



Chamanismo, ontologías del arte y transcorporalidad: puentes entre el arte Diaguita y los bailes chinos en el norte semiárido chileno

Shamanism, ontologies of art, and transcorporeality: bridges between Diaguita art and bailes chinos in the Chilean semi-arid north

Francisca Gili^A, Paola González^B & José Pérez de Arce^C

Recibido:
febrero 2021.

Aprobado:
febrero 2023.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

Estudios sobre arte chamánico amerindio dan cuenta de que en el repertorio ritual etnográfico existen numerosas tradiciones de arte abstracto simétrico y transcorporal, en cuyos diseños hay elementos constituyentes de ontologías transformacionales asociadas a ámbitos rituales y prácticas terapéuticas. Estos diseños se caracterizan por dar la posibilidad de transitar entre diferentes modalidades sensoriales que el pensamiento occidental separa. En este artículo se abordan evidencias arqueológicas diaguitas de arte visual y tecnología sonora, basándose en la hipótesis de que estas tendrían una continuidad en la tradición sincrética de las actuales fiestas de bailes chinos. Se explora cómo algunas de sus propiedades se encuentran también presentes en aspectos kinésicos y acústicos de estas prácticas rituales actuales.

Palabras clave: Diaguita, simetría, arqueología musical, bailes chinos, performance.

ABSTRACT

Studies on Amerindian shamanic art show that in the ethnographic ritual repertoire there are numerous traditions of symmetrical and transcorporeal abstract art, in whose designs there are constituent elements of transformational ontologies associated with ritual spheres and therapeutic practices. These designs are characterized by the possibility of transiting between different sensory modalities that Western thought separates. In this paper we address Diaguita archaeological evidence of visual art and sound technology, based on the hypothesis that these would have a continuity in the syncretic tradition of the current festivals of bailes chinos. It explores how some of their properties are also present in kinetic and acoustic aspects of these current ritual practices.

Keywords: *Diaguita, symmetry, musical archaeology, bailes chinos, performance.*

^A Francisca Gili, Chimuchina Records. ORCID: 0009-0003-0038-1536. E-mail: frangili@hotmail.com

^B Paola González, Sociedad Chilena de Arqueología. ORCID: 0000-0003-4915-7052. E-mail: paoglez@gmail.com

^C José Pérez de Arce, Chimuchina Records, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-8580-327X. E-mail: jperezdearcea@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En tiempos prehispánicos, en los valles del norte semiárido chileno (en adelante NSA), se desarrolló la cultura Diaguita (1000-1536 DC), que dio origen a un importante despliegue de arte visual. González (2013, 2016) vincula este desarrollo a una específica tradición de arte chamánico abstracto y simétrico, asociado, entre otras características, a estados ampliados de conciencia, con una permanencia actual en la Amazonía. A su vez, las investigaciones de Pérez de Arce (2015) han contribuido a la comprensión de la tecnología sonora de instrumentos musicales arqueológicos diaguitas, planteando una estrecha semejanza entre estos y las flautas de los tradicionales bailes chinos; una danza ritual originaria del NSA y de la zona central de Chile (Pérez de Arce 2000), integrada por cofradías de músicos de diversas localidades que, en la actualidad, participan en fiestas religiosas católicas, en un contexto de marcado sincretismo indígena.¹

Según el relato historiográfico oficial, la cultura diaguita se consideró extinta desde la llegada de los españoles al NSA. Sin embargo, ante numerosas evidencias de continuidad cultural, en el año 2006 el Estado chileno reconoció legalmente su existencia actual. El presente trabajo aporta una nueva línea de análisis acerca de esta persistencia cultural, planteando una continuidad en la relación entre el arte visual Diaguita prehispánico y el repertorio actual de los bailes chinos. Para ello, se aborda el estudio de vasijas cerámicas arqueológicas diaguitas, la tecnología para producir sonido (organología) de los artefactos sonoros diaguitas prehispánicos y actuales, así como el repertorio coreográfico de las danzas propias de las festividades de chinos. Se propone, así, el desarrollo de una perspectiva integrativa, destinada a evitar la segmentación de las manifestaciones artísticas. Para ello, nuestra aproximación recoge los postulados del giro ontológico en arqueología y del perspectivismo chamánico amerindio (Viveiros de Castro 2013). Además, considera aportes realizados por los estudios antropológicos de la performance, los cuales proponen un sistema de “conocimiento práctico” (Lonnert 2015), el que desafía la departamentalización disciplinaria y entiende el arte como un repertorio vinculante y corporalizado (Taylor 2015). Planteamos así la hipótesis de que determinadas

prácticas culturales vinculadas a este legado material arqueológico serían de orden ritual y su permanencia en tiempos actuales se manifiesta en ciertos ámbitos del contexto festivo ceremonial.

GIRO ONTOLÓGICO EN ARQUEOLOGÍA: DESCUBRIENDO LA ALTERIDAD PARA COMPRENDER LA RITUALIDAD Y EL ARTE

Solo en las últimas décadas la arqueología ha ampliado el ámbito de su trabajo para considerar de manera más crítica los enfoques ontológicos, los cuales buscan comprender el “ser y estar en el mundo” y abordar “la realidad y la naturaleza de las cosas” (Alberti et al. 2011: 896; la traducción es nuestra). La concepción de lo que entendemos por realidad depende, por tanto, de múltiples factores y está culturalmente condicionada. En ese sentido, la aproximación ontológica permite ampliar las nociones y verdades eurocéntricas o positivistas modernas, para “insertar una diferencia donde se asume la igualdad” (Viveiros de Castro 2004: 18; la traducción es nuestra). Desafiando la visión de mundo occidental, Alberti (2016: 169; la traducción es nuestra) propone una “aproximación social ontológica” en arqueología, la cual utiliza la teoría y los relatos etnográficos para reconstruir las realidades de sociedades pasadas. El autor destaca que la etnografía amazónica ha generado una influencia decisiva en las aproximaciones ontológicas en arqueología, principalmente por su aporte de un concepto renovado del animismo y modelos de relacionalidad, que contribuyen a la comprensión del registro arqueológico. A través del uso de analogías meta-etnográficas, nos acerca a la comprensión de ontologías pasadas. Así, el giro ontológico en arqueología busca una reconfiguración, conceptual y teórica, desde la base de la teoría indígena (Alberti 2016). Lejos del riesgo de homogeneizar “diferentes historias a partir de una racionalidad ahistórica y universal” (Cipolla 2021, en Troncoso et al. 2022: 96), este modelo interpela las nociones basales que configuran el pensamiento moderno occidental, abriendo nuevos caminos para interpretar el legado arqueológico.

A partir del estudio etnográfico en comunidades de las tierras bajas amazónicas y pueblos andinos, Vi-

veiros de Castro (2013, 2018) ha generado un modelo teórico denominado perspectivismo amerindio. El autor plantea la existencia de un continuo socio-espiritual y un “multinaturalismo” o múltiples naturalezas (Viveiros de Castro 2018: 286); es decir, el mundo estaría integrado por una variedad de sujetos, humanos y no humanos, prevaleciendo la noción de “una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos” (Viveiros de Castro 2018: 278). La fisonomía corporal de cada ser no constituye un atributo permanente, sino más bien, un ropaje temporal y desechable. Esto nos conduce a una realidad inestable y movедiza, donde los procesos de metamorfosis son constantes (Viveiros de Castro 2018). También destaca la existencia de una epistemología chamánica amerindia de lo estético, que opera por la atribución de subjetividad o “agencia” a las cosas (Viveiros de Castro 2013).

Los postulados perspectivistas recién mencionados cuestionan los dualismos cartesianos que separan naturaleza y cultura, sujetos y objetos (Alberti 2016). Los cuerpos y sus fronteras son relativizados, permitiéndonos arribar al concepto de transc corporalidad, cuya característica es el flujo de sustancias y entidades. Troncoso y colaboradores (2022) consideran que este modelo ontológico redefine la interrelación entre humanos y no humanos. En esta línea, se validan las relaciones, las capacidades afectivas y de acción, así como el rol sociopolítico que articula los distintos existentes que cohabitan en el entramado socrnatural. En definitiva, se ha abierto un campo fértil para reformular nuestra comprensión de los vínculos entre humanos y no humanos en el pasado. Esto incluye también “la problematización de las superficies corporales y sus fronteras, como algo que debería ser cuestionado más que tomado como algo dado” (Crossland 2010: 404; la traducción es nuestra).

Estas aproximaciones han significado, además, nuevas miradas para el estudio arqueológico de la ritualidad. Su abordaje en esta área ha sido problemático debido a la escasez de herramientas metodológicas que permitan abarcar, de modo concreto, las prácticas asociadas a ella (Rosenfeld & Bautista 2017). Buscando alternativas para soslayar esta situación, Nielsen y colaboradores (2017) sostienen que la ritualidad estaría presente en aquellos registros arqueológicos que en su proceso interpretativo muestran el establecimiento de relaciones entre entidades humanas y no humanas.

Respecto del estudio de las artes, Lagrou (2012) realiza un aporte fundamental para la presente investigación. En su reflexión sobre grafismos asociados a prácticas chamánicas, vincula técnicas del arte visual abstracto de los pueblos amazónicos cashinahua y shipibo-conibo, entre otros, con una ontología perspectivista (*sensu* Viveiros de Castro). Estas técnicas, que permiten al espectador cambiar su punto de vista, entrelazan “un estilo de ver y de mostrar con un estilo de pensar” (Lagrou 2012: 97). Se trata de técnicas gráficas que se caracterizan por su cualidad kinésica y la generación de ilusiones ópticas. La producción de este arte se vincula con estados de trance por medio de ingesta de psicotrópicos. Según la autora, estos diseños persiguen evidenciar la simultaneidad de mundos visibles e invisibles; por tanto, “es una técnica eficaz para hacer ver una realidad doble e inestable” inestable” (Lagrou 2012: 107). La autora concluye que “la relación entre imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos es altamente relacional y transformacional” (Lagrou 2012: 104) y destaca el carácter sinestésico de esta experiencia, relatando que en ceremonias de consumo de la ayahuasca entre los cashinahua el diseño es evocado por el canto y visualizado por el participante: “[...] un diseño abstracto opera el pasaje entre lo visible y lo invisible, en un mundo caracterizado por la intercambiabilidad de las formas” (Lagrou 2012: 98).

Otra vertiente de la ontología perspectivista con respecto a este arte visual chamánico, simétrico y no figurativo, se vincula a la ampliación de la categoría de sujeto y la capacidad de agencia de entidades no humanas como un actante más en el ámbito social. Los diseños integrados en esta perspectiva ontológica tienen agencia y pueden ser entendidos como seres sociales. Lagrou (2012: 118) sostiene que este tipo de manifestaciones visuales simétricas no solo representan cuerpos, sino que los encarnan. En esta línea, Taylor (2018: 13) plantea que las visiones de imágenes simétricas en estados alterados de conciencia por parte de indígenas amazónicos se conciben como “‘corporalizaciones’ de seres no humanos”. Así, los diseños son también incorporados en el universo de entidades, capaces de tener una perspectiva. Como anuncia Viveiros de Castro (2018: 297), “Es sujeto quien tiene alma, y tiene alma quien es capaz de un punto de vista”.

Por otra parte, teniendo en cuenta algunos matices que los diferencian, Cavalcanti-Schiel (2014: 461)

destaca la pertinencia del perspectivismo como una ontología aplicable tanto al estudio de pueblos indígenas amazónicos como también andinos, afirmando que “el multinaturalismo puede bien ser reconocido como la economía ontológica común a los Andes y Amazonía”. En el perspectivismo amazónico, los cuerpos son los que generan los diversos puntos de vista y asumen la calidad de sujetos. En cambio, en la cosmovisión andina, la condición de sujeto se vincularía con el *animus*, entendido como “la calidad animada o esencia de todas las cosas vivas” (Stobart 2006: 27; la traducción es nuestra). Además, las interacciones entre actantes humanos y no humanos se vinculan estrechamente con el dispendio de esfuerzos en un contexto de reciprocidad. Cavalcanti-Schiel (2014: 458) señala que

[...] el cosmos vivificado andino no hace sentido si no está dispuesto como una red de intercambios, regulada por la gramática de la reciprocidad, donde la reproducción de la vida, ya sea la reproducción biológica de los seres o bien la reproducción de las condiciones de subsistencia, depende de los esfuerzos –de su intensidad y su dirección– que unos y otros aplican.

En este contexto, el concepto quechua de *kallpa* (esfuerzo, fuerza o energía) es esencial, dado que genera reciprocidad y mantiene en equilibrio el cosmos. El autor afirma que “el rito, en sí mismo, *es trabajo*” (Cavalcanti-Schiel 2014: 459); este posibilita el tránsito de la energía y se enmarca en una relación de comensalía que muchas veces se da en un contexto festivo. Al respecto, Stobart (2018) señala que en estos actos rituales se produce un estímulo y liberación sensorial irrestricta, denominada en quechua *tara*. Este término se refiere tanto a una cualidad pulsante y batiente del sonido, como también a la idea de una liberación total de energías animadoras, vinculables a todos los sentidos corporales en el espacio ritual y festivo. Siguiendo esta línea, Arnold (2016) plantea la existencia de una ontología “vitalista” en el pensamiento andino y amazónico, en que un principio relevante es la circulación de personas (y cuerpos), así como su reproducción en un mundo inestable y movedido. En definitiva, se trata de “una ontología integralmente relacional, en la cual las sustancias individuales o las formas sustanciales no son la realidad última” (Viveiros de Castro 2018: 307).

SENSORIOS FRAGMENTADOS Y LA TEORÍA DE LA PERFORMANCE

El sensorio occidental (*sensu* Hamilakis 2015), instaurado por la gran división epistemológica del mundo moderno (*sensu* Latour 2007), ha implantado la separación de nuestras experiencias en cinco sentidos. Este entendimiento tiende a la fragmentación sensorial y es, en parte, atribuible a la idea decimonónica de compartimentación de las funciones del cuerpo humano (Howes 2006), omitiendo las posibilidades transensoriales en muchos ámbitos del estudio científico. De igual modo, en el campo del arte ha existido una tendencia a separar el repertorio en dichos sentidos. Los análisis arqueológicos también han generado divisiones semejantes en el registro material para estudiarlo y comprenderlo. Como afirma Thomas (2004), las clasificaciones tipológicas y otras estrategias metodológicas buscan fragmentar el mundo en entidades discretas con la finalidad de comprenderlo; sin embargo, esta aproximación pierde eficacia cuando tratamos de acceder a contextos culturales diferentes del moderno. Al fragmentar los elementos que participan de la experiencia cultural, dentro de la cual se desarrolla el espacio ritual, se generan sesgos que invisibilizan parte de los fenómenos sociales que buscamos entender.

Desde hace décadas hemos compartimentado el arte prehispánico para entenderlo, sin darnos cuenta de que con esta aproximación lo íbamos desanimizando. De acuerdo con Viveiros de Castro (2013), la perspectiva occidental postula que cuanto más se desanima el mundo, más se comprende. Resulta de interés entonces atender a la forma de comprensión de las nociones sensoriales dentro de repertorios artísticos de ciertos pueblos amerindios. Con respecto a esto, planteamos que una aproximación integrativa, nutrida por los aportes ontológicos que brinda la etnografía amazónica y andina, puede enriquecer nuestro acercamiento a los legados culturales arqueológicos que estudiamos.

En este sentido, Hamilakis (2015) propone algunas nociones para teorizar lo transcóporal, focalizándose en la ontología de los sentidos, en la que se enlazan los “conjuntos sensoriales” originados por el vínculo entre el cuerpo, los estímulos afectivos y los sentidos. Esta interrelación entre diversos protagonistas, humanos y no humanos, cuestiona los límites entre cuerpos y cosas inextricablemente unidas y redefinidas por esta relación.



Troncoso y Armstrong (2017) plantean que la comprensión de otros conjuntos sensoriales, prácticas y experiencias –distintos del mundo occidental–, permitiría una caracterización más específica de las sensorialidades pasadas, las que serían histórica y ontológicamente situadas. Como propone Rivera Cusicanqui (2018), es necesario distanciarse del oculo-centrismo cartesiano para integrar una mirada hacia el cuerpo desde una perspectiva indígena. De este modo, alejándonos de la separación de los sentidos y del enfoque primario en la visualidad, buscamos acceder a la comprensión de la “cosmopraxis” de estas comunidades, donde no se busca categorizar, distinguir y controlar, sino sumergirse en dicho mundo y “atender” sus dinámicas vitales, sin discriminarlas en categorías, dado que estas dificultan ver, pensar y sentir la vida social (de Munter 2016).

Una propuesta que nos permite comprender las experiencias culturales desde el prisma de un *sensorium* integrado es la teoría de la performance. Esta perspectiva desafía la departamentalización disciplinaria y entiende el arte como un repertorio vinculante y corporalizado (Taylor 2015). Persigue entender las prácticas culturales desde una aproximación integradora, asumiendo que en dichas instancias todos los sentidos entran en juego. En las performances se produce un proceso de intertextualidad (*sensu* Langdon 2015) de los diferentes soportes sensoriales del arte, tales como la visualidad, la sonoridad y la kinésica. Chamorro (2013) sostiene que el término performance denota un campo inclusivo, utilizado para referirse a prácticas incorporadas, las cuales se insertan en acontecimientos sociales, ligados estrechamente a las actividades comunitarias, por lo cual representan y constituyen la identidad de un grupo. Una de las cualidades que permite comprender que una práctica se suscribe dentro de la noción de performance es su realización de manera repetitiva, *ad infinitum* (Schechner 2000, en Chamorro 2013), en distintos momentos del calendario ritual.

Simetría y sinestesia: el éxtasis y la experiencia del arte

El estudio de la iconografía cerámica Diaguita realizado por González (2013), específicamente el análisis de simetría (Washburn & Crowe 1988), permitió establecer regularidades formales y estructurales de este universo

representacional, caracterizado por su naturaleza mayoritariamente abstracta. La simetría se basa en los elementos repetitivos de las estructuras iconográficas, registrando la réplica de una unidad mínima de diseño en una dirección determinada, a lo largo y alrededor de un eje. Esta unidad mínima se repite dentro de un campo de diseño específico, conforme a un conjunto finito de principios simétricos que incluyen la traslación, reflexión en espejo, rotación y reflexión desplazada. La definición de las unidades mínimas y los modelos simétricos en un campo de diseño dado, permiten definir su estructura, expresada en patrones de simetría propios de cada cultura, en distintos formatos y medios.

La simetría siempre implica un principio organizador y se caracteriza por su universalidad (Wade 2006). Según Washburn y Crowe (1988: 41; la traducción es nuestra), es un tipo de esquema clasificatorio “que se focaliza en la estructura del diseño, un atributo que ha demostrado ser sensible a problemas relacionados con la identidad del grupo y con procesos de intercambio e interacción”. Washburn (1983) precisa que la estructura de estos diseños es una propiedad culturalmente significativa. En este sentido, Paraskevopoulos (1968) afirma que la preferencia por tipos específicos de simetría es aprendida y transmitida, y a esto se debe que solo determinadas simetrías predominan en el arte de una cultura dada.

En tanto, el avance en el conocimiento etnográfico del arte visual abstracto amazónico ha permitido vincularlo con los estados de conciencia ampliados (Gehbart-Sayer 1985; Reichel-Dolmatoff 1985; González 2016). Un considerable aporte en esta materia lo realiza Reichel-Dolmatoff (1985), quien aborda los aspectos chamánicos y neurofisiológicos del arte de los tukano (Amazonía colombiana). En su propuesta, asocia el arte abstracto de esta etnia con la experiencia de consumo de psicotrópicos, describiendo las visualizaciones en estos estados como

[...] pequeños elementos brillantes, de forma geométrica, tales como estrellas, puntos o líneas que aparecen súbitamente sobre un fondo oscuro, moviéndose como en un caleidoscopio. Son formas a veces parecidas a espirales, a flores o a plumas, a cristales, todo con una marcada simetría bilateral (Reichel-Dolmatoff 1985: 292-293).

El autor explica que estas figuras se denominan fosfenos; tienen una base neurofisiológica y son producidos en

el cerebro por medio de la autoiluminación del campo visual en estados modificados de conciencia, siendo comunes a toda la humanidad. Agrega que, en el caso de los tukano, el traspaso de estos motivos al plano gráfico constituye un importante mecanismo de codificación y los indígenas conciben estas imágenes como fuerzas cósmicas que pueblan el universo y la naturaleza.

De algún modo, estas experiencias extáticas han actuado como un primer estímulo en la percepción y ejecución de una serie de estilos de arte visual indígena sudamericano, de naturaleza abstracta y simétrica. Estas visiones percibidas en trance son luego reproducidas en diversos soportes sensoriales, cumpliendo además un rol relevante en terapias de sanación (Illius 1994).

Una característica recurrente en estas distintas tradiciones de arte chamánico es la relación de su expresión visual con experiencias sinestésicas. Más allá de las connotaciones cognitivas y neurológicas de este término, Ingold (2015, en de Munter 2016: 633) habla de sinestesia como adjetivo, entendiendo el concepto como un “sentir conjuntamente”. Sullivan (1986, en Howes 2006) usa el término de sinestesia cultural en el contexto de experiencias rituales sudamericanas, evocadas por estados modificados de conciencia, y postula que existe un proceso de comunicación ritual en donde el receptor de un mensaje recoge información a través de una variedad de canales sensoriales de modo simultáneo. La integración de los diversos sentidos da origen a la sinestesia, entendida como “la experiencia multisensorial de ser, que puede ser arbitrariamente dividida en los diferentes sentidos sólo como ejercicio analítico” (Skeates 2010, en Troncoso & Armstrong 2017: 310).

Por ejemplo, en el pueblo shipibo-conibo, asociado al consumo de ayahuasca, se experimenta un intercambio entre el ámbito visual (diseños simétricos) y auditivo (*íkaros* o cantos). Gehbart-Sayer (1985), apoyándose en Lucas (1970), propone una posible conexión estructural entre los diseños (*kené*) y las canciones (*íkaros*). Este autor señala que tanto los diseños como las melodías se organizan por medio de una simetría bilateral (Gehbart-Sayer 1985: 170). Los patrones graficados en la cultura material también pueden ser observados en sus danzas, pues en sus desplazamientos van configurando colectivamente diferentes formas geométricas.

Con relación a las ceremonias de ayahuasca entre los cashinahua, Lagrou (2012) refiere que estos grafis-

mos se adhieren a la piel tanto durante la vida cotidiana como durante las experiencias visionarias. De este modo, la piel adquiere una propiedad transparente y permeable, permitiendo una suerte de intercambio entre los cuerpos. En tal sentido, Arnold (2016) menciona en su estudio sobre textiles de los Andes sur centrales y su vinculación con prácticas de consumo de psicotrópicos, que los diseños pueden mudar de un soporte a otro, sean cerámicos, textiles, corporales o auditivos (canciones). La autora agrega que estas experiencias sinestésicas no tratan solo de sentidos, resaltando los nexos entre la experiencia sensual, las asociaciones semánticas y la transcorporalidad, como cualidades intrínsecas de las prácticas chamánicas amerindias estudiadas por ella.

Otro ejemplo lo encontramos en el concepto *toya* entre los siona, el cual consiste en un diseño geométrico abstracto que puede ser plasmado en diferentes soportes sensoriales. A este respecto, Langdon (2015) informa que, bajo los efectos de psicotrópicos, los participantes que oyen estos cantos acceden por esta vía a reinos invisibles. Con posterioridad a esta experiencia, lo que fue visto y oído es reproducido a través de las artes gráficas y narrativas. Langdon (2015: 39) plantea que “Estas formas de arte chamánico son performativas, y el canto, la figuración y la poética de la narración son expresiones estéticas que contribuyen a y resultan de la interacción de los sentidos en el ritual [...]”.

Las referencias expuestas muestran que, en muchos ejemplos de arte amazónico y andino, este se desenvuelve en contextos rituales, generándose una perspectiva integrativa a nivel sensorial. En efecto, existen experiencias extáticas de sinestesia que envuelven a los oficiantes en un universo sensorial caracterizado por la simetría. Esta posibilita la transición de dichos patrones en distintos soportes visuales, auditivos y kinésicos, dando origen a un acto narrativo caracterizado por una sensorialidad múltiple e intercambiable. En nuestra opinión, ambas instancias –la sinestesia, por una parte, y la traducción de estas visiones extáticas a patrones simétricos, por otro– se retroalimentan e indexan facilitando en la cosmovisión amerindia el encuentro y comunicación con entidades “no humanas”. Planteamos que estas experiencias se vinculan también con lo que Gell (1998) describe como la indescifrabilidad cognitiva que une el dibujo, la música y el baile; la cual se da por la sinergia entre las formas de arte y las

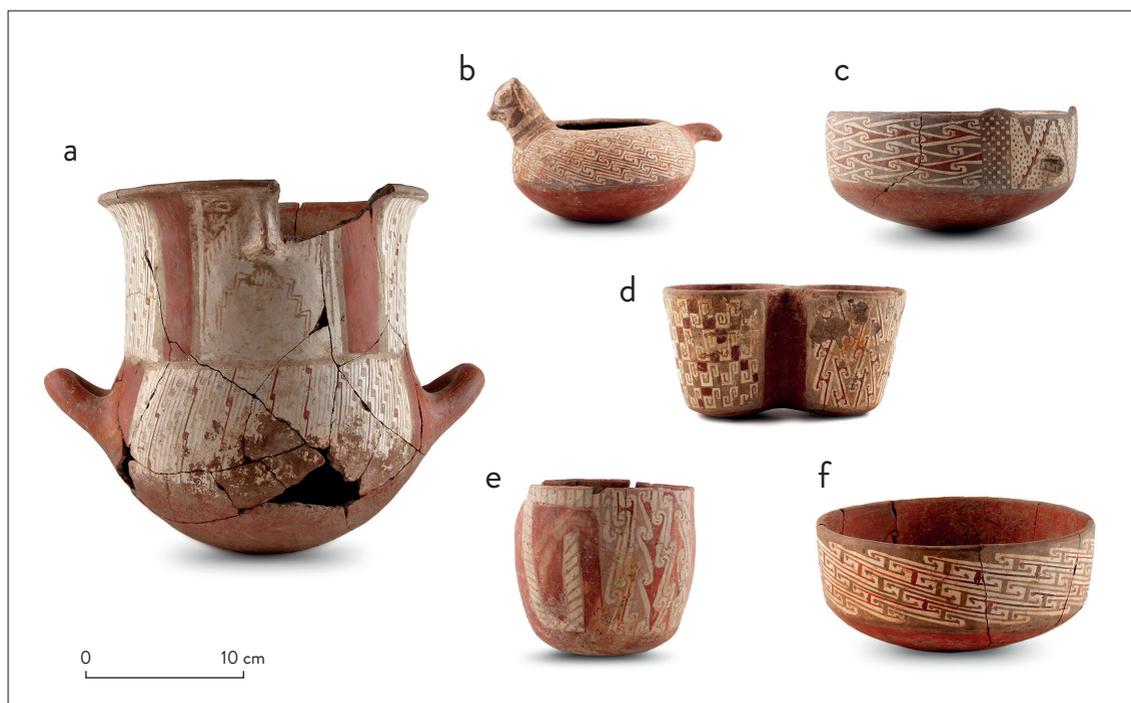


Figura 1. Ejemplos de piezas diaguita, proyecto rescate arqueológico El Olivar 2015-2017: **a)** urna policroma, rasgo unidad I 118; **b)** cuenco felinomorfo, entierro 59; **c)** escudilla zoomorfa, entierro 97; **d)** kero doble, entierro 59; **e)** taza policroma, entierro 140; **f)** escudilla, rasgo unidad I 118 (fotografías de Paola González). **Figure 1.** Examples of Diaguita pieces, El Olivar archaeological rescue project 2015-2017: **a)** polychrome urn, feature unit I 118; **b)** felineomorphic bowl, grave 59; **c)** zoomorphic bowl, grave 97; **d)** double kero, grave 59; **e)** polychrome cup, grave 140; **f)** bowl, feature unit I 118 (photos by Paola González).

modalidades de expresión que la estética convencional intenta comprender por separado.

Una aproximación integrativa de las manifestaciones artísticas amerindias, surgida desde la teoría de la performance, ontológica e históricamente situada, representa por tanto una valiosa oportunidad de acercamiento a estas manifestaciones culturales en toda su riqueza, permitiéndonos un mejor entendimiento del arte prehispánico y de su compleja interrelación con las prácticas rituales.

CULTURA DIAGUITA CHILENA: ARTE VISUAL, SIMETRÍA CULTURAL E IDENTIDAD

Hemos mencionado que el consumo de psicotrópicos permite el acceso a visiones abstractas y simétricas. No obstante, para lograr reproducir las innumerables

variantes de patrones observadas en las representaciones visuales cerámicas, las comunidades prehispánicas debieron realizar un complejo proceso que implicó cierta sistematización. Esto habría permitido la expresión de tales configuraciones simétricas en diseños planos y probablemente, como lo reporta la etnografía abordada en la sección anterior, en diversos soportes sensoriales, como danzas y cantos.

La cultura Diaguita chilena destaca por su maestría en la generación de diseños simétricos. Mediante la aplicación de engobes de tres colores, negro, blanco y rojo, sobre variados contenedores cerámicos (fig. 1), exploraron incansablemente las posibilidades del diseño abstracto y simétrico, el cual fue también acompañado de figuraciones biomorfas. Este esfuerzo cultural dio nacimiento a un complejo estilo de arte que excede el ámbito de la creación exclusivamente artística, ampliándose también a la exploración de lógicas geométricas y estrategias identitarias.

González (2013, 2016) ha planteado la existencia de un vínculo entre la cultura Diaguita chilena y la tradición de arte chamánico del pueblo shipibo-conibo de la Amazonía peruana, a partir de un conjunto de semejanzas iconográficas, prácticas culturales y arte material. Propone así que las manifestaciones artísticas diaguitas podrían vincularse a las de este pueblo amazónico, en el cual la estética se vincula con la medicina: “Se trata de un concepto de belleza que camina unido a la sanación y lo sagrado en el que los mecanismos sinestésicos permiten transitar entre el medio visual, auditivo y coreográfico” (González 2016: 46). La autora resalta la asociación del arte visual a un alter ego animal (jaguar o felino moteado o anaconda), así como el vínculo entre el consumo de plantas psicotrópicas y la generación de un arte visual geométrico y abstracto. La identificación de vilca (*Anadenanthera colubrina*) en una espátula diaguita (Albornoz 2015), así como chamico (*Datura ferox*), tabaco (*Nicotiana* sp.) y latué (*Latúa pubiflora*) en recientes excavaciones en el sitio El Olivar (González en este número especial), aportan antecedentes sobre esta práctica. Sin embargo, de acuerdo con González (2016), los paralelos más interesantes se observan al considerar los principios formales intrínsecos en ambos universos representacionales. Entre ellos, el uso de complejas simetrías, el principio de *horror vacui*, el contracambio o visión en positivo-negativo, la repetición periódica, la continuación sin fin o el poder autogenerador de los diseños, la interminable variabilidad a partir de unidades mínimas acotadas, la complicación gradual del diseño, la atracción casi hipnótica y, por último, la ilusión óptica de movimiento o vibración.

La maestría alcanzada en el arte visual cerámico Diaguita se expresa en la elaboración de un gran número de estructuras simétricas complejas, organizadas en variantes y subvariantes, atendiendo a cambios en las unidades mínimas, movimientos simétricos y cambios cromáticos (González 2013). El estudio de la fragmentería polícroma y las vasijas completas diaguita halladas en sitios habitacionales de los valles de Chalinga e Illapel, en la provincia del Choapa (González 2004, 2013), permitió establecer el carácter identitario de este arte visual simétrico. Dicho análisis identifica estructuras simétricas exclusivas a nivel de valle, dentro de una matriz iconográfica y cognitiva compartida. Existe una tendencia cultural a establecer variabilidad, la cual hace distinguible el arte visual producido por un valle respecto de otro.

TECNOLOGÍA SONORA DIAGUITA PREHISPÁNICA Y SU CONTINUIDAD EN EL PRESENTE

En cuanto a los aspectos musicales de la cultura Diaguita en tiempos prehispánicos, han quedado restos fragmentarios de este repertorio cultural. Lo que encontramos en la actualidad consiste principalmente en flautas; las más abundantes son de piedra y en menor cantidad de madera o hueso, las que probablemente se han degradado por sus características orgánicas.

Estos instrumentos presentan similares cualidades organológicas –tecnología para producir sonido– y varían en sus formas, que son de diferentes tipos, tales como antaras, pitos acodados y pifilkas (Pérez de Arce 2015). La antara es un tipo específico de flauta de pan lítica o de madera, generalmente de cuatro tubos complejos (de diámetro discontinuo), en disposición escalonada (fig. 2b y g). El pito acodado es una flauta lítica con el tubo discontinuo y quebrado en ángulo, con una compleja geometría interior, con o sin agujeros de digitación, que conforman una tipología especial de quena (fig. 2). La pifilka es una flauta similar a la antara, pero de un solo tubo (fig. 2f). La presencia de este tipo de instrumentos musicales, de tubo complejo, se extiende hacia el sur hasta el valle del Aconcagua, con algunas variantes formales.

Su cronología no es precisa, porque muchas de estas piezas proceden de hallazgos o excavaciones poco sistemáticas. No obstante, recientes excavaciones en el área arqueológica de El Olivar han evidenciado la relación de un pito acodado (fig. 2h) con una vasija Diaguita clásica, en un estrato arqueológico con fecha previa al avance incaico (Cantarutti & Cabello 2010). Además, uno de los probables instrumentos musicales, procedente del rescate arqueológico El Olivar, que integra la ofrenda del individuo 166, asociado a dos camélidos articulados, corresponde al Período Diaguita Inicial (fig. 2c). Este contexto cuenta con un fechado radiocarbónico de 1057 ± 19 años DC² (González & Cantarutti 2018; González et al. 2022).

Las antaras, pifilkas y pitos acodados comparten un diseño acústico denominado tubo complejo, cuya conformación más sencilla consta de dos secciones tubulares de distinto diámetro –más ancho hacia la embocadura– y con una configuración geométrica interna de gran variabilidad. La función sonora del tubo

complejo la conocemos bien por el uso actual que se hace de él en los bailes chinos. En estos se utilizan flautas con ese mismo diseño acústico (fig. 2d), que emiten un sonido muy particular, atonal, de gran potencia y con un amplio espectro armónico producido por multifonías y batimientos (Pérez de Arce 1998).

El registro arqueológico de flautas con tubo complejo comprende una gran extensión en los Andes, desde la costa meridional del Perú hasta la región de Los Lagos en el sur de Chile. Asimismo, una gran extensión temporal que va desde la cultura Paracas (700 AC-200 DC) hasta la actualidad, abarcando culturas tan diversas como Paracas, Nazca, Yura, San Pedro, Diaguita, Aconcagua y Mapuche (Pérez de Arce 1998). La aplicación de la técnica de soplo de las flautas de chino permite obtener interesantes registros asociados a un sonido con mucho vibrato, denominado sonido rajado, que es muy valorado por los oficianes en la actualidad.

En todas estas flautas, la ejecución exige un soplo enérgico, altisonante, con el objeto de provocar una cualidad intensa y compleja del sonido. Las flautas de chino se emplean en pares que van alternando su soplido de modo que se consiga su continuidad. La respiración es enérgica y sostenida a veces por horas, produciendo en algunos casos una ampliación de conciencia y generación de experiencias de acercamiento a lo sagrado (Mercado 1996). Sistemas similares de hiperventilación fueron estudiados por Stanislav Grof (1999), concluyendo que con esta práctica se logran estados de plenitud semejantes a las descritas en diversas las religiones del mundo (Capra 1992). Coincidentemente, las flautas surandinas (flautas de chino, sikus, pifilkas y otras) provocan estados de conciencia ampliados compartidos colectivamente durante rituales enfocados a alcanzar un equilibrio cósmico (Pérez de Arce 2018).

La fiesta ritual surandina de los bailes chinos contempla varias orquestas de flautas, cada una con 12 o más flautas, cuya superposición supone un diseño acústico que potencia la complejidad, densidad, intensidad y vibración del sonido. Destaca el esfuerzo por evitar la coincidencia exacta de afinaciones entre todas las flautas. También se elude la coordinación exacta del soplo y la uniformidad de estilo. Estos mecanismos hacen posible la generación de un sonido extraordinariamente rico, denso y en permanente mutación, conformando así un solo instrumento creado por una colectividad.

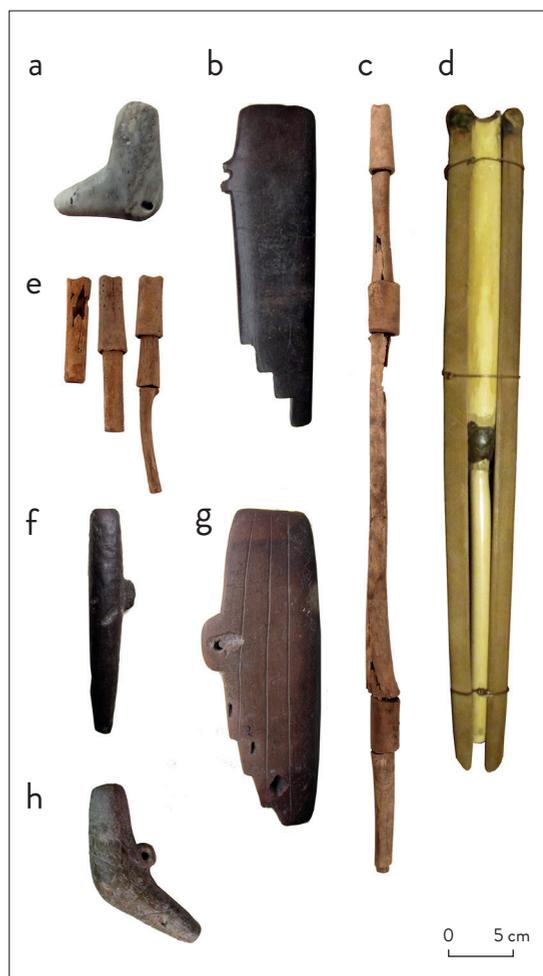


Figura 2: a) pito acodado, Estadio Fiscal de Ovalle; b) antara, plaza Santo Domingo de La Serena; c) instrumento óseo, Individuo 166, rescate arqueológico El Olivar; d) flauta de chino actual, zona de Andacollo; e) instrumento óseo, Individuo 84, rescate arqueológico El Olivar; f) pifilka, sin datos de contexto; g) antara, calle Mata de la Serena; h) pito acodado de El Olivar (rasgo 4C, entierro secundario de rescate Loteo Brillamar) (fotografías de Francisca Gili). **Figure 2:** a) angled whistle, Estadio Fiscal de Ovalle; b) antara, Santo Domingo square, La Serena; c) bone instrument, Individual 166, El Olivar archaeological rescue project; d) present-day chino flute, Andacollo area; e) bone instrument, Individual 84 El Olivar archaeological rescue project; f) pifilka, without context data; g) antara, Mata-La Serena road; h) angled whistle from El Olivar (feature 4C, secondary burial from Loteo Brillamar rescue project) (photos by Francisca Gili).

Durante la fiesta, se encuentran varias de estas flautas colectivas y entablan competencias musicales que consisten en tocar lo más fuerte posible, evitando



Figura 3: a) baile chino en la Fiesta de Las Palmas, año 2018; b) baile chino de los hermanos Prado en Pochachay (fotografías de Jorge Rosales). **Figure 3:** a) baile chino at the Fiesta de Las Palmas, year 2018; b) baile chino of the Prado brothers in Pochachay (photos by Jorge Rosales).

coincidir en el mismo pulso. El resultado sonoro es una extensa polifonía donde cada uno de estos instrumentos colectivos refleja una identidad y sentido de pertenencia territorial.

Esta familia de sonidos complejos es ampliamente conocida en el área surandina en otros tipos de flautas actuales. Lo encontramos, por ejemplo, en el sonido de las *tarkas* en Bolivia (Gérard 2007, 2015) y en el de los *sikus* altiplánicos (Gérard 1999). Este sonido pulsante y vibrante en tradiciones altiplánicas recibe el nombre de *tara* (Gérard 2015) y corresponde a una estética propiamente andina que se puede rastrear en la etnografía y arqueología de los Andes centro-sur. Destacamos lo ya mencionado por Stobart (2018) respecto de *tara*, quien señala que este sonido se asocia también a energías animadoras, y este concepto no está restringido solo al ámbito sonoro, sino que involucra todos los sentidos corporales (sabores, sonidos, colores, olores y sensaciones táctiles o kinestésicas).

Descripción de los aspectos kinésicos de los bailes chinos

En los actuales bailes chinos se desarrolla un despliegue performático en que el sonido está acompañado de desplazamientos corporales (pasos de baile y configuraciones colectivas), los cuales están sincronizados y van cambiando conforme el pulso de la música. Estos desplazamientos presentan variantes identitarias, por lo que cada comunidad tiene sus pasos y cadencia distintivos. En algunos casos, estos movimientos se

realizan frente a la imagen a la que se rinde culto (fig. 3), y en otras instancias se despliegan durante el avance de una procesión en dos hileras (fig. 4). Cerda (2019) señala que este último desplazamiento en procesión corresponde a una tradición española que se integró a estas ceremonias locales durante el proceso de evangelización que trajo consigo la Colonia. Alonso de Ovalle (1646, en Cerda 2019: 36), refiriéndose al “baile de la bandera” o “baile de los estandartes”,³ practicado por los pueblos indígenas en el período colonial temprano, señala que

[...] organizaban y desarrollaban un baile a saltos cuya coreografía y movimientos coreográficos es direccionado mediante el uso de banderas [...] el baile de la bandera es de carácter circular en torno a un asta con la bandera y es una danza de hombres con clara connotación festiva [...].

Una escena similar es graficada por Miers en 1826 (fig. 5), distinguiéndose un contexto festivo donde se sitúan los oficiantes en rito, desplegando sus pasos de baile en una forma corporal colectiva organizada en círculo.

Si bien en la actualidad la coreografía más frecuente es el avance en dos hileras, existen testimonios que señalan la existencia en el pasado de numerosas variantes de despliegues simétricos en el baile. Uribe (1974, en Contreras & González 2014) identifica cinco formas corporales colectivas en Andacollo: 1) la viña: los bailarines forman dos filas y saltan en cuclillas hacia adelante y hacia atrás, encorvando y enderezando el cuerpo como si se tratase del descargue de un saco de mineral; 2) la escuadra: los bailarines se desplazan formando un ángulo recto; 3) la formación en cruz;



Figura 4. Baile chino realizando mudanzas en procesión en la Fiesta de Pachacamita, años 2010 y 2016 (fotografías de Francisca Gili y Jorge Rosales, respectivamente). **Figure 4.** Baile chino performing mudanzas in procession at the Fiesta de Pachacamita, years 2010 and 2016 (photos by Francisca Gili and Jorge Rosales, respectively).

4) el caracol: los bailarines remedan en cuclillas las ondulaciones de un caracol; y 5) la troya: los bailarines se mueven en dos círculos, uno interno y otro externo. Cerda (2019: 36) señala que, actualmente, tanto en Andacollo como en Copiapó, se sigue practicando esta última coreografía colectiva; en ella se articula un círculo similar al consignado en el relato colonial temprano, mencionado por Alonso de Ovalle en el siglo XVII. Esta modalidad de danza sigue siendo ejecutada en los bailes chinos de Tamayino de Ovalle, La Higuera, el número 10 de Coquimbo y La Cantera (Rafael Contreras 2020, comunicación personal). El Baile Pescador número 10 de Coquimbo realiza esta coreografía circular durante los “bautizos” de quienes ingresan a la cofradía (Carolina Herrera 2020, comunicación personal).⁴

En coreografías del valle de Aconcagua (Fiesta de San Pedro en Loncura 2019), pertenecientes a la misma tradición de bailes chinos, hemos observado que, frente a la imagen de culto, se despliegan formas corporales colectivas, simétricas, que transitan entre diseños aproximadamente cuatripartitos, cuadrangulares, circulares y serpenteantes. Estas formas se desarrollan en el espacio mediante dos filas de personas que se desplazan de modo planificado, configurando simetrías que van variando conforme avanzan y ejecutan los sonidos de sus flautas. Estas coreografías corresponden a legados locales, emblemáticos de cada baile. Las

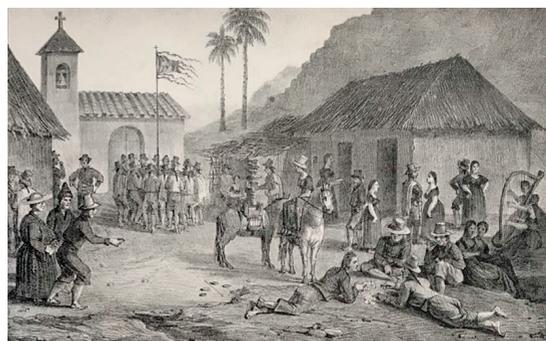


Figura 5. Baile de la Bandera ilustrado por Miers (1826: 218-219) (Memoria Chilena s.f.). **Figure 5.** Baile de la Bandera illustrated by Miers (1826: 218-219) (Memoria Chilena n.d.).

estructuras coreográficas de la etapa de saludos a la imagen de devoción forman parte del acervo particular de cada baile y constituyen una razón de orgullo para sus participantes. En Alto Aconcagua, por ejemplo, se mantienen antiguas coreografías configuradas por intrincados diseños en espejo, que se van enlazando entre ambas filas. Antiguamente, recuerdan los viejos “chinos”, era habitual la presencia de dos tamboreros, cuya función consistía en guiar ambas filas (fig. 6). Su labor facilitaba la realización de estas figuras simétricas corporales colectivas complejas.

Otras coreografías simétricas complejas se observan también en el Baile Peregrino de Iquique y en el Baile



Figura 6. Tamboreros de baile chino en Pachacamita, año 2010, y en Loncura, año 2019 (fotografías de Francisca Gili). **Figure 6.** Baile chino drummers in Pachacamita, year 2010, and in Loncura, year 2019 (photos by Francisca Gili).

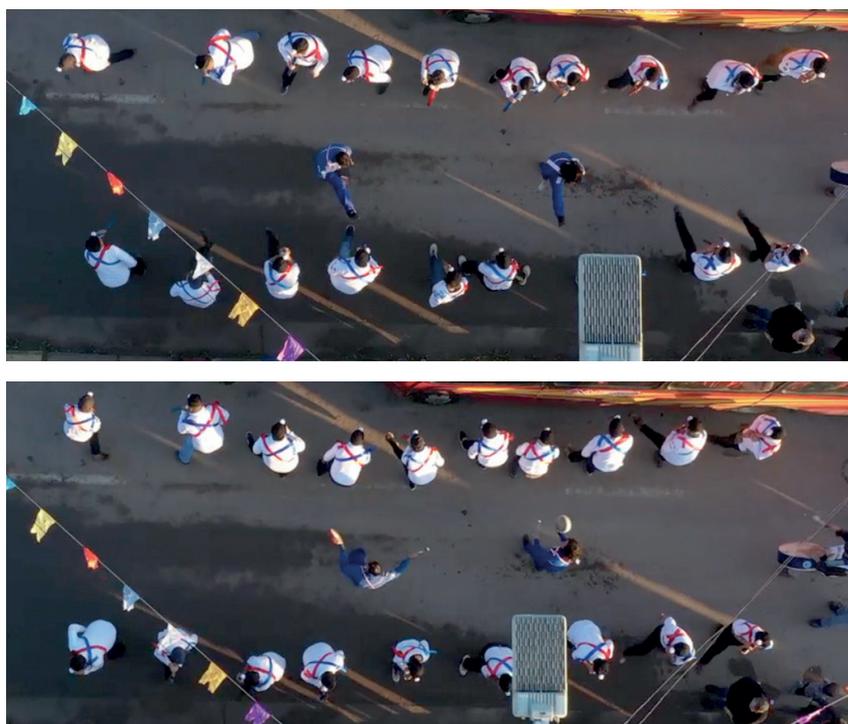


Figura 7. Imagen cenital de bailes chinos en Loncura, año 2019 (fotografías de Nicolás Aguayo y Francisca Gili). **Figure 7.** Overhead image of bailes chinos in Loncura, year 2019 (photos by Nicolás Aguayo and Francisca Gili).

del Socavón, en el valle del Choapa (Ximena Bascuñán 2020, comunicación personal). Lamentablemente, esta última modalidad ha ido quedando en desuso, priorizándose el despliegue en procesión mediante dos hileras (fig. 7).

Mientras que el conjunto de oficianes se traslada configurando las coreografías colectivas, cada integrante

va también generando movimientos individuales, al tiempo que avanza. Estos pasos de baile y su tempo presentan variaciones entre las diferentes localidades y sectores del intervale. Podemos observar, por un lado, la ejecución de saltos acrobáticos, muy exigentes corporalmente, en los bailes chinos del Aconcagua y, por otro, un lento y elegante desplazamiento de los chinos del Elqui, donde

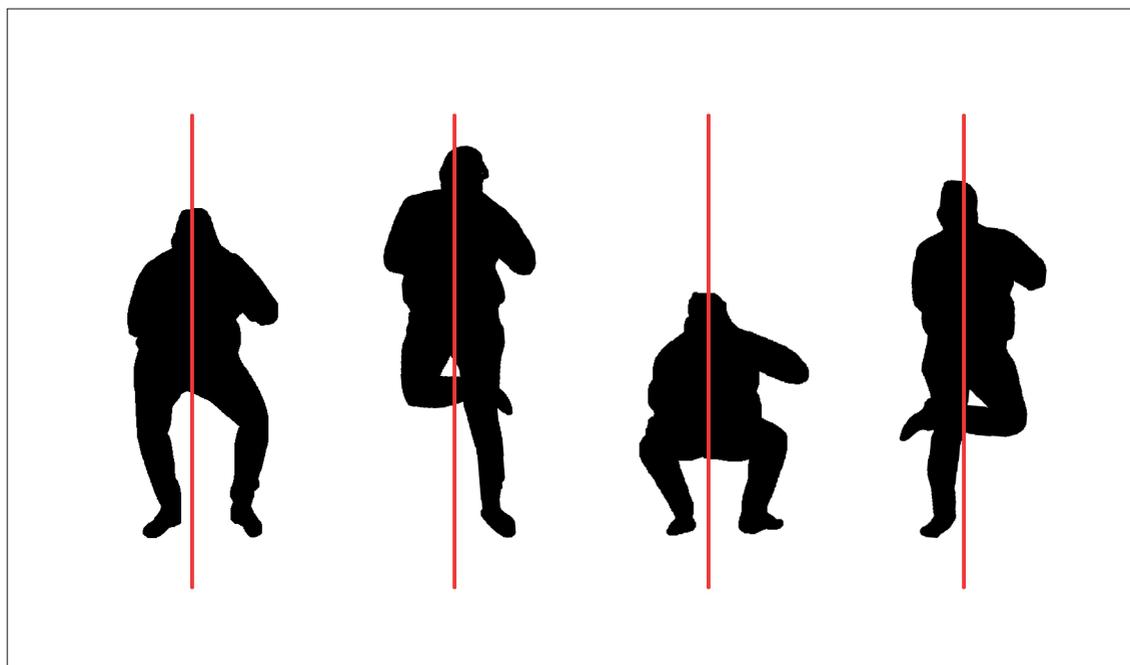


Figura 8. Figura kinésica corporal individual. Ilustración que representa en rojo el eje de simetría vertical en cuatro tiempos de una “mudanza” (dibujo de Francisca Gili). **Figure 8.** Individual body kinetic figure. Illustration representing in red the vertical symmetry axis in four tempos of a “mudanza” (drawing by Francisca Gili).

el ritmo de las flautas es más pausado. Estas formas corporales individuales también se rigen por un orden simétrico, siendo el eje de ellos la proyección lineal de la columna. Movimientos similares se realizan de modo bilateral con ambas mitades del cuerpo. Estos se van repitiendo de modo alternado, por ejemplo: primero se toca la flauta sobre los dos pies apoyados en el suelo, luego se flexa el pie derecho tras la rodilla. Posteriormente, el cuerpo baja sobre los dos pies desde la cadera como si se tratase de una sentadilla. Acabado este movimiento, se repite el mismo ejercicio corporal con el pie izquierdo y así sucesivamente. Esta coreografía continúa durante un número acotado de pulsos del tambor, hasta que se integra otra variante de movimiento (fig. 8).

Estas formas corporales, denominadas entre los chinos como “mudanzas”, son guiadas por un tamborero que por lo general se ubica entre ambas filas (fig. 6). El tamborero va indicando mediante distintas gestualidades la “mudanza” que se irá repitiendo en cada ciclo. Cada baile tiene sus propias formas corporales individuales que cuentan cada una con nombres específicos, tales como la cruz, el minero, el sapito, el torito, el relojito,

entre otros. Estos nombres guardan relación con las prácticas cotidianas de los oficiantes de este rito.

Este despliegue coreográfico demanda mucha destreza y esfuerzo físico. La ejecución de estas “mudanzas” requiere que el oficiante sea capaz de corporalizar una compleja estructura simétrica que se alterna cíclicamente y se va entrelazando con el soplo de las flautas, configurando así una dualidad básica. De este modo, algunas “mudanzas” de dos tiempos logran coincidir con el soplo de las flautas. Sin embargo, cuando se trata de “mudanzas” de tres, cuatro, cinco o más tiempos, se generan complejos ciclos que son solo percibidos por el chino que realiza estas coreografías.

La exacerbación de los sentidos por medio de la música, la danza y el uso de colores vivos permite a los chinos realizar estos despliegues kinésicos durante largas horas, sumidos en un estado de profunda devoción. Dicho estado remite al concepto de “causalidad mágica”, enunciado por Gell (1998: 108), en que la “agencia” del artista –en este caso el oficiante– posibilita un recorrido que se traduce en un resultado estético que, como receptores, no podemos explicar o entender.

PRINCIPIOS FORMALES INTRÍNSECOS COMUNES ENTRE EL ARTE VISUAL DIAGUITA Y LA PERFORMANCE DE LOS BAILES CHINOS

Para la presente investigación resultó de gran interés constatar que muchos de los principios formales intrínsecos que González (2016) observó como elementos comunes entre el arte visual Diaguita y shipibo-conibo, también pueden ser observados en diferentes dimensiones sensoriales de la performance de los bailes chinos, acercándonos al universo y a la noción de arte transcultural, que ya fueron descritos en la etnografía indígena. Un aspecto esencial radica en que ambas expresiones artísticas recurren al empleo de configuraciones simétricas complejas. En el caso del arte visual Diaguita, la unidad mínima de la composición simétrica se dispone en un campo de diseño rectangular, luego se desplaza siguiendo alguno de los principios simétricos reseñados (reflexión en espejo, reflexión desplazada, traslación y rotación) o un conjunto de ellos. Por su parte, en los bailes chinos es posible observar configuraciones simétricas a través de los movimientos corporales de un conjunto de oficiantes organizados en pares, que simultáneamente tocan sus flautas.

A continuación, examinaremos un conjunto de principios organizativos comunes entre las configuraciones simétricas del arte visual Diaguita, propuestos por González (2016), y la organización y despliegue espacial kinésico-sonoro de la performance de los bailes chinos.

Simetría compleja en diseños y “mudanzas”

La utilización de estructuras simétricas complejas que gobiernan el desplazamiento de unidades mínimas dispuestas sobre un campo de diseño normado, está presente tanto en las bandas de diseño diaguitas como en la coreografía de las “mudanzas”. El empleo de simetría compleja es un rasgo fundamental del cual derivan gran parte de los restantes principios comunes. La unidad mínima⁴ en el caso de las bandas de diseño diaguita está configurada por motivos asimétricos simples, por ejemplo, una greca unida a un escalonado. En el caso de los bailes chinos, para el análisis que proponemos en el presente artículo, la unidad mínima es el oficiante que baila y toca la flauta, considerado de modo individual (fig. 9). La coreografía más común considera el desplazamiento en forma de procesión en dos filas, organizadas por un eje de simetría en espejo. Los movimientos de cada oficiante son replicados por

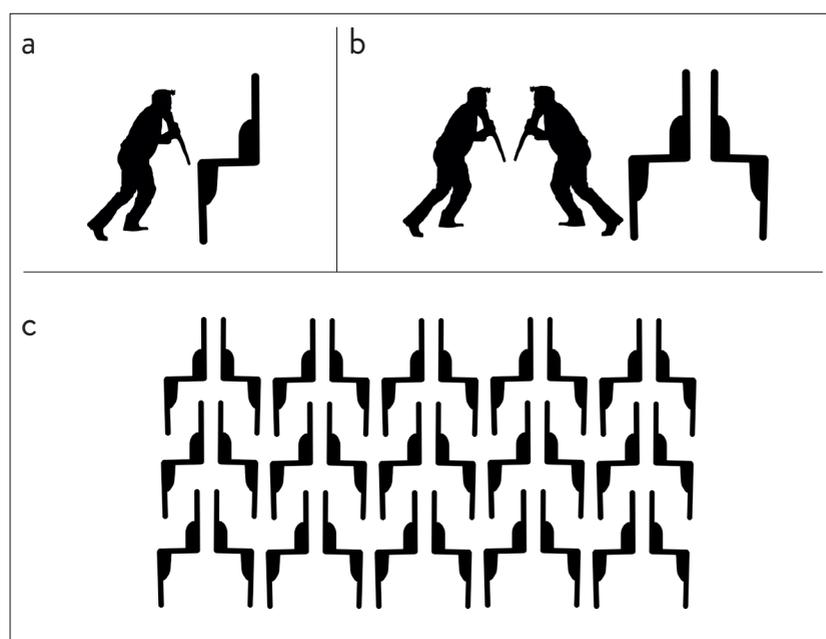


Figura 9. Principio de complejización gradual en patrones decorativos diaguita: **a)** unidad mínima, patrón doble zigzag A2; **b)** reflexión vertical de la unidad mínima; **c)** patrón líneas quebradas, traslación horizontal y vertical de las unidades mínimas reflejadas (modificado desde González [2013: 145]) (dibujos de Francisca Gili).
Figure 9. Principle of gradual complexification in Diaguita decorative patterns: **a)** minimum unit, A2 double zigzag pattern; **b)** vertical reflection of the minimum unit; **c)** broken lines pattern; horizontal and vertical translation of the reflected minimum units (modified from González [2013: 145]), (drawings by Francisca Gili).

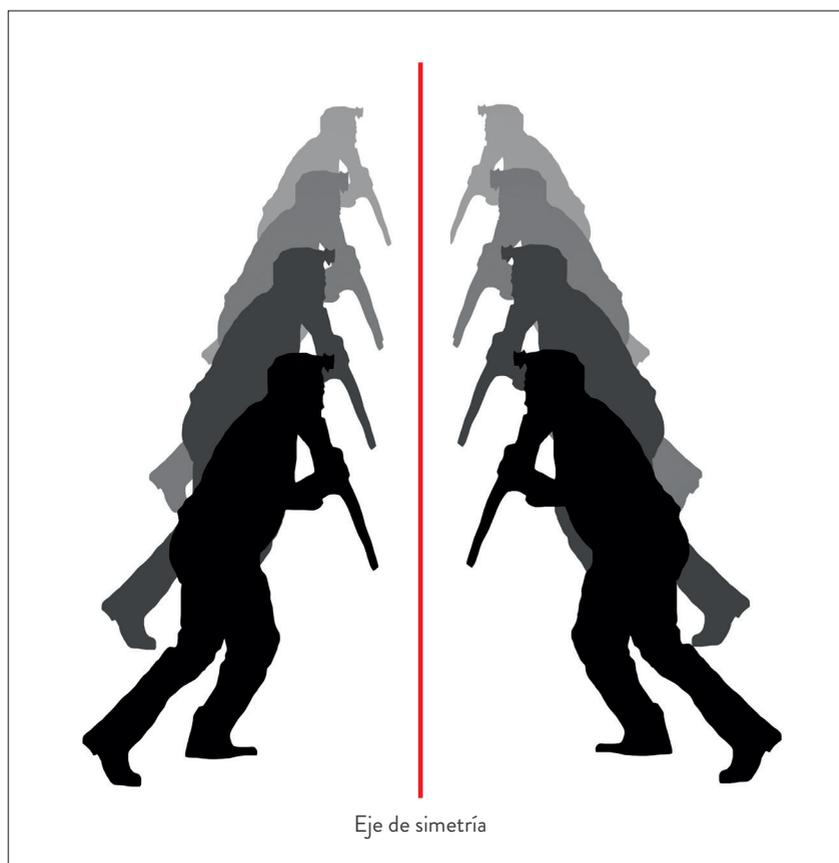


Figura 10. Ilustración que representa en rojo el eje de simetría vertical en el avance en forma de procesión (dibujo de Francisca Gili). *Figure 10.* Illustration showing in red the vertical symmetry axis in the procession (drawing by Francisca Gili).

su par, quien está al frente, adoptando idénticos movimientos en forma sincrónica y en espejo, actuando cada uno como la mitad de una figura completa (figs. 3, 4, 6, 7, 9 y 10).

En ambos soportes, diseños cerámicos diaguítas y performance de bailes chinos, es posible observar la operación de dos o más principios simétricos conjuntamente, principalmente traslación,⁵ rotación⁶ y reflexión en espejo.⁷ El empleo conjunto de estos principios en el arte visual Diaguíta es de ocurrencia frecuente (González 2013). En las “mudanzas”, en tanto, el oficiante va replicando un desplazamiento corporal individual en el espacio, por medio del principio simétrico de traslación. A su vez, en algunos casos esta misma traslación va acompañada de la rotación del cuerpo conforme al diseño del movimiento corporal definido por quien percute el tambor central.

En términos espaciales, cuando vemos el avance en forma de procesión, es posible visualizar un eje de

simetría especular que divide en dos mitades simétricas el cuerpo de baile, distinguiéndose dos hileras coreográficas y sonoras complementarias entre sí. Este eje de simetría articula los movimientos de los danzantes (fig. 10). Cada par de bailarinesorean sus sonidos de modo alternado, y sus desplazamientos corporales son idénticos, pero organizados bajo el principio de reflexión en espejo. Es decir, si primero uno salta y lleva su pie izquierdo hacia adelante, su par complementario de enfrente realiza de modo sincrónico el mismo salto llevando su pie derecho hacia adelante (figs. 9 y 10).

Complejización gradual

La estructura que subyace a la performance de los bailes chinos es muy semejante a la detectada en los diseños simétricos diaguítas, pues ambos se encuentran estructurados por el principio de complejización gradual

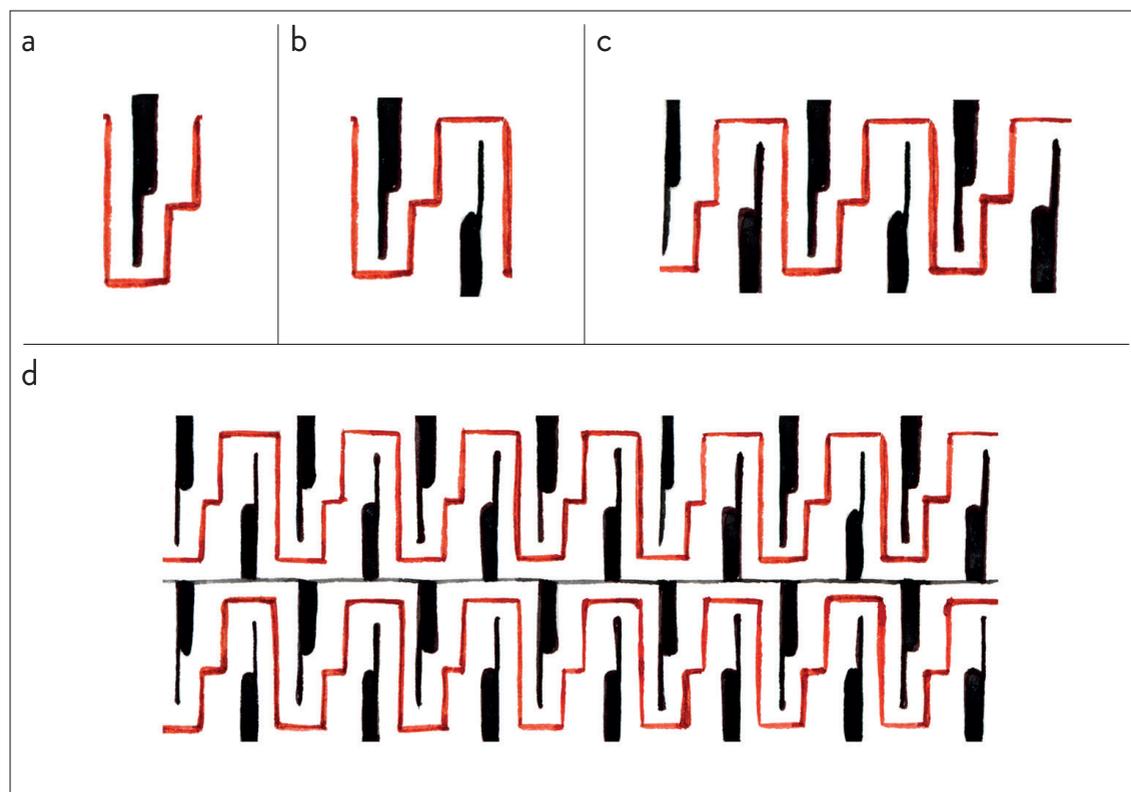


Figura 11. Patrón doble zigzag A2. Comparación de principios simétricos que operan en baile chino y diseño diaguíta: **a)** unidad mínima; **b)** unidades mínimas en reflexión desplazada; **c)** traslación horizontal de las unidades mínimas reflejadas y desplazadas; **d)** traslación vertical del diseño considerado como un todo (González 2013: 94). **Figure 11.** A2 double zigzag pattern. Comparison of symmetrical principles operating in chino dance and Diaguíta design: **a)** minimum unit; **b)** minimum units in displaced reflection; **c)** horizontal translation of the minimum units reflected and displaced; **d)** vertical translation of the design considered as a whole (González 2013: 94).

(González 2013). Este es un principio propio de toda periodicidad geométrica que permite la generación de nuevas periodicidades (Gombrich 1999). En numerosas bandas de diseño diaguíta se observan unidades mínimas (fig. 11a) organizadas en pares opuestos (fig. 11b). En estas unidades se produce una reflexión desplazada y se trasladan horizontalmente formando una hilera (fig. 11c). Finalmente, la figura así formada se traslada verticalmente como un todo, dando origen a un diseño completo. Las unidades mínimas y sus sucesivos desplazamientos simétricos forman, en conjunto, una configuración mayor integrada de múltiples partes. Esto genera diseños dotados de una cualidad visual vibratoria, que produce la ilusión de movimiento (fig. 11d). El movimiento simétrico en el baile chino se puede ver en la figura 10.

En el caso del baile chino, los danzantes también se disponen en pares, cada uno respondiendo alternadamente al sonido de la flauta opuesta, mientras ejecutan sus movimientos en simetría; luego, en el caso de la formación en procesión, se organizan en una hilera que cuenta con un correlato en la hilera opuesta, articulando la resonancia del conjunto como si se tratase de un solo instrumento (figs. 9 y 10). La vibración del sonido rajado producida por dicha tecnología se va complejizando en la medida en que los armónicos de cada flauta se van sumando entre sí, generando nuevas frecuencias audibles. Esta agregación de sonidos se ve enriquecida al situarse dos “bailes” o comunidades, una junto a la otra. Esto hace que las frecuencias armónicas de ambos bailes se sumen, originándose una compleja masa polifónica caracterizada por la pulsante vibración del sonido.

Repetición periódica y continuación sin fin

En el arte plástico Diaguíta observamos unidades mínimas y estructuras simétricas que se repiten periódicamente reiterándose como una secuencia. Se trata de una sucesión organizada en series, una suerte de moldura que genera un ritmo visual regido por principios simétricos (Gombrich 1999). En tanto, en el repertorio de los bailes chinos, la repetición es una condición que se aprecia en la dinámica dual del sonido, el cual se repite constantemente sin mayores modificaciones. De igual modo se observa en el desplazamiento corporal rítmico o cíclico de las distintas “mudanzas”. Cada oficiante se comporta como una unidad mínima que repite la secuencia corporal. A su vez, este movimiento se replica colectivamente, desarrollándose de un modo continuo a través de un tiempo/espacio prolongado. En términos generales, este proceso se caracteriza por su redundancia. Destacamos, a este respecto, lo enunciado por Jean Langdon (2015) en cuanto a que la repetición y la redundancia son técnicas performáticas por excelencia.

Ilusión de movimiento y vibración

Este principio se encuentra estrechamente ligado a los anteriormente revisados. En el ámbito visual, este efecto se logra por medio del empleo repetitivo de formas geométricas simples articuladas por complejos movimientos simétricos. A esto se suma el empleo de marcados contrastes cromáticos, los que en conjunto generan el efecto óptico de movimiento. En el ámbito acústico, tanto los artefactos sonoros arqueológicos como las flautas actuales de los bailes chinos poseen como diseño tecnológico el tubo complejo cuyo principal objetivo es la emisión de un sonido vibrante, pulsante y batiente, que como anteriormente hemos consignado, se denomina sonido rajado o *tara*.

Campo de diseño minuciosamente poblado por unidades mínimas simétricas (*horror vacui*/saturación del espacio)

Tanto las bandas de diseño diaguíta como el espacio abarcado por los desplazamientos de los oficiantes

de los bailes chinos consideran un espacio normado; un campo de diseño regulado sobre el cual se sitúa el movimiento simétrico de las unidades mínimas. Al respecto, Wade (2006: 48) señala que la ejecución de patrones simétricos requiere la medición del espacio que será intervenido. En el caso del arte abstracto Diaguíta, se trata siempre de un rectángulo. En las “mudanzas” puede actuar como tal la figura de un rectángulo, cuando el baile avanza en procesión. Sin embargo, se registran también otras formas geométricas reguladas, que hemos descrito anteriormente. El número abundante de unidades mínimas simétricas al interior de estos espacios acotados produce una saturación del espacio disponible u *horror vacui*. Tanto en el arte visual Diaguíta, como en las coreografías de los bailes chinos, se observa un espacio restringido e inviolable. Esto demanda un desplazamiento planificado, regular y medido de las unidades mínimas. Ambos soportes, visuales y kinésicos, comparten la idea de una planificación simétrica previa, dispuesta en un armazón invisible, lo que determina la ubicación exacta de las unidades mínimas, ya sean figuras simétricas básicas u oficiantes del baile. En el caso de los chinos, el respeto de estas reglas coreográficas y su correcto desplazamiento espacial se encontraba reforzado en el pasado por la figura del diablo, quien estaba encargado de vigilar la distancia entre oficiantes, el despeje de la zona de baile y el ordenamiento general de la organización espacial.

Interminable variabilidad a partir de unidades mínimas acotadas

En el arte visual Diaguíta se aprecia una búsqueda de variabilidad interminable a partir de unidades mínimas semejantes. Los elementos generadores de variabilidad comprenden leves cambios en las unidades mínimas, así como cambios cromáticos y simétricos. Por ejemplo, el patrón de ondas cuenta con 46 variantes registradas (González 2013). Por su parte, las “mudanzas” pueden ser reconocidas por sus nombres y también por sus cualidades kinésicas. Se trata de estructuras de movimiento normadas; sin embargo, en el transcurso del baile pueden ir adquiriendo sutiles variantes. Como relata Ximena Bascuñán (2020, comunicación personal),⁸ “dentro de las mudanzas a lo largo de una procesión, el tamborero va guiando los movimientos, en este proceso

se puede ir improvisando e integrando variantes en los desplazamientos corporales que van determinando el movimiento total del baile". Otras manifestaciones de esta variabilidad se observan en las diferencias en los tempos y cualidades que cada agrupación de baile chino va integrando en las "mudanzas" y su ejecución musical. Al igual que las diferencias detectadas en el manejo de patrones simétricos diaguitas a nivel intervale, descritas anteriormente, se aprecian también variaciones en las actuaciones de los bailes chinos según la localidad de donde proceden. Esto indica que cumplen un importante rol en la configuración de identidades locales, en que cada comunidad crea simetrías danzadas exclusivas en un marco de destrezas simétricas compartidas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La presente investigación exploró los antecedentes arqueológicos de la cultura Diaguita, su arte visual cerámico (González 2013) y su tecnología sonora (Pérez de Arce 2014), que podrían ser indicadores de la existencia de una continuidad cultural reflejada en aspectos kinésicos y sonoros de los denominados bailes chinos. Esto es constatado por determinados principios intrínsecos del arte visual y de las tecnologías sonoras prehispánicas, que son posibles de identificar en las expresiones rituales del presente.

Nuestro trabajo se apoyó en el modelo ontológico adoptado en arqueología, que invita a un replanteamiento de nuestras categorías de pensamiento occidental, detectando diferencias y reformulando los conceptos tradicionales respecto del arte y sus manifestaciones, sobre y desde los diferentes sentidos corporales. Ello nos permitió postular la pertinencia del modelo perspectivista (Viveiros de Castro 2018) como una posibilidad interpretativa para acercarnos a la comprensión del arte visual Diaguita. Por una parte, sus características intrínsecas (compleja simetría, visión en positivo-negativo, movimiento y vibración, entre otras) se pueden comprender como tecnologías que permiten percibir la simultaneidad de mundos visibles e invisibles, reflejando una "realidad doble e inestable" (Lagrou 2012: 107) y, por otra, también sugiere la posibilidad de una extensión del concepto de sujeto y capacidad de agencia de los diseños abstractos y simétricos, los

cuales pudieron ser concebidos, probablemente, como corporeizaciones de seres no humanos (Taylor 2008).

Desde esta aproximación, que ocasiona cruces entre el estudio de técnicas extáticas propias del chamanismo (*sensu* Eliade 1976) y los nuevos aportes del giro ontológico, realizamos el análisis de casos etnográficos de comunidades amazónicas que informan sobre la percepción y ejecución del arte visual simétrico en contextos rituales, asociados al consumo de alucinógenos. Destacamos la existencia de experiencias extáticas sinestésicas, que posibilitan la transición de estos patrones simétricos en diversos soportes visuales, auditivos y kinésicos, vinculados a una sensorialidad múltiple e intercambiable, que facilita la interacción con entidades no humanas. En este contexto, resultaron relevantes los aportes teóricos de los estudios antropológicos de la performance, que cuestionan la división de las artes y proponen en su reemplazo una perspectiva integrativa y corporeizada (Taylor 2015). Cabe señalar que, en el caso de los bailes chinos, la hiperventilación producida por las extensas jornadas de ejecución de las flautas también conduce a experiencias extáticas (Mercado 1996). A este respecto, a la fecha solo se habían estudiado sus aspectos sonoros (Mercado 1996; Pérez de Arce 1998), sin un énfasis en los otros sentidos envueltos en este repertorio.

Los principios intrínsecos, formales, comunes entre el arte visual de la cerámica diaguita prehispánica y la performance (sonido y desplazamiento corporal) de los bailes chinos, tales como simetría compleja, complejización gradual, repetición periódica, continuación sin fin, ilusión de movimiento y vibración, campo de diseño minuciosamente poblado por unidades mínimas simétricas (*horror vacui*/saturación del espacio) y la interminable variabilidad a partir de unidades mínimas acotadas, han establecido una cercanía estructural entre estos patrones simétricos de la cerámica arqueológica y el repertorio ritual del presente.

Postulamos entonces que la tradición sincrética del baile chino es un espacio ritual donde, aparentemente, han sobrevivido prácticas culturales devocionales indígenas de gran importancia. Estas condensan una cosmopraxis vinculada al ámbito sagrado, donde probablemente opera un concepto de arte integrado, similar al de otras tradiciones culturales amerindias actuales. En este sentido, es relevante lo propuesto por Stobart (2018) relativo a la descripción de la forma

acústica *tara*; término vernáculo que refiere tanto a la cualidad pulsante y batiente del sonido, como también a la idea de una liberación total de energías animadoras vinculables a todos los sentidos corporales en el espacio ritual. Conforme a esta conceptualización, quedan dentro de la celebración de estos ritos calendáricos no solo los oficiantes de los bailes chinos, su sonido y su kinésica, sino toda la comunidad que se encargó del despliegue sensorial de la fiesta. Esto incluye a quienes bordaron y cosieron el traje de un chino con vívidos colores, manufacturaron arcos de flores para contener el paso de la procesión, vistieron y adornaron al sujeto de devoción para salir en andas a recorrer el espacio festivo y, por último, también incluye a los que preparan los alimentos y llenan de aromas el entorno de la procesión.

En nuestra opinión, la replicación de simetrías complejas en estos diversos soportes, no hace sino reforzar la percepción de su carácter culturalmente trascendente, así como la alteridad ontológica contenida en su reproducción en tiempo presente. En definitiva, postulamos que los bailes chinos constituyen un espacio de resistencia cultural, donde la simetría Diaguita y su importante rol social fueron albergados en el cuerpo de los danzantes, donde fue capaz de soslayar por varios siglos el avasallamiento colonial.

De este modo, la presente investigación brinda nuevos eslabones para comprender y ampliar las nociones de ritualidad aplicadas al registro arqueológico, aportando también nuevas líneas de continuidad entre el pasado prehispánico Diaguita y el presente. Asimismo, se destaca la importancia de cuestionar la fragmentación del sensorio humano, propia del pensamiento occidental, en los estudios de cultura material arqueológica y prácticas performativas en espacios rituales. En este sentido, esta propuesta abre una vía para interpretar también otras evidencias prehispánicas en el NSA, en sintonía con los estudios de arte rupestre realizados por Troncoso y Armstrong (2017), así como Troncoso y colaboradores (2022).

De acuerdo con Alberti y colaboradores (2011: 901; la traducción es nuestra), “la arqueología puede contribuir a comprender nuevos mundos”, pero también, es necesario contar previamente con un “marco teórico nuevo, localmente concebido que se construya a partir de las anomalías aparentes” (Alberti & Marshall 2009: 352; la traducción es nuestra). Es entonces perentorio

reformular nuestras categorías analíticas y abrirnos a nuevos conceptos y aproximaciones que rescaten la alteridad del pasado indígena. En ese sentido, esperamos que el presente trabajo contribuya a una mejor comprensión de este pasado y del legado cultural del pueblo diaguita.

AGRADECIMIENTOS A Carolina Herrera, Ximena Bascañán, Patricio Cerda y Rafael Contreras por enriquecer la propuesta mediante las entrevistas que aportaron datos específicos de gran valor. A Jorge Rosales por facilitar material fotográfico de su archivo de bailes chinos.

NOTAS

¹ Se trata de una tradición de origen campesino. “Chino”, deviene de la palabra *china*; un término en quechua para referirse a las animales hembras y que en tiempos coloniales se usó despectivamente para referirse a las mujeres sirvientas (Juan Huaranca 2023, comunicación personal). En Chile, la palabra china, refiere entonces a la mujer india o mestiza que se dedica al servicio doméstico (Medina 1928). Claudio Mercado (2023, comunicación personal) propone que el término “baile chino”, refiere al baile de los campesinos o servidores de los hacendados. En el contexto actual, este término ha sido resignificado como los servidores del sujeto de devoción (Virgen, Santo).

² OxA-40088, calibración 1157-1225 DC, curva SH-Cal (Hogg et al. 2022) 20, p=0,95, $\delta^{13}C$: -16, dos sigmas.

³ Es así como se denominaba a los bailes chinos en la Colonia temprana.

⁴ Es el componente más simple de una forma simétrica definible. Corresponde a las partes asimétricas básicas que logran identidad consigo mismas, siguiendo uno de los principios de simetría (traslación, rotación, reflexión vertical y reflexión desplazada) (Washburn & Crowe 1988).

⁵ Implica el movimiento simple de una parte fundamental a lo largo de la línea eje, en sentido horizontal o vertical (González 2013: 69)

⁶ Requiere que la parte fundamental sea movida alrededor del punto de eje. Las partes fundamentales pueden cambiar de orientación en cualquier punto dentro del arco de 360 grados (González 2013: 69).



⁷ Necesita que la parte fundamental sea reflejada a través de la línea eje en una relación de imagen espejo (especular) (González 2013: 69).

⁸ Bailarina de profesión, oficiante de tamborera en bailes chinos con 15 años de experiencia.

REFERENCIAS

- ALBERTI, B. 2016. Archaeologies of Ontology. *Annual Review of Anthropology* 45: 163-179.
- ALBERTI, B., S. FOWLES, M. HOLBRAAD, Y. MARSHALL & C. WITMORE 2011. "Worlds Otherwise": Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology* 52 (6): 896-912.
- ALBERTI, B. & Y. MARSHALL 2009. Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-Ended Methodologies. *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3): 344-356.
- ALBORNOZ, X. 2015. *Plantas sagradas en grupos del norte semiárido, un contexto Diaguita-Inca*. Memoria para obtener el título de Arqueóloga, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación, Universidad SEK, Santiago.
- ARNOLD, D. 2016. Artes bajo la influencia: pautas sobre nexos entre las prácticas textiles de los Andes surcentrales y las artes gráficas de las tierras bajas. *Estudios Sociales del NOA* 17: 19-52.
- CANTARUTTI, G. & G. CABELLO 2010. Ms. *Proyecto de caracterización arqueológica sitio El Olivar, sector Loteo "Brillamar", provincia de Elqui, región de Coquimbo*. Informe ejecutivo presentado al CMN, La Serena.
- CAVALCANTI-SCHIEL, R. 2014. Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre Andes y Amazonía, por ejemplo. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (3): 453-465.
- CERDA, P. 2019. *Andacollo, orígenes históricos, música y danzas rituales (1550- 2014)*. La Serena: Chañar.
- CHAMORRO, A. 2013. Carnaval Andino en la ciudad de Arica: performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños* 45: 42-54.
- CONTRERAS, R. & D. GONZÁLEZ 2014. *Será hasta la vuelta del año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular en el Norte Chico*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CROSSLAND, Z. 2010. Materiality and Embodiment. En *The Oxford Handbook of Material Cultural Studies*, D. Hicks & M. Beaudry, eds., pp. 386-405. Oxford: Oxford University Press.
- DE MUNTER, K. 2016. Ontología relacional y cosmo-praxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymaras. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 48 (4): 629-644.
- ELIADE, M. 1976. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- GEHBART-SAYER, A. 1985. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context. *Journal of Latin American Lore* 11 (2): 143-175.
- GELL, A. 1998. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb.
- GÉRARD, A. 1999 Ms. *Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia*. Versión 4. Informe de investigación, Laboratorio de acústica, carrera de Física, Facultad de Ciencias Puras, Universidad Autónoma Tomás Frías, Potosí.
- GÉRARD, A. 2007. Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispanicos ¿Una estética ancestral reiterativa? *Revista Boliviana de Física* 13: 18-28.
- GÉRARD, A. 2015. Tara: la estética del sonido pulsante – una síntesis. En *Flower World. Music Archaeology of the Americas/Mundo Florido. Arqueomusicología de las Américas*, M Stockli & M. Howell, eds., vol. 4, pp. 43-64. Berlín: Ekho.
- GOMBRICH, E. 1999. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GONZÁLEZ, P. 2004. Patrones decorativos y espacio: el arte visual Diaguita y su distribución en la cuenca del río Illapel. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (NE2): 767-781.
- GONZÁLEZ, P. 2013. *Arte y cultura Diaguita chilena: simetría, simbolismo e identidad*. Santiago: Ucayali.
- GONZÁLEZ, P. 2016. La tradición de arte chamánico shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1): 27-47.
- GONZÁLEZ, P. & G. CANTARUTTI 2018 Ms. *Informe ejecutivo rescate arqueológico áreas FUN 6 y FUN 8 sitio "El Olivar"*. Proyecto Mejoramiento Ruta 5 Tramo La Serena-Vallenar. provincia de Elqui, región de Coquimbo.
- GONZÁLEZ, P., F. GILI, G. BRAVO & P. LÓPEZ 2022. Instrumentos musicales de viento del sitio El Olivar: actores, contexto y relaciones simbólicas. *Revista de Arqueología Americana* 38: 233-264.



- GROF, S. 1999. *La mente holotrópica. Los niveles de la conciencia humana*. Barcelona: Kairós.
- HAMILAKIS, J. 2015. Arqueología y sensorialidad. Hacia una ontología de afectos y flujos. *Vestigios, Revista Latinoamericana de Arqueología Histórica* 9 (1): 31-53.
- HOGG, A., T. HEATON, Q. HUA, J. PALMER, C. TURNEY, J. SOUTHON, A. BAYLISS, P. BLACKWELL, G. BOSWIJK, C. RAMSEY, C. PEARSON, F. PETCHEY, P. REIMER, R. REIMER & L. WACKER 2020. SHCal20 Southern Hemisphere Calibration, 0-50,000 years cal BP. *Radiocarbon* 62 (4): 759-778.
- HOWES, D. 2006. Scent, Sound and Synesthesia: Intersensoriality and Material Culture Theory. En *Handbook of Material Culture*, C. Tilley, W. Keane, S. Kuechler, M. Rowlands & P. Spyer, eds., pp. 161-172. Londres: SAGE.
- ILLIUS, B. 1994. La "Gran Boa": arte y cosmología de los Shipibo-Konibo. *Amazonía Peruana* 24 (12): 185-212.
- INGOLD, T. 2006. Rethinking the Animate, Re-Animating Thought. *Ethnos* 71 (1): 9-20.
- LAGROU, E. 2012. Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico* 3: 95-122.
- LANGDON, J. 2015. Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia. En *Estudios Indiana* 8. *Sudamérica y sus mundos audibles*, B. Brabec de Mori, M. Lewi & M. García, eds., pp. 39-52. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Gebr. Mann.
- LONNERT, L. 2015 *Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning*. Lund: Lund University.
- LATOUR, B. 2007 *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MEDINA, J. 1928. *Chilenismos. Apuntes lexicográficos*. Santiago: Universo.
- MEMORIA CHILENA s.f. *Diversion Observed Among the Peasantry of Chile on the Festival of Corpus Christi, 1826*. <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68592.html>> [consultado: 27-06-2023].
- MERCADO, C. 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista Chilena de Antropología* 13: 163-198.
- MIERS, J. 1826. *Travels in Chile and La Plata: Including Accounts Respecting the Geography, Geology, Statistics, Government, Finances, Agriculture, Manners, and Customs, and the Mining Operations in Chile*. Londres: Baldwin Cradock, and Joy.
- NIELSEN, A., C. ANGIORAMA & F. ÁVILA 2017. Ritual as Inter-Action with Non-Humans: Pre-Hispanic Mountain Pass Shrines in the Southern Andes. En *Rituals of The Past*, A. Silvana, A. Rosenfeld & L. Bautista, eds., pp. 241-266. Boulder: University Press of Colorado.
- PARASKEVOPOULOS, I. 1968. Symmetry, Recall, and Preference in Relation to Chronological Age. *Journal of Experimental Child Psychology* 6: 254-264.
- PÉREZ DE ARCE, J. 1998. *Sonido Rajado*, the Sacred Sound of Pifilcas Flutes. *The Galpin Society Journal* 51: 17-50.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2000. *Sonido Rajado*, Historical Approach. *The Galpin Society Journal* 53: 233-251.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2014. Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19 (2): 29-54.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2015. Instrumentos musicales Diaguita. En *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, M. Sepúlveda, C. Alday, C. Castillo & A. Oyaneder, eds., pp. 231-236. Arica: UTA-SCHA.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2018. La flauta colectiva: el uso social de flautas de tubo cerrado en los Andes sur. En *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, C. Sánchez, ed., pp. 151-206. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1985. Aspectos chamanísticos y neuro-fisiológicos del arte indígena. En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, eds., pp. 291-307. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROSENFELD, S. & S. BAUTISTA 2017. An Archaeology of Rituals. En *Rituals of the Past*, A. Silvana, A. Rosenfeld & L. Bautista, eds., pp. 3-20. Boulder: University Press of Colorado.
- STOBART, H. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Ashgate: Aldershot.
- STOBART, H. 2018. Sacrificios sensoriales. Deleitando los sentidos en los Andes bolivianos. *Anthropologica* 36 (40): 197-223.



- TAYLOR, A. 2008. Arte y mito en las culturas amazónicas. <<https://www.upf.edu/web/ciap/arte-y-mito-en-las-culturas-primitivas>> [consultado: 03-03-2023].
- TAYLOR, D. 2015. *Archivo y repertorio. La memoria cultural performática*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- THOMAS, J. 2004. *Archaeology and Modernity*. Londres: Routledge.
- TRONCOSO, A. & F. ARMSTRONG 2017. Ontología, historia y la experiencia del arte rupestre en el centro-norte de Chile. En *Sentidos indisciplinados. Arqueología, sensorialidad y narrativas alternativas*, J. Pellini, A. Zarankin & M. Salerno, eds., pp. 307-346. Madrid: JAS Arqueología.
- TRONCOSO, A., F. ARMSTRONG & F. MOYA 2022. Ontología, modos de existencia y tecnologías: propuestas para un acercamiento relacional en arqueología. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 52: 81-104.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2004. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti, Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2 (1): 3-22.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2018. *La inconstancia del alma salvaje*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- WADE, D. 2006. *Symmetry. The Ordering Principle*. Nueva York: Walter Publishing Company.
- WASHBURN, D. 1983. Toward a Theory of Structural Style in Art. En *Structure and Cognition in Art*, D. Washburn, ed., pp. 1-7. Cambridge: Cambridge University Press.
- WASHBURN, D. & D. CROWE 1988. *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plain Pattern Analysis*. Seattle: University of Washington Press.