformamos esta agrupación grande, y cada año vamos a ver al patrón, con mucha fe” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Una participación presente desde su fundación sin tomar un receso en el baile, aun cuando se tenía impedimentos como el transporte, que hasta en camión y furgón han ido, y sin banda, tocando solamente con un parlante y las voces presentes de los caporales asistiendo otro año más. Según recuerda una antigua bailarina

“después nosotros con los años igual seguimos yendo, y yo encuentro que la fe es tan grande tan inmensa por San Andrés de Pachama, que hemos ido hasta en camión, cuando quizás no teníamos ni plata, no recuerdo bien, fuimos en furgón, hemos ido sin banda, no sé cómo lo hicimos, pero gracias a Dios el patrón, nunca hemos dejado de ir, nunca hemos tomado un receso en el baile, y después lamentablemente fuimos perdiendo a los mayores apoyos de nuestro baile que fue mi mamá Valentina Topoco Choque y Don Pedro Choque, entonces después los niños empezaron a tener su propia familia, el baile se fue achicando un poquito, empezaron a hacer su vida, pero de todas formas nosotros hemos ido, nunca hemos dejado de ir” (Entrevista a Ruth Guarachi).

En la actualidad la mayoría de los(as) participantes activos(as) provienen de tres troncos familiares provenientes de Pachama, que son descendientes de las familias de estos tres socios(as) y pilares principales del baile, de mi abuelo Pedro Choque, Valentina Topoco y Nilda Chambilla. Participando hasta la tercera generación de la familia de estos socios(as), además de otros bailarines(as) y socios(as) que participan con sus hijos(as), como los Condori. Estas serían las cuatro familias que conforman el Baile de Caporales actualmente.

5.2.1.3 Motivaciones y/o experiencia

Siento que las motivaciones por la que seguimos asistiendo y bailando, vendría a ser en parte por una devoción al patrón, el vínculo estrecho con la comunidad hacia el pueblo de Pachama. Tal como lo expresa una bailarina y socia “Uno igual le tiene cariño al pueblo, a la gente, al baile, a los socios y es como una actividad que nos reúne ese mismo día con un mismo fin. Que tenerle fe y devoción al patrón” (Entrevista a Lizette Challapa).

Pero también, esta devoción estaría asociada por una conexión con nuestros antepasados, que nos fueron enseñando nuestros padres, y ellos de sus padres, para mantener esa relación de la costumbre del pueblo y sus festividades, del pueblo de donde provenimos. Así lo expresa mi madre

“A veces me pregunto eso, pero yo creo es... yo quiero subir...quiero ver al patrón. No sé si es la devoción o el cariño a los papás, la angustia de que mi papá le gustaba, porque yo iba a Pachama de antes de formar el baile, o sea, a mí me llevaron de niña, mi papá me llevaba de niña, por qué a él gustaba ir a las costumbres de Pachama, le gustaba ir al pueblo de Pachama, porque él creció allá en Chapiquiña, porque entonces él iba todos los años... me llevaba a mí y cuando... él se murió... se fue la señora Valentina, como que eso nos quedó en el corazón... de la necesidad de ir y de seguir yendo por ellos, Katty pasó por lo mismo la Nilda falleció y Katty siguió yendo, quizás también por eso... por el cariño a la mamá no sé, Viviana pasó por lo mismo se fue la señora Valentina, y ella sigue luchando, como que es... una lucha constante de seguir yendo por el cariño a los papás, quizá yo creo... no sé (...) Por la tradición que nos dejaron ellos, lo que nos inculcaron esa tradición quizá, a mí me gusta, y las cosas que hemos pasado arriba... han sido tan... a veces no sé ni cómo explicarlo” (Entrevista Jeannette Choque).

Por eso, al perder los principales socios(as) que nos inculcaban a cumplir y seguir las tradiciones todos los años, para no perder las costumbres, se vino como un golpe de realidad que recayó en la siguiente generación la responsabilidad de mantener y proteger estas enseñanzas, de vivirlas como propias para comprenderlas, mediante este baile de caporal. Y en especial, nos enseñó que el hecho que dancemos caporal no es solo el hecho de danzar sino de expresar lo que sentimos mediante la danza, nuestra fe, devoción y conexión con nuestros antepasados. Incluso como acto de agradecimiento por nuestras plegarias y bendición, que es lo que nos convoca a todos. Expresando en conjunto como bailarinas

“Bailar al patrón es como un acto, como de fe, de darle las gracias por habernos cumplido de habernos traído un año más de nuevo a este pueblo, de poder cantarle, danzar y para ver cumplir lo que son nuestras oraciones. Así que, más que nada, como un acto de agradecimiento al patrón” (Entrevista a Lizette Challapa).

Si bien en la llegada del baile en sus inicios fue desafiante, esta pudo consolidarse y mostrar su propósito frente a la comunidad y los demás bailes religiosos del pueblo. Pero, como relata mi madre

“Claro, porque como hay varias personas que creían que no íbamos a durar en el tiempo, o sea, que, así como los Caporales antiguos yo creo, como diciendo “Ah ya se van cabrear y van a dejar de venir”, una cosa así yo creo, pero no, porque con el tiempo ya nos respetaron ahora ya, más de veinticinco años, entonces ahora ya tenemos nuestro lugar, hay gente que dice que los

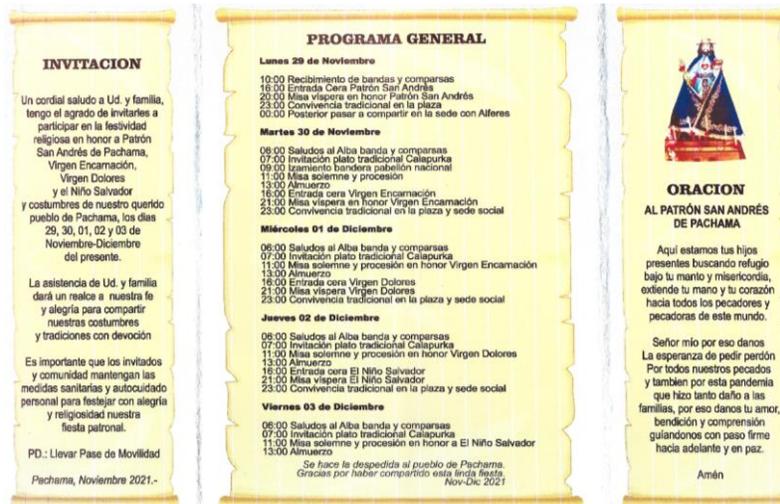
Caporales van a venir sí o sí, o sea, porque saben que estamos yendo a duras penas, pero igual seguimos yendo” (Entrevista Jeannette Choque).

Es una experiencia difícil y sacrificada, bailar con el frío, la altura, y el sol. Que conlleva una preparación para la llegada al pueblo, y celebrar en conjunto con la comunidad y los demás bailes religiosos, todos juntos. Pero dolorosa la despedida por otro año incierto a poder volver, uno nunca sabe las dificultades que enfrentará, por eso la emoción fuerte que se ve y se siente al estar frente al patrón en su día de celebración.

5.2.2 Performance del Baile de Caporales: Cronograma de la festividad

La fiesta de San Andrés consiste en varios momentos o hitos que organizan la celebración, siendo los alféreces quienes deben comunicar esta planificación de actividades de la fiesta en compañía y guía de los mayordomos.

Imagen 2. Ejemplo de invitación de los Alférez y su programa general.



Fuente: Invitación para el baile de caporales de Pachama del año 2021.

Por su parte, la entrada de los bailes religiosos en la fiesta a fin de presentar sus respetos al Santo Patrono debe atender a una organización basada en la antigüedad de cada uno, lo cual incide en el orden a la hora de realizar su performance. Primero sería el baile denominado “Centro social y cultural morenos San Andrés de Pachama” fundado en 1965 (anteriormente llamada “Sociedad religiosa de morenos San Andrés de Pachama”); en segundo lugar, “Centro Cultural Indígena Caporales de San Andrés de Pachama” (anteriormente llamado “Sociedad religiosa caporales hijos devotos de San Andrés de Pachama”) fundado en 1992; y último, “Centro cultural y social Morenos Mixto Hijos de Pachama” fundado el año 2003. En palabras de una antigua bailarina y presidenta de los caporales,

“Acá en Pachama, como son tres bailes religiosos dos de Moreno y uno de Caporal todos tienen su lugar, y va por la antigüedad, por ser el más antiguo, el Moreno número uno va primero, después seguimos nosotros los Caporales

y los otros Morenos número tres. Y todos los saludos que se hagan van a ser en ese orden, o cuando se sale de la iglesia, igual también va en ese orden, quién le toca primero, o cuando hay alferez le toca al alferez que su banda toque y después sigue el baile número uno después sigue el baile número dos...por alrededor de la iglesia es eso. Siempre cuando hay alferez, te saca el alferez al patrón, y después siguen los bailes. (...) Siempre hay que respetar eso, porque es normal, o sea, es un acuerdo que uno mismo respeta, pues si yo tuve un baile antes que yo, yo voy a respetar a ese baile, entonces eso es como normal entre los tres bailes, que nos respetamos, no teníamos problemas, nos llevamos bien, no hay problema sobre eso” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Si bien, los bailes deben seguir este cronograma de actividades y este esquema de organización; éstas no se inician en el poblado, sino que, con actividades anteriores y posteriores a la fecha del evento, comenzando en la ciudad de Arica donde se encuentran todos los miembros de cada baile. Esta festividad se organiza por distintos momentos, iniciando con la “Bajada de altar”, para continuar al día siguiente con la partida y llegada al pueblo, con todos los rituales a participar como: el “Levantamiento de velas” (29 noviembre), el alba (opcional), la “Procesión del santo” (30 noviembre), la “Despedida” del pueblo realizada particularmente por los caporales, y para finalizar, la misa final “Subida de altar” que daría por finalizada las actividades de los bailes religiosos en la festividad.

5.2.2.1 Bajada de Altar

La “bajada de altar” es la misa previa a la subida al pueblo desde la ciudad de Arica realizada el día 28 de noviembre, es como anunciar la participación del baile a la festividad, saludando al santo patrono pidiendo por la seguridad y protección en el viaje que vamos a emprender de modo de llegar al templo sanos y salvos, con fe y devoción para otro año de fiesta.

Esta liturgia se realiza en la casa/sede de Arica (mi hogar) del baile invitando a conocidos o socios(as) antiguos para que asistan a la ceremonia. Se hace una comida para los invitados y se afinan los últimos detalles para la subida al pueblo el próximo día. Esta misa, antes se realizaba en la iglesia “Buen Pastor” pero por diversos motivos se cambió de lugar, realizada actualmente en mi hogar. Como relata mi madre,

“...antes lo hacíamos en una iglesia, pero como en su momento ya terminamos siendo tan poquitos que ya no se bailaba tampoco ya..., entonces como que siempre nos retaban, porque son tan pocos... cuando pedíamos hora en la iglesia. (...) entonces dijimos “¿y por qué no lo hacemos en una casa?”, y empezamos a hacerla acá en la casa, entonces le pedíamos el favor a un diácono que viniera, o sea, a un padre si tenía tiempo venía un padre, entonces lo hacemos acá en la casa... ahora, tanto la subida como la bajada, nos resultaba más cómodo también para nosotros” (Entrevista a Jeannette Choque).

Por ende, se invita al sacerdote o diácono para que oficie la misa en la casa, y la banda de bronce para acompañar al baile en su presentación. Y mi familia prepara la casa para recibir a los invitados y organizar las cosas, limpiando el patio donde se realizará la misa poniendo en posición las sillas para los invitados, y la cocina para preparar la comida, cena que prepara siempre una socia del baile.

También, en tema de la decoración, se prepara y decora el “altar” donde se colocará la foto del Santo Patrón en una mesa con flores acompañado con dos velas en cada lado y, se decora el patio con globos azules y plateado o blanco que combinan con nuestros trajes. Pero es vital que esté el altar con la foto del santo, que es a quien dirigimos la misa y nos presentamos ante él, danzando con nuestros trajes y canciones.

Es un momento de caos al organizar todo y esperar la llegada de los miembros del baile a tiempo para empezar la misa, pero después un tiempo de tranquilidad disfrutando todos juntos en la mesa comiendo la cena o pequeña convivencia, recordando viejos momentos y deseando un buen viaje para el siguiente día. Luego de esta convivencia, conlleva preparar casi todo lo necesario para poder atender a todos los bailarines(as) y a la banda en el pueblo. En general, todos van dejando sus bolsos y la banda sus instrumentos en la casa, ya que, de aquí partirá al día siguiente como a las 6:00 am, la micro que subirá al pueblo de Pachama.

En mi experiencia, esta ceremonia la concibo más bien como, para celebrar la bajada del espíritu, como el alma del santo patrono que viene a visitarnos, que baja al pueblo de Pachama para acompañarnos otro año más a compartir con la comunidad, como lo que sucede con el Día de Todos los Muertos el 1 y 2 de noviembre. Por lo tanto, en esta misa y comensalidad no solo estamos celebrando su bajada al mundo terrenal sino también por la protección en el viaje que emprenderán sus devotos para estar ante su presencia.

5.2.2.2 Camino y Llegada al Pueblo

Conforme van llegando a la casa los(as) bailarines(as), socios(as) y la banda, se va preparando el desayuno por las socias o bailarinas, una colación que se dará en la micro para todos los pasajeros. Se van cargando los instrumentos, bolsos, ollas, alimentos, todo lo necesario para nuestra estadía en el poblado y, además, se lleva preparado el almuerzo de ese día, ya que con todas las actividades que se hacen al llegar sumado por el agotamiento afectado por la altura de 3.423 msnm y el trayecto del viaje en la micro aproximado de 130 kms. (distancia Arica-Pachama). Estos llegan enfermos, por lo tanto, es necesario tener algo listo para la llegada y atender a todos. Y mientras se termina de cargar las cosas, se hace la ceremonia de incienso, realizada en un brasero pequeño quemando carbón, y con un polvo Copal que va haciendo el efecto del humo blanco teniendo una fragancia fuerte y particular. Que junto con el altar que se hizo en la ceremonia del día anterior, es dirigida por la presidenta del baile de caporales, tal como lo relata

“A las 6 de la mañana, frente la imagen en San Andrés nos despedimos con una pequeña ceremonia, donde prendemos incienso, para que en el viaje nos vaya bien, que lleguemos sin ninguna novedad al pueblo, ahí pasan todos los bailarines(as), los socios(as), todas las personas que nos acompañan en la micro, la banda y hacemos esa pequeña despedida, y ahí rumbo al pueblo” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Luego del largo trayecto esperando llegar a las 10.00 am, se hace el desvío de la carretera para entrar al pueblo de Pachama, avanzamos y nos detenemos en un determinado lugar del camino conocido como “La Piedra Grande”, hito que marca el inicio de la caminata a pie hasta la entrada del pueblo. De aquí, todos nos bajamos de la micro y se inicia el rito de la *phawa*¹³ donde los(as) bailarines(as) de caporales van pasando por parejas para ser parte del rito, y también los músicos. Como lo describe la presidenta del baile de caporales,

“Después en camino hacia al pueblo, antes de llegar, los bailarines(as), la banda, los socios(as) tienen que bajar en cierta parte, que nosotros le llamamos la “Piedra Grande”, y ahí bajamos todos con mucho respeto, hacemos una *phawa*, se tiende el aguayo junto con la coca y con un traguito fuerte, esa es la manera de hacer la llegada al pueblo para que nos reciba bien nuestros Santo y las personas que viven en el pueblo, entonces hacemos una *phawa*, cada uno pasa challando cada esquinita del aguayo, pasan los bailarines(as), los socios(as) y los músicos, y de ese lugar ahí emprende el primer sonido de nuestra banda que llevamos, con una Diana, como avisando al pueblo, porque queda bien lejos hay que entrar bailando, que ya los Caporales están llegando, anunciando la llegada del baile” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Una vez terminado la *phawa*, bailamos al ritmo de música de caporales anunciando nuestra llegada al pueblo hasta llegar al letrero que dice “Bienvenidos al Pueblo de Pachama” o en la “Gruta de la Virgen” donde nos esperan los mayordomos junto a la figura del Niño Jesús que, como a todos los bailes religiosos, nos reciben y bendicen por nuestra tan esperada llegada al poblado. Así lo relata la socia del baile,

“Y ahí en el pueblo lo conforman los mayordomos, los alférez que hay en ese año, y gente del pueblo que son adultos mayores que saben mucho de las tradiciones, y nos esperan con su campana de la iglesia, tocando en aviso que ya estamos nosotros llegando, y ahí se entra bailando al ritmo del Caporal hasta donde hay una gruta de una Virgen, y ahí debemos esperar al niño¹⁴ porque en la iglesia hay un niño que nos sale a recibir con sus mayordomos, y nosotros al son de la banda va pasando en pareja uno se

¹³ Phawa: es una ceremonia rogativa, que consiste en esparcir las hojas de coca que están extendidas en el manto o aguayo y este va acompañada de un trago, ya sea de menta o aguardiente. En este caso, se ofrenda hacia los espíritus o al santo por la buena llegada del baile al pueblo.

¹⁴ Refiere a la figura del Niño Jesús o Niño Salvador.

arrodilla, y nos hacen la ceremonia de ponernos el niño en la cabeza, ese es el recibimiento que nos hacen las personas que están en el pueblo, y que están encargadas de la iglesia. (...) De a dos, uno se arrodilla saluda al niño, y nos hace la ceremonia de ponernos el niño en la cabecita que es una costumbre que se hace allí, y ya terminado eso pasan los bailarines(as), músicos, socios(as). (...) siempre todos los que venimos en la micro, luego ya se retira el niño junto con las cuatro personas que son los mayordomos, y el alférez pueden ser, y se regresan a la iglesia, y nosotros detrás de ellos un poquito separado, con el sonido de la banda tocando Caporal, hacemos la llegada con nuestras canciones hasta las puertas de la iglesia” (Entrevista a Ruth Guarachi).

De ahí seguimos nuestro rumbo a la iglesia y realizamos los respectivos saludos al patrón, van pasando los(as) bailarines(as) a la figura del santo manifestando sus plegarias, un momento emotivo al estar presente otro año más frente a él. En palabras de la presidenta de caporales,

“Esa emoción yo creo que lo siente solamente el que va, porque es una emoción según como tú le rindes honores al Santo, yo al menos personalmente es una emoción muy grande que yo siento, yo creo que mis compañeros igual, en mi corazón lo siento, pero me vibra me gusta, estar allí, haber llegado un año más a los pies de nuestro San Andrés” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Cabe destacar la dimensión sagrada del espacio en que se desarrolla este y todos los bailes, pues es el pueblo de Pachama y, fundamentalmente, la iglesia como su santuario de “espacio sagrado”. Así, de acuerdo con P. Nelson Peña (2015), “...para un baile religioso el santuario es el centro de su culto: donde peregrinan anualmente y se desarrolla la festividad central de su fe (...) este lugar sagrado ha conectado a las personas con sus raíces, sus antepasados, su vida vivida” (Peña, 2015: 139). Es un lugar que marca a una persona, no sólo por devoción, sino que conecta con sus antepasados contribuyendo al desarrollo de la identidad de un individuo, incluso a darle sentido a su devoción y a la danza.

Después, de este momento personal con el Santo, comenzamos con la banda nuestra repertorio o performance del Baile de Caporales, que son pasos de baile y canto acompañada con el librito de canciones iniciando con la “Llegada y entrada al templo”, “Los buenos días¹⁵”, “Saludo al Patrón”, “Saludo a María”, “Saludo a Cristo”, “La retirada” y, por último, “La procesión”. Todo este repertorio dependerá de cuál ceremonia corresponda, hay canciones específicas para cada presentación de la fiesta, pero siempre en ese orden de los “Buenos días/tardes/noches”, los tres saludos a los Santos, y “la retirada”. En palabras de la presidenta de los caporales,

¹⁵ Este canto cambiará su última palabra dependiendo del momento del día, siendo "Buenos Días" por la mañana, "Buenas Tardes" por la tarde y "Buenas Noches" por la noche.

“Tenemos un cancionero donde se va cantando de acuerdo a lo que nos toca, y después ya terminado toda esa ceremonia, todo saludan a los santitos que tiene el altar porque tiene muchos santos, que no me lo sé todos, San Santiago, hay un patrón igual chiquitito, ahí tenemos el patrón grande normal y un patrón chiquitito, y todos saludan a los santos que están ahí, y después ya nos toca salir de la iglesia, y se canta otra canción que es las “buenas tardes”, y ahí se retira el baile, porque entra de civil como corresponde porque estamos llegando, y se retira a la casa, donde nos están esperando, donde llegamos a dejar nuestras cosas, a almorzar, también a instalar todo” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Por ende, salimos de la iglesia y vamos a la casa/sede de la agrupación bailando con música de caporales para ir a descansar y luego esperar al llamado para la siguiente actividad. Aunque no es todo descanso, ya que se llega a la casa o pieza en la que, hay que instalar: las carpas, toldos, mesas, armar la cocina provisoria. Además, hay que limpiar la tierra, sacar la maleza, ordenar las cosas y nuestros vestuarios para después almorzar todos juntos y descansar un rato.

Luego de esto, se espera el inicio de las próximas actividades (ej. Levantamiento de Velas) dependiendo del programa que tenga el alferazgo con las horas indicadas para cada ceremonia y costumbres tradicionales. Estas siempre serán avisadas por las campanadas de la iglesia para cada actividad, unos tres llamados en un intervalo de tiempo para la comunidad y los bailes religiosos, porque las casas se encuentran retiradas de la iglesia, por ende, se llama por campanazos para que se vayan preparando y la pronta llegada para iniciar la actividad.

5.2.2.3 Víspera 29 noviembre: Levantamiento de Velas

El Levantamiento de Velas se realiza en la misma tarde que llegamos al pueblo, como a las 17.00 horas en la casa del alférez o sede del pueblo, acompañado por los mayordomos para *phawar* y *Ch'allar*¹⁶ las ofrendas del alférez que están en una mesa larga adornada con *aguayos*¹⁷, acompañado de hojas de coca, licores, bebidas, dulces, flores, challa (trozos de papel picado de colores), la ropa de San Andrés y velas que se usarán para la procesión del Santo y los recuerdos de los alféreces que entregarán después. Se espera a los tres bailes, la comunidad y la gente invitada que haya llegado al pueblo para iniciar esta actividad.

Se dirigen a la mesa por orden de baile, luego a la comunidad presente y después a los miembros de las bandas. Y las bandas de bronce de cada baile se van turnando para tocar música variada mientras pasa la gente a la mesa. Así como lo indica la presidenta de caporales,

¹⁶ Ch'allar: acto de rociar alcohol sobre la tierra y los objetos simbólicos como ofrenda a la Pachamama, además de rociar coca a los alféreces para una buena celebración a su cargo del santo San Andrés.

¹⁷ Aguayo: es un manto textil tradicional andino, tiene forma cuadrangular. Confeccionado de manera artesanal y llamativo, por su diseños y patrones coloridos. Tiene diversos usos como manta, portadores de objetos y, característicamente utilizada para eventos rituales y ceremoniales andinos.

“los alférez invitan primero a los bailes, después la comunidad, y van challando levantando un poquito de coca y lo que se dice que sea en buena hora, que las fiestas salga bonita, que se cumplan todas las costumbres, y dan como felicitaciones también a los alférez, porque los alférez para pasar la fiesta, tiene su tremendo esfuerzo, entonces eso se pide, mayormente la gente que hace la challa ahí en ese momento pide eso, y eso se llama el levantamiento de vela, porque en un costado de esa mesa hay un sin número de velas, y en el otro costado hay flores” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Una vez terminado y toda la gente haya pasado al frente a *ch'allar*, a cada persona les dan flores y velas para llevarlas de ahí rumbo a la iglesia para la misa al Santo Patrono. A medida que van llegando, tienen que entregar las flores y las velas al mayordomo donde van separándolas en las respectivas mesas de la iglesia. Estas velas se ocupan durante todo el año encargándose el fabriquero de distribuirlas en todos los altares de la iglesia, en todas las fiestas que se realizan en el pueblo. Luego, con el sonido de la banda¹⁸, se baja en el suelo al patrón sobre una manta extendida para proceder a cambiarle de prendas y, también a la Virgen de Encarnación, por ropa que fueron preparadas por el alferazgo de ese año, porque el patrón todos los años cambia de ropa, incluso tiene su propio ropero. Esta prenda igual puede llegar por donación o si no tiene alférez ese año, o por alguna otra razón no tiene una nueva, esta se elige dentro de su ropero. De ahí se posiciona a los santos en sus respectivas carrozas para la procesión de la noche. Expresando mejor, está parte de la ceremonia, por la entrevistada que,

“En ese momento, cuando el patrón baja, y queda como a la altura de uno, porque cuando uno llega el patrón está en sus andas, está en alto, ya tú lo saludas desde ahí, pero cuando el patrón baja al suelo con su manta, y le están cambiando la ropa la gente que sabe, porque no cualquier persona puede hacerlo, uno ve que lo amarran a las andas, porque después cuando lo sacan en procesión eso tiene que estar firme, porque si no el patrón se puede caer, como una vez ocurrió, entonces lo que hacen ahí al menos a mí, no sé si a los demás le pasa, me da más emoción ver el patrón, así frente mío y ahí uno pide, agradece realmente, agradece si te ha cumplido, agradece lo que tú le ruegas, cuando tú de repente te has sentido desesperada ahí entra yo creo la fe. (...) entonces ahí mientras le están cambiando la ropa, mientras lo están amarrando, porque él va amarrado con cordeles al anda, que es donde él va montado, donde después las personas que quieren lo cargan en procesión, entonces después que está bien amarrado le ponen la ropa que corresponde del año, y siempre tiene que ser al son de la banda, siempre cuando lo toman al patrón o lo van a dejar a su lugar tiene que ser con banda, nunca sin banda, tiene que sonar la banda

¹⁸ Se destaca estas diferencias de tipo música de la banda en estas ceremonias, en específico cuando se cambia de vestimenta al patrón debe ser con música de alabanza y, música de marcha cada vez que se mueve el patrón siendo repetido en todas las actividades rituales de la festividad.

para que el patrón así como baja tiene que subir tiene que ser siempre con el sonido de la banda, nunca así solo, entonces la Virgen lo mismo, San Andrés” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Después, cada baile realiza su repertorio, las respectivas “Buenas tardes”, los saludos y nos retiramos a la casa. A este punto, ya se puede sentir el cansancio tanto por el baile como el ajetreo por ordenar y limpiar el lugar donde nos hospedamos, y la presión en la cabeza por el mal de altura para algunos. Por eso viene un momento de descanso, el baile de caporales prepara su té y su comida, que vendría siendo la cena para todos, de ahí se espera el llamado para la procesión alrededor de la iglesia.

En la noche como a las 21.00 horas se realiza la misa y cuando termina, alrededor de las 22:00 horas, empieza la procesión del Santo y la Virgen del pueblo en las afueras de la iglesia de Pachama, la cual tiene cuatro esquinas o “cuatro estaciones” que la rodean. Todos los presentes salen, y se llama por voluntarios hombres para cargar a los hombros al patrón y las mujeres para la Virgen, al son de la música van saliendo con el santo y la virgen llegando a la primera estación para dar comienzo a la procesión. Iniciando con la oración del Padre Nuestro y la Virgen María, y entonces toda la gente, toda la comunidad grita: “¡Que viva los alfares!” “¡Que vivan los bailes religiosos!” “¡Que viva San Andrés!”. Para luego, cada baile se turne en cada tramo hasta completar las cuatro estaciones de la iglesia, presentando sus respectivos cantos y pasos de baile correspondientes a la procesión. Se continúa hasta llegar a la entrada de la iglesia, donde se despiden de los santos con música de las bandas y se procede a ingresar de nuevo al templo todos juntos para terminar la misa. Pero, para dar finalizada la ceremonia cada baile en orden va realizando los respectivos saludos o “buenas noches” al santo para retirarse y volver a sus casas, hasta esperar las doce de la noche para compartir con la comunidad su inicio del día de fiesta.

Cabe destacar que esta procesión es un momento difícil como bailarinas, tanto por la vestimenta, la altura y el clima de la noche que tiene el pueblo. En la experiencia de una compañera de baile,

“Después la misa, en la noche el frío, se sufría harto por el frío, más sobre todo porque las niñas usábamos polleras, las piernas heladas, pasábamos frío. Los taquitos, duele bailar con tacos, los pies dolían” (Entrevista a Jeannette Choque).

Por consiguiente, los(as) bailarines(as) van a cambiarse los trajes de baile por su ropa civil y los alféreces invitan a la próxima actividad a las 23:00 o 24:00 horas, llamada “Costumbre en la Plaza Principal”, un momento para compartir con la comunidad, que mientras se espera la llegada de todos a la plaza, se hace una fogata para realizar el trago “Caliente”, una mezcla de agua con hierbas, leche condensada y agua ardiente para soportar el frío. Por otra parte, todos los bailes como lo indica la presidenta de caporales,

“Cuando los bailes se van a cambiar y después vienen a acompañar, y entran a la plaza, cada baile religioso entra con su banda y entra en ronda, en son de una ronda, como haciendo sentir que llegó el baile a acompañar también al alférez ahí en la plaza. (...) cada uno viene con su banda a acompañar al alférez, y ahí después toda la comunidad baila entre sí, y la banda también acompaña un ratito tocando ahí” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Los alféreces acompañados de los mayordomos realizan en ese momento las costumbres, haciendo el baile comunitario de la Cacharpaya y cueca nortina. Además, se hace un baile y juego tradicional “La Cuyana” con música de guitarra y cantores, dirigido últimamente por Don Florencio Choque, que históricamente ha sido el fabriquero del pueblo. Así, de la experiencia de una socia del baile de caporales, este baile tradicional consiste en que,

“En la cuyana forman dos filas de hombres y mujeres, y ahí están el alférez, los mayordomos y la comunidad (...) entonces hay una persona que canta con guitarra su canción tradicional, y se hace un pequeño juego, entre el hombre y la mujer, mientras va sonando la canción, entonces eso ya termina cuando terminan en la última persona creo, y es esa es una de las costumbres, y después empieza la cueca. Se baila cueca nortina, son tres pies de cueca que tiene que bailar el alférez de ese año, y después de ahí empieza a tocar la banda, para que la gente empiece a bailar en la plaza, es una costumbre” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Después a las 24:00 horas, la banda del alférez se acerca a la iglesia, y le toca la serenata de “Feliz Cumpleaños” al Patrón y, además, la banda interpreta muchas otras canciones, porque ya es su día. Luego en la plaza toca la banda de los alféreces, se baila un rato y partimos todos juntos hacia la sede social del pueblo a continuar la fiesta con orquestas o grupos musicales traídos por el alferazgo; aunque no es obligatorio solo se procura que no se pierdan las costumbres. En este lugar se realiza un juego tradicional llamado “La Paloma” que, en la experiencia de una socia de baile de Caporales, consiste en que,

“Se bajan las luces un poco, prácticamente no oscuro pero se bajan las luces de esa sede, y el alférez de ese año busca a otra pareja de similares parecidos, y lo tienen que disfrazar como que fueran los alférez, y en ese momento salen los mayordomos que son encargados de la iglesia, y lo buscan pero con una velita, y tienen que encontrarlos, o sea, porque hay harta gente, entonces el alférez están escondidos, y ponen a otro como representante, y qué pasa que los mayordomos con una velita en la mano, tienen que empezar como alumbrarte la cara para ver si eres, y buscar hasta que ya en una de esas pillan a la mujer la traen al centro de la sede, tocan y cantan sus canciones tradicionales, y van a buscar al varón ahora, el varón se esconde, eso si no tiene que salir sí de la sede, tiene que encontrarse, pero tiene que disfrazarse para que no lo pillen, y eso se llama Paloma, entonces otra vez viene los mayordomos, y empiezan a buscar de nuevo a

los varones, a veces están con poncho, les cuesta, a veces le cuesta pillar a la mujer y a veces cuesta pillar al hombre, entonces buscan hasta que ya lo encuentran, y los juntan, y ahí empiezan a bailar de nuevo, otra vez se hacen las filas de hombre y mujer, y ahí se ponen los mayordomos, el alférez, y el alférez reciben cabecillas. Ahí bailan los cabecillas, se les llaman a las personas, matrimonio, pareja, que cuando el alférez recibe el año anterior el alferazgo, y le donan algo, y le dicen ya yo te voy a ayudar con esto, o te voy a ayudar con lo que ellos le nazca, porque no es obligación, es con lo que yo puedo ayudarte, puedo ayudarte con las flores, o si yo puedo ayudarte con las velas, o si yo puedo donarte la ropa de San Andrés, es lo que el corazón diga, entonces ellos se ponen en la fila, los cabecillas, y empieza una canción que no es la cuyana, es otra canción, y empiezan a bailar, y en ese momento, se sirven unos traguitos de vino, hacen unos jarritos de lata y lo adornan con florcitas, y eso tiene que servirse el alférez un poquito, después los cabecillas, y entonces después ya terminando la canción, termina esa ceremonia, y empieza la fiesta que ofrece el alférez, donde todos se divierten bailan, toman y todo” (Entrevista a Ruth Guarachi).

5.2.2.4 El Alba

Al día siguiente, como a las 5:00 am, se realiza esta costumbre en un cerro cercano al poblado esperando los primeros “rayos de sol” del gran día del Santo y su procesión. Que, si bien ya no se realiza actualmente por parte de los caporales, porque nunca he participado en una, solo he visto algunos de los miembros del baile o socios(as) que han ido un par de veces, pero en sí, no todo el baile. Esto demuestra una parte de las costumbres que hemos perdido en el tiempo, por la falta de organización dentro del baile, así como por la maternidad de bailarinas o llegada de pequeños bailarines(as) (hijos) que impidieron en su tiempo realizar esta actividad por la dificultad del recorrido y factores climáticos que conlleva la subida a este cerro. Pero, principalmente la pérdida de los pilares fundamentales del baile, antiguos socios(as) que motivaban a la forma correcta de seguir las costumbres a como ellos lo conocían pese a estos factores adversos que presentábamos. Sin embargo, según cuenta la presidenta del baile, en sus tiempos como bailarina se iniciaba la mañana del 30 de noviembre así:

“En la mañana el bailarín lo que debería hacer, y se ha perdido un poco, es ir al Alba, que es un cerro que está de justo como detrás de la casa de nosotros está en un cerro hay una cruz, y se va como a las 5 de la mañana, normalmente los otros bailes lo hacen, los Morenos van con la banda, y es empinado, o sea, te cuesta llegar yo he ido, cuando se formó el baile íbamos, mi madre nos decía que teníamos que ir, y Don Pedro igual nos decían ¿no les gusta salir a bailar?, y había que ir al cerro. (...) así como tú te levantas ibas a acompañar allá, y allá nos hacían dar vuelta a la cruz de rodilla tres veces, allá arriba hay un altar con una cruz que se llama la cruz del Calvario, si no me equivoco..., cruz del Calvario y en esa cuando tú vas como bailarina,

o sea, haces lo que corresponde te persignas, te arrodillas, y das tres vueltas alrededor de esa cruz, (...) mientras toca la banda o a veces hay zampoña, y esa es una costumbre que lamentablemente nosotros hemos perdido... hemos perdido de verdad... (...) y de ahí de ahí mismo se baja con nuestra banda, y se va directo a la iglesia a dar los buenos días de civil se va a dar los “buenos días” al patrón..., y se regresa, y ahí ya te esperan con un desayuno, las personas que están encargadas, nuestros socios(as), nuestros amigos nos preparan sus sopaipillas con tecito... con atún como todos los años, y todos ahí reunidos comiendo lo que te sirvan, y de ahí ya... serán las ocho de la mañana, y te empiezas a preparar altiro para la procesión” (Entrevista a Ruth Guarachi).

5.2.2.5 Procesión del Santo: 30 de Noviembre

Primero, al despertar como a las 9:00 horas nos preparamos como civil, partiendo con marcha desde la casa al son de la banda con música de caporales hasta llegar a la iglesia para realizar los “Buenos días” y los saludos respectivos a los Santos. Al terminar, los alféreces nos invitan a un desayuno, la tradicional *Calapurca*¹⁹ en la sede y volvemos a nuestros hogares a alistarnos con nuestros trajes para la próxima procesión al pueblo. De la cercana experiencia de la presidenta del baile, lo relata cómo,

“Te empiezas a preparar altiro para la procesión que... normalmente a las 12 del día, que es la procesión, por el pueblo, ya no es alrededor de la iglesia sino por el pueblo, entonces ya ahí ya tienen que ponerse sus trajes, las niñas se peinan, se hacen sus trenzas, los varones igual, entonces todos bien cambiados bien peinados, para ir a la procesión principal que tiene la fiesta, que es el día del patrón, y eso ya... es algo más largo, porque es por el pueblo, son como cuatro calles” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Se hace el llamado por la campana de la iglesia, y nos dirigimos a la sede o casa de los alféreces para *phawar* y *ch'allar*, bendiciendo a los alféreces y vistiendo con un poncho café al hombre y la mujer con un poncho rojo con un cintillo con cintas de colores en la cabeza antes de iniciar la procesión, también se espera que todos los bailes y la comunidad presente asista y bendiga a los pasantes para luego partir todos juntos a la misa. De ahí nos dirigimos todos a la iglesia para la misa principal, una liturgia donde el padre o sacerdote bendice a los bailes para la santa procesión. Luego, se inicia la tan esperada procesión del patrón sacándolo afuera de la iglesia al son de la banda de los alféreces con música de alabanza, y se inicia con una organización de tramos asignados por antigüedad para la presentación de cada baile. Como lo explica la presidenta del baile,

“Son cuatro esquinas..., pero largas dos largas y dos cortas, entonces cada baile..., según como toque primero, si tiene alférez el patrón, la banda de

¹⁹ Calapurca: es una comida tradicional que consiste en una sopa con papa, carne, pollo, y maíz mote.

alférez empieza hasta cierta parte con el patrón, y acompañado por la comunidad, por los bailes religiosos..., y el patrón tiene que moverse con música, siempre toca la banda, o... canta los bailarines, después le toca al baile número uno, hace su saludo de canción de procesión, después le toca el otro baile los Caporales, después le toca a los otros Moreno, y cada uno tiene como un... un espacio donde puede dar su saludo al patrón (...) cada baile tiene su baile de procesión especial, tienen su canción especial de procesión y su baile..., entonces van avanzando con él patrón, y tiene estaciones también, donde paran un momento el patrón..., donde el baile le brinda su saludo, y también en ese momento hay una costumbre del alférez, también habla el padre, da los saludos..., gritamos igual, como... en todos los altares... ¡Que viva San Andrés! ¡Que viva el pueblo!, entonces la costumbre del alférez es regalar dulces, pastillas no sé cómo le llaman, y las tiran, porque... así como el niño o el adulto igual le gusta que regalen esas cosas, entonces yo... creo que eso no se ha perdido nunca, siempre lo he visto (...) sigue la procesión hasta el otro altar, y entra el otro baile cantando, como corresponde, hasta que llegamos a la iglesia..., en la iglesia se ponen los tres bailes con la comunidad, frente de la iglesia, y el patrón en retroceso, y... ahí se despide como hasta el otro año "(Entrevista a Ruth Guarachi).

Al finalizar, llegando a la entrada del templo, se despide al Patrón con música y mucha emoción por dar terminado su procesión; los tres bailes despidiéndose mientras va ingresando al templo, esperando otro año para verlo de nuevo. Según en palabras de la presidenta del baile, este momento describe que,

"Con los cascabeles, con los pitos, y cada baile expresa su manera de despedir, porque ya no lo vas a ver afuera al patrón, hasta el otro año, tiene que pasar un año para volver a vivir todo eso, entonces yo creo que cada bailarín, cada socio, cada persona de la comunidad gente del pueblo, se emociona mucho, o sea, eso llega al corazón, y entra nuestro patrón la virgencita "(Entrevista a Ruth Guarachi).

Los bailes ingresan para dar terminado la misa, y el sacerdote hace el llamado para los nuevos alféreces del próximo año como también a los nuevos mayordomos, que este año sí hubo voluntarios, emocionando al pueblo felicitándolos y asumiendo la gran responsabilidad de estos cargos. Un cambio que relata la presidente del baile,

"Después de terminada la procesión llaman al alférez para el próximo año, pero nosotros esté último año hemos tenido un cambio, que se están presentando... ejemplo en este año ya hay alférez, pero también tenemos alférez para el 2024, ocurre que cuando llamamos un alférez..., por ejemplo, si llaman este año va a ir para el 2025, porque para el 24 ya hay. (...) Está ocupado, entonces es bonito, porque también hemos pasado que no hay alférez, hace muchos años, no había alférez. (...) entonces la comunidad se hace cargo ahí con los bailes religiosos, pero... en estos últimos años nos ha

pasado eso, que hay mucha gente interesada en rendirle honores al patrón” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Los alféreces para terminar la fiesta, invita a todos a un almuerzo comunitario en la sede social, usualmente se realiza la *güatia*²⁰ pero no es obligatorio, dependerá de ellos. Esta comida se realiza en la parte trasera de la sede, en el terreno baldío que queda al costado de la cocina. Esto sería lo último de las responsabilidades que cumplen los alféreces. Y los tres bailes hacen sus presentaciones con sus respectivos saludos de las “buenas tardes” al Patrón, aunque a veces el baile de Caporal realiza este saludo después en el momento de despedirnos. Y partimos a la sede social del pueblo para el almuerzo.

5.2.2.6 Despedida

Luego de la comida nos dirigimos a la casa y nos cambiamos los trajes a ropa civil, para luego empezar a empacar todas las cosas subiendo nuestro equipaje a la micro que nos trasladará de vuelta a la ciudad de Arica. Desarmar todos los toldos, la cocina, y guardar bien lo que va asignado en las piezas o en la micro. También, nos preparamos física y emocionalmente todo el baile para la despedida final del patrón y del pueblo. Partimos como a las 17:00 horas de nuestro lugar dirigiéndonos a la iglesia al son de la banda con los Caporales, marchando con música anunciando nuestro recorrido final para ver al Patrón en su templo.

En la iglesia, hacemos nuestro repertorio de las “Buenas tardes”, y todos los saludos que corresponden. Luego realizamos las últimas bendiciones donde nos acercamos y rezamos a los pies del santo como despedida por unos minutos, dejando velas, todo esto acompañado con la música de la banda, una alabanza sin parar, hasta que todos hayan pasado a despedir al Patrón. Un momento personal con el Santo, un momento de agradecer, de pedirle, muy emocionante para todos, algunos lloran por su partida.

Luego, al terminar eso, realizamos la despedida final donde los mayordomos o el fabriquero sacan la figura del Niño Jesús o Salvador y hacemos un trayecto en retroceso arrodillado, sin darle la espalda, desde el templo hasta salir de la zona de la iglesia y llegar a la entrada de la plaza. Un momento de tristeza y de rostros con lágrimas despidiéndonos hasta el próximo año, como lo relata la presidenta del baile,

“Y empieza la canción triste de despedida, y ahí los bailarines(as) se arrodillan en la iglesia, y salen arrodillados por toda la iglesia. (...) la... banda sigue tocando salimos de la iglesia, y siguen arrodillados, cruzan la plaza, y ya un poquito más allá recién los bailarines(as) se paran..., yo creo que si una persona que... que ve todo esto, yo creo que les llega el corazón, porque nadie me obliga a hacer eso, pero uno lo hace porque quiere, y hasta los niños... hasta los niños, hasta personas adultas se despiden así en

²⁰ Güatia: es una comida tradicional andina que consiste en cocer comida bajo tierra rodeado de piedras calentadas, aprovechando la energía de estas para el cocimiento de la papa y carne, principalmente.

agradecimiento a San Andrés, entonces... yo creo que...es cuando culmina ya... la despedida al Santo, y es... que te vas a ir, y ya tienes que esperar un año más, para volver a verlo, entonces eso emociona mucho” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Un momento que cantamos con sentimiento cada palabra arrodillados ante él, y a medida de vamos avanzando se sienten como caen las lágrimas al ver al Santo, cada vez que uno siente las piedras en las rodillas al retroceder, este se siente como los pecados y el sacrificio que fue el llegar hasta ese momento, el cumplir tu misión. Y, además, un momento de duda si es que vamos a poder llegar otro año más ante su presencia. Todo esto en conexión con la música, como si expresáramos lo que queremos decir mediante la letra de la canción “Despedida”, repitiendo una y otra vez hasta salir completamente de la plaza del pueblo. Esta canción se compone por seis estrofas, tiene un ritmo lento y se acompaña con mucha emoción al cantar cada palabra, si bien al llegar al pueblo cantamos y danzamos con alegría, en esta parte es de una tristeza por irnos del pueblo y decirle “adiós” al Santo Patrón. Esto se puede presenciar en las primeras estrofas de la canción:

(Fragmento canción de la “Despedida”)

Porque estas triste, dime porque
Veo en tus ojos pena y dolor,
Los caporales que están aquí
Hoy ya se marchan triste al partir
Solo te pido Santo Patrón
Que nos recuerdes con mucho amor
Por mis pecados, perdóname
Por los del mundo, perdóname
Hoy lloro padre, lloró por ti
Hoy lloro padre, lloró al partir

Al finalizar esto, después nos paramos y nos acompañan los mayordomos con el Niño Jesús hasta la entrada del pueblo, a la “gruta de la virgen”, y nos da la bendición para un buen retorno a la ciudad y nuestros hogares. Nos acercamos en parejas, nos arrodillamos y nos posiciona el Niño Jesús encima de nuestras cabezas para dar la bendición y despedirnos. De ahí toca la banda despidiendo a los mayordomos y al Niño Jesús, usualmente con música tradicional de su preferencia, y se van bailando hasta la iglesia.

Como última actividad bailamos en ronda todos los caporales celebrando el término y cumplimiento de nuestra promesa en el pueblo al ritmo de la *cacharpaya*, haciendo una ronda con todos los(as) bailarines(as), socios(as), y se empieza a bailar en son de la despedida ya del pueblo. Y finalmente, nos subimos a la micro y miramos por la ventana, siendo esta la despedida final del pueblo de Pachama hasta el próximo año.

5.2.2.7 Subida del Altar: Misa Final

Una vez llegando a la ciudad de Arica, se realiza en uno o dos días siguientes la siguiente ceremonia para dar término a toda la festividad. En esta se realiza la “Subida de Altar”, que sería la misa de cierre, es decir la última ceremonia ritual religiosa a realizarse para el Santo Patrón. Invitando a un sacerdote que oficie la misa, poniéndonos por última vez el traje de caporales, y preparar la comida. En esta liturgia principalmente se agradece al patrón por la llegada de todos a la ciudad, festejando y agradeciendo la participación de los(as) bailarines(as) así como el apoyo de los(as) socios(as) de la agrupación en esta festividad. Como lo menciona la presidenta del baile,

“Los bailarines(as) bailan... bailan con más ganas parece, en el baile tenemos bailarines(as) que... pucha valen en oro, entonces ahí dan todo por... como por el último baile del año, porque nosotros no participamos en otras partes, solamente en el pueblo, entonces ya... ahí bailan los bailarines(as) muy felices... muy contentos agradecidos, y después se le brinda una cena a todos, todos felices todos sirviéndonos la cena juntos, las socias corriendo para atender a los niños, a la banda, y algo muy bonito que ahí... yo creo que ahí es donde finaliza, la fiesta del 30 de noviembre” (Entrevista a Ruth Guarachi).

Aquí es cuando termina la fiesta en su totalidad, esperando al próximo año para empezar todo de nuevo para la subida al pueblo. Una espera y sacrificio que vale todo el esfuerzo que han realizado como familia, los Caporales de San Andrés de Pachama.

CONCLUSIONES

Lo expuesto a lo largo de este estudio, permite dar cuenta de la relación recíproca entre la comunidad y los bailes religiosos en la celebración patronal de San Andrés del poblado de Pachama. Es decir, demuestra como la participación vital de estos actores infunde “vida” o “presencia” en el pueblo durante la festividad después de un largo silencio, manteniendo la vitalidad de un poblado de la precordillera que, de otro modo, estaría deshabitado. Subrayando la importancia de la devoción transmitida por los bailes religiosos que regresan año tras año, pese a las dificultades. Formando un vínculo que manifiesta este Baile de Caporales al Santo Patrón, destacando que no todos los participantes son originarios del pueblo, como la comunidad menciona “Hijos de Pachama”, pero que fueron conformándose en el tiempo y ganándose el reconocimiento dentro de la comunidad, por su fuerte devoción al Patrón e identificándose como “Hijos Devotos de Pachama”,

Por tanto, la performance de este baile de Caporales es una experiencia de acto comunicativo mediante cada paso y canto que conforman su repertorio, su memoria corporizada. Comunicando, además, el sacrificio, emociones, alegría, y cariño, así como sus arrepenimientos y pecados de los bailarines(as) al Santo San Andrés. Formando la identidad del baile por esta memoria colectiva en cada uno de

los momentos de la festividad, y que se transmite a las generaciones futuras tanto dentro de las familias que integren el baile como en la comunidad de Pachama. expresada en la danza. Actualizando cada vez que regresan al pueblo estos bailarines(as), las memorias y los saberes del baile al pueblo.

Y gracias a la autoetnografía, me permitió una comprensión completa de esta expresión cultural de la festividad, reflexionando sobre mi participación particular en cada momento de la fiesta. Representando un hallazgo significativo en el estudio de la relación entre los bailes religiosos y la comunidad. Que da cuenta que esta festividad religiosa, es más bien un encuentro familiar, de compartir en familia entre los miembros del baile de caporales y de la comunidad del poblado que se reúnen todos los años ante la presencia del santo San Andrés, después de una larga espera y de mucho sacrificio. Donde los bailes religiosos y el Patrón San Andrés actúan en una relación recíproca de cuidado, protección mediante la devoción. Es un largo camino que recorremos como baile religioso de un poblado rural de la precordillera, con muchas decisiones que afrontar hasta llegar a nuestro querido pueblo que resguarda nuestras memorias, y que resuena al ritmo de la música de caporal nuestros corazones la tan esperada llegada del baile. Todos juntos hacemos posible la realización de la festividad con el respeto y cuidado debido. Es importante el compartir los conocimientos y recuerdos que surgen del pasado en conversaciones para enseñar a la siguiente generación la responsabilidad de continuar las tradiciones y costumbres familiares.

Finalmente, este estudio me dio la oportunidad de reflexionar sobre mi persona y los saberes como bailarina de Caporal dentro de la festividad, en la búsqueda de aquellos conocimientos que, desconocía, pero pareciera entenderlas. Como si estuviera completando piezas faltantes, aprendiendo las razones de ciertas actividades y significados por medio de los relatos de las entrevistadas. Saber las historias detrás de ciertos elementos, costumbres y tradiciones que la experiencia vivida te brinda y te comunica.

Imagen 3. Baile religioso de caporales en sus inicios año 1993.



Fuente: fotografía propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayús, R. y Eroza, E. (2007). El cuerpo y las ciencias sociales. *Revista Pueblos y Fronteras*, Digital 4. Recuperado de [http:// www.pueblosyfronteras.unam.mx](http://www.pueblosyfronteras.unam.mx)
- Baz y Téllez, M. (2007). Los desfiladeros del cuerpo danzante. *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales* 7, 9-38.
- Bénard, S. (2019). Autoetnografía: un panorama. En *Autoetnografía: Una metodología cualitativa*, editado por C. Ellis, T. Adams y A. Bochner, pp.17-41. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.
- Blanco, M (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos* 38,169-178.
- Cánepa, G. (2001). Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Citro, S. y Aschieri, P. (2011). Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Editorial Biblos. Buenos aires.
- Comisión Nacional de Pastoral de Multitudes, Santuarios y Religiosidad Popular, "Directorio Pastoral de Bailes Religiosos", octubre de 1990. ("Directorio Pastoral de Bailes Religiosos - Iglesia")
- Cánepa, G. (2001). Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Chamorro, A. (2013). Carnaval Andino en la ciudad de Arica: Performance en la frontera norte chilena. *Estudios atacameños*, (45), 41-54.
- Chamorro, A. (2019). Danzar en el carnaval andino "inti ch'amampi, con la fuerza del sol" de Arica. *Cuerpo y performance como representación y experiencia festiva*.
- Díaz, A. (2009). Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *Historia* 42 (II), 371 - 399.
- Díaz A., A., Martínez S., P., & Ponce, C. (2014). Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias* 74 (260): 101–128.
- Díaz, A., Galdames, L., & Muñoz, W. (2012). Santos Patronos en los Andes: imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (Siglos XVI - XVIII). *Alpha* 1 (35), 23-39.
- Díaz, A., Ruz, R., & Galdames, L. (2013). DE FIESTA en fiesta. Calendario de celebraciones religiosas del Norte de Chile. Universidad de Tarapacá.
- Fundación Altiplano (2018). *Pueblos Andinos Arica y Parinacota*.
- Fundación para el Desarrollo de la Universidad de Tarapacá (2017). Investigación Participativa sobre Morenos de paso. Legado Afrodescendiente en la Devoción Popular de la Región de Arica y Parinacota. *Primer Informe de avance, protocolo de acción e instrumentos para el levantamiento de información*. Consejo Nacional de la Cultura Región Arica y Parinacota, Informe inédito, Arica.
- Flores, J. A. (2010). Trabajo de campo etnográfico y gestión emocional: notas epistemológicas y metodológicas. *Ankulegi* 14, 11-23.

- García, P. (2007). La danza ritual y bailes religiosos: Permanencia y sentido en el imaginario religioso de los Bailes del Norte Grande. *Revista Cultura y Religión* 1(2): 42-61.
- Guber, R. (2001). La etnografía. Método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma. Bogotá.
- Guerrero, B. (2016). Espacio público y religiosidad popular en el norte grande de Chile. *Limite Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología* 11(35): 44-55.
- Guerrero, P (2010). Corazonar, una antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser. Ediciones Abya-Yala. Quito.
- Guerrero, J. (2017). Las claves de la autoetnografía como método de investigación en la práctica social: conciencia y transformatividad. Acta N°8 Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales. *Congreso Ibero-Americano de Investigaçãõ Qualitativa* Vol. 3: 130-134.
- Le Breton, D (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Moreno, R. y Pereira, M. (2011). Arica y Parinacota: la iglesia en la ruta de la plata. Fundación Altiplano.
- Mora, A (2011). *El Cuerpo en la Danza desde la Antropología. Prácticas, Representaciones y Experiencias durante la Formación en Danzas Clásicas, Danza Contemporánea y Expresión Corporal*. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires.
- Peña, N. (2015). Bailes Religiosos de Arica, Valoración de su Historia y Tradición. Fundación Procultura, Santiago.
- Robles, B. (2011). La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico. *Revista Cuicuilco* 18(52): 39-49.
- Sanfuentes, O. (2019). Un tablado en Belén y una escena de toros en Pachama. Formación de buenos cristianos y apropiación indígena de la evangelización en la pintura mural andina. *Diálogo Andino* 58: 43-58.
- Schechner, R (2000). Performance. Teoría y prácticas interculturales. Libros del Rojas. Buenos aires.
- Taylor S. J. & Bogdan, R. (1987). Primera Parte. Entre la gente. Cómo realizar investigación cualitativa. En *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados* (pp. 31-178). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Taylor, D. (2011). Introducción. performance, teoría y práctica. En: (2011). *Estudios avanzados de performance*, editado por Taylor, D. y Fuentes, M. pp. 7-11. Distribución Mundial.
- Tudela, P. (1999). La religión tradicional entre los Aymaras de Arica. *Revista Chilena de Antropología*, 15.
- Verastegui, M. (1994). La ceremonia religiosa de la Cruz de mayo en el poblado de Pachama. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.