



Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
Facultad de Artes  
Programa Especial de Licenciatura en Artes

**ACERCAMIENTO DE UN GRUPO DE INTÉRPRETES A LAS  
PRÁCTICAS RITUALES DE LA CULTURA CHINCHORRO A  
PARTIR DEL EJERCICIO DEL CUERPO COGNOSCITIVO Y LA  
ACCIÓN ESCÉNICA**

Estudiantes:

Michael Kevin Palape Berrios

Juan Pablo Rivera Moragrega

Profesora Guía: Iria Retuerto Mendaña

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
para optar al grado académico de Licenciad(o/a) en Artes.

Arica de Chile, 2021

©2021, Michael Kevin Palape Berríos, Juan Pablo Rivera Moragrega.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su(s) autor(a/es).

## **Agradecimientos...**

Quiero agradecer al universo por las oportunidades que me ha brindado en la vida, por conocer las artes como un fenómeno de libertad y evolución. Quiero agradecer al Espacio Centro MB2 para la experimentación de las Artes, por acogerme como un eterno aprendiz en el quehacer y en el ser. Quiero agradecer a mi familia por supuesto, por seguir mis pasos a donde voy y a donde me mantengo por un determinado tiempo. Agradecer a mi cuerpo por acompañarme en esta fase de la vida en que las olas nos golpean más fuerte, nos dan vueltas y uno como cuerpo se sigue levantando una y otra vez. Agradecer a mi tierra Ariqueña, que me ha permitido develar tesoros naturales y patrimoniales, y que enriquecen la visión y postura ante la vida. Al teatro por enseñarme, a la danza por moverme. Y a las momias chinchorro y todos los artistas mortuorios de toda la existencia, gracias.

Juan Pablo Rivera Moragrega

Quiero agradecer primeramente a Alenei Antecao Arévalo por ser mi compañera de vida y también sobre el escenario. En segunda instancia a Fernando Montanares y el Centro MB2 para la Experimentación de las artes por siempre fomentar el trabajo teatral y contribuir de manera fundamental con este estudio. Quiero agradecer a mi familia por supuesto, por creer en mí y apoyar mis proyectos siempre. Agradecer a este árido territorio, llamado Arica que es donde he descubierto el teatro y a personas maravillosas. Finalmente, al teatro por cambiar mi existencia y mi percepción, gracias.

Michael Kevin Palape Berrios.

## Índice

1. Planteamiento del Problema.....	6
1.1. Introducción .....	6
1.2. Problematización.....	19
1.2.1. Pregunta.....	19
1.2.2. Objetivo General .....	19
1.2.3. Objetivos Específicos .....	19
1.3. Justificación .....	20
2. Marco Teórico .....	23
2.1 Eje Identidad Territorial.....	24
2.2 Eje Cultura Chinchorro .....	40
2.3. Eje Cuerpo Cognoscitivo .....	51
Cognitivismo .....	52
Mente Extendida.....	54
Mente corporizada .....	56
Cuerpo Cognoscitivo .....	57
3. Marco Metodológico .....	64
3.1. Enfoque .....	64
3.2. Unidad.....	66
3.2.1. Cuerpo .....	67
3.2.2. Espacio .....	70

3.2.3. Cuerpo en el Espacio .....	71
3.2.4. El Training.....	73
3.2.5. La Acción .....	75
3.3. Muestra.....	77
3.4. Técnica de Recolección .....	77
3.4.1. Metodología de trabajo.....	77
3.4.2. Consignas .....	78
3.5. Técnica de Análisis de Información: Categorías de Análisis .....	78
3.5.1. Espacialidad.....	79
3.5.2. Expresividad.....	80
3.5.3. Tiempo.....	80
3.5.4. Energía.....	81
4. Análisis de la Información.....	82
4.1. Sesión 1 .....	82
4.2. Sesión 2 .....	94
4.3. Sesión 3 .....	121
4.4. Síntesis de los resultados obtenidos.....	132
5. Conclusiones.....	136
6. Bibliografía .....	143

## 1. Planteamiento del Problema

### 1.1. Introducción

*Arida* es un cortometraje de corte experimental, pensado, producido y exhibido por primera vez en la ciudad de Arica. Este trabajo audiovisual corresponde a la primera investigación del Colectivo AridaTeatra, y hace alusión a la región de Arica y Parinacota introduciendo elementos de la identidad territorial (perspectiva del colectivo) de las distintas culturas que la rodean, puestas en su estética, montaje y dramaturgia. Así es como la inspiración de *Arida* radica en símbolos de la cultura Chinchorro, Aymara y el carnaval “Inti Ch’amampi”<sup>1</sup>. La cultura Chinchorro, por su parte, es una de las dimensiones más importantes para el colectivo, pues se establece como punto de inflexión a la hora de preguntarse por la identidad ariqueña. De esta forma se pretende profundizar a través de la praxis escénica para generar conocimiento, así, la investigación se centra en conceptos que se encuentran en las prácticas mortuorias de los Chinchorro (Momificación) y responden a una necesidad del quehacer escénico pensado desde, para y con el territorio fortaleciendo y expandiendo la identidad cultural de la región.

Arica se encuentra geográficamente al norte de Chile y es una ciudad ubicada entre un extenso desierto (de Atacama) y un vasto borde costero (océano pacífico), colindando con Perú y Bolivia. En los bordes externos ariqueños funcionan tres puestos fronterizos, dos compartidos con Bolivia, Chungará-Tambo Quemado y el diminuto Visviri, y el tercero, el único que existe en la frontera con Perú, Chacalluta-Santa Rosa (Dilla Alfonso y Álvarez Torres, 2018). La

---

<sup>1</sup> Nombre en quechua del popularmente conocido “Carnaval Andino Internacional con la Fuerza del Sol” de Arica, Chile.

ciudad y comuna de Arica pertenece a la región de Arica y Parinacota, región que fue instaurada en el año 2007, despojándose de la región de Tarapacá, para pasar a ser la décima quinta (XV) región del país. Se considera esto último como un hito de descentralización y valoración del territorio, en cuanto, declararse región significa un cambio considerable en la estructura económica, política y social, que impacta a todos los sectores productivos, incluyendo al sector de las artes.

A continuación, expondremos algunos de los eventos socio-político-culturales que consideramos como parte importante del imaginario colectivo de la ciudad de Arica.

El morro de Arica es uno de los hitos geográficos más conocidos a nivel nacional e incluso internacional, un peñón besado por el mar donde, los libros de historia relatan que un 7 de junio de 1880 ocurre el Asalto y Toma del Morro de Arica, donde cientos de uniformados chilenos dan su vida para tomar posesión de este territorio, que hasta ese momento significaba la base de operaciones más austral del Perú dentro del conflicto bélico. Ese día Bolivia perdió acceso al Pacífico y Arica pasó a ser, administrativamente, de Chile. Luego de aquel sangriento día, Chile y Perú firmaron el Tratado de Ancón, que concede a Chile la Región de Tarapacá definitivamente y a Arica de forma provisoria, decretando, la realización de un plebiscito, en un tiempo máximo de 10 años, para que la ciudadanía decidiera a qué país quería pertenecer, sin embargo, éste nunca se efectuó y luego de algunas negociaciones se decide dividir el territorio dejando a Arica, definitivamente en territorio chileno y a Tacna en tierra peruana (Biblioteca Nacional de Chile [BNC], s.f.).

Esta sucesión de hechos significa el inicio de un proceso de “chilenización” abrasador en el territorio. Que se enmarca en la construcción del discurso nacional “chileno”. Proceso de homogeneización que está en el imaginario de la época y aún resuena y que buscaba hacer de este norte arcaico, obsoleto y étnicamente difuso un lugar “[...] ordenado, étnicamente homogéneo, occidental, y, sobre todo, “sin indios””. (Galames Rosas, Ruz Zagal, y Meza Aliaga, 2014, p. 491) Luego, la conocida y recordada dictadura de 1973 trajo cambios en el <ADN> de Chile. Y el predominante sistema centralista ha hecho pensar que las grandes consecuencias solo ocurrieron en la capital del país: Santiago, pero esto no es así, Arica, antes de la dictadura, vivía una etapa llamada Puerto Libre que tenía a la ciudad en un próspero momento económico, y la llegada de la dictadura acabó con este sistema, dejando a la ciudad con todas sus fábricas cerradas. Después de ese momento, Arica dejó de ser nombrada en Chile y el mundo.

[...] el cierre del Puerto Libre y el cierre de empresas y fábricas, implicó también la llegada del desempleo y la migración hacia otras ciudades, una cara completamente diferente a lo que hasta el año 1973 había sido la economía en Arica. Poco a poco la ciudad iba perdiendo el dinamismo de la economía industrial y los llamados Cordones Industriales, junto a las poblaciones, se volvieron focos de allanamientos y violencia militar [...] (Morales Aracena, 2019)

Desde los primeros asentamientos humanos en este territorio hasta la actualidad, Arica se ha desarrollado como una ciudad donde suceden encuentros y choques de muchas culturas.

La Región de Arica y Parinacota se fue constituyendo demográficamente con el tiempo por la presencia de diferentes colectivos humanos, no es menor que en la prehistoria regional se constituya como un territorio multiétnico con la ocupación de distintos grupos humanos desde el borde costero hasta el gélido altiplano regional.” (Mondaca, Rojas, Siales, y Sánchez, 2017, p. 140)

Pasando por la cultura chinchorro, inca, afro, peruana, chilena, boliviana, entre otras. La migración es de las causas más importantes a la hora de tratar a la región, primeramente, como multicultural y pasando hoy a una pluriculturalidad o transculturalidad, a la que se ha sumado la migración venezolana, colombiana y haitiana. “[...] el haber sido parte de Perú hasta el Siglo XIX le permitió contar entre sus habitantes con población de ascendencia china, japonesa, italiana y africana, además de la influencia altiplánica propia de la zona [...]” (Pavez, 2016)

En este extremo y árido pedazo de tierra que ha sido espectador, entre otras cosas, de sangrientas pugnas y gestiones corruptas, habitó hace unos 8,000 años una cultura con un particular ritual mortuario: Los chinchorro, como fueron nombrados y como se les conoce hoy en día, fueron una sociedad semi nómada de cazadores-recolectores marinos.

El clima árido de este lugar y la abundante agua salada se potencian en una simbiosis geológica que hizo posible el asentamiento definitivo de este grupo de seres humanos. Con un paisaje desértico de fondo es que los chinchorro desarrollan una de sus expresiones más complejas, un rito que hoy se presenta como mito. Este rito/mito permite percibir un complejo sentido de reconocimiento, una inflexión ideológica y espiritual que sirve como testimonio de

su sistema de creencias. La evidencia arqueológica proyecta una entramada cosmovisión y una particular noción de vida y muerte.

Los chinchorro representan una excepcional adaptación temprana a ambientes desérticos y marinos, por lo que, para estas poblaciones desarrollar tecnología de recolección y pesca, significaba aprovechar los abundantes recursos costeros y marinos para así convertirse en uno de los pilares de su sobrevivencia. El árido paisaje ariqueño ha sido por miles de años un entorno hostil. Sin embargo, las desembocaduras (actuales humedales de los ríos San José y Lluta), constituyen acotados pero turgentes oasis con recursos de plantas, agua y fauna que los chinchorro supieron aprovechar para tener éxito y florecer en uno de los lugares más áridos del planeta. Las extremas condiciones en las cuales se desarrolló la cultura chinchorro los hace un testimonio excepcional del uso de la tierra y el mar en condiciones de suma aridez, característica de la dinámica interacción, de esta cultura, con el medio ambiente. (Plan de Gestión y Protección de Sitios Chinchorro UTA. , 2020)

El ritual mortuario de los Chinchorro permite hoy en día testimoniar los escultóricos vestigios de los antepasados de Arica y no es necesario ser un experto para percibir que lo que está delante, sin duda, es un comportamiento intencionalmente organizado. La momificación Chinchorro, sugiere que esta civilización concibe el cuerpo de sus difuntos como el lugar para expresar su comprensión de la muerte, el cuerpo modelado es un elemento artístico poderoso y que puede considerarse como un mensaje visual y emocional capaz de transformar a la comunidad. (Plan de Gestión y Protección de Sitios Chinchorro UTA. , 2020)

Los cementerios Chinchorro están esparcidos por Arica y dan cuenta de lugares predilectos para efectuar el rito mortuorio, sin embargo, no se puede asegurar que debajo de las casas no existan cuerpos modelados por esta cultura. Los Chinchorro no sólo plasmaron su visión sobre la vida y muerte en los cuerpos de sus difuntos, sino que los llevaban con ellos en pequeños trayectos. Esta práctica no era realizada para dar sepultura, sino muy por el contrario, era realizada como unívoco objeto concerniente de pertenencia. Su increíble y perfeccionista capacidad técnica para desmembrar y volver a armar cuerpos creando momias artificiales refleja cualidades materiales extraordinarias, escultóricas y estéticas que suponen un profundo y complejo sentido de la muerte y su relación con la comunidad. (Standen, Arriaza, Muñoz, & Santoro, 2020)

El Colectivo AridaTeatra, siendo una compañía de artes escénicas experimental y emergente de la Región, busca indagar en la cultura chinchorro, el rito mortuorio y las momias esparcidas en el territorio, para poner a disposición de la creación artística, elementos que provengan del fenómeno chinchorro. Al buscar referentes de creaciones y producciones en relación a la cultura, se ha encontrado una vasta investigación científica proveniente de la antropología, pero con una acotada investigación artística sobre el fenómeno. Por tal razón, se hace necesario analizar, relacionar, entrelazar y vincular elementos del fenómeno chinchorro con referentes escénicos teóricos que permitan nutrir y generar posibilidades en la creación regional.

Ser artista, trabajador de las artes o crear en la región de Arica y Parinacota es un acto revolucionario, solidario y de sacrificio, porque se sabe y es parte de la política pública nacional, que el financiamiento de las Artes, la Cultura y el Patrimonio, en su gran mayoría son

subvenciones estatales de carácter concursable (Consejo Nacional de las Culturas y las Artes, 2017). Por lo anterior, es que el sector artístico a nivel nacional es afectado, pero a nivel regional esto ha sido una deuda que hasta el día de hoy sigue creciendo.

Arica ha sido un territorio de constantes golpes, batallas, y conflictos políticos y económicos que han marcado un devenir austero para el desarrollo regional en todas sus áreas. Poblaciones desabastecidas han sido víctimas por décadas, por acontecimientos antes descritos y fraudes de dineros de distintos agentes políticos desde la misma institucionalidad. Arica tiene una deuda histórica con su población, y no sólo desde los municipios y sus gestiones, si no también desde las instituciones educacionales y los gobiernos regionales de turno que no promueven ni resguardan el acceso a las artes y su producción.

Bajo la investigación de María Imperio Robles Pavéz, destacada gestora cultural y actriz de la Región, se obtiene información histórica acerca del desarrollo del Teatro.<sup>2</sup>

En el año 1960, Pedro de la Barra García y Jaime Silva, crearon la Escuela Internacional de Teatro de Arica, donde en el año 1963, logró egresar una primera generación de diecinueve (19) actores de esta carrera y luego fue cerrada. Algunos nombres de aquella generación fueron: Manolina Bancharo, Waldo Aravena, Luis Blanco, Carmen Carrasco, César Mendoza, Alberto Quezada y Evaristo Benabarre. En el año 1967, se crea TEA: Teatro Experimental de Arica, dirigido por Ramón Vallejos, médico reconocido que dirige a otro doctor llamado Sudy. A fines de los años 70, Jaime Ferrer crea el grupo de Teatro en la Universidad del Norte (actualmente

---

<sup>2</sup> Esta es una exposición publicada en un canal de YouTube y el sitio web está en las referencias bibliográficas. Cabe destacar que esta información se encuentra en proceso de investigación para ser publicada.

Universidad de Tarapacá), donde Mario Rojas realiza el taller de Mimos. Entre 1986 y 2014, existió una agrupación llamada TALIA, iniciativa creada al interior de la carrera de Pedagogía en Castellano, bajo el alero de Giullia Olivera León, profesora, dramaturga y directora. Durante ese periodo, también realizó clases de Teatro en distintos liceos de la ciudad, constituyendo semilleros. En 1990, aparece la compañía La HEBRA, dirigida por Rebeca Contreras. Entre el año 2000 y 2010, aparece la compañía Tentempié, dirigida por Octavio Montaña Rojo, actualmente Psicólogo. Entre el año 2001 y 2011, LA RUECA, el colectivo es una organización sin fines de lucro, que su objetivo principal es acercar el arte y la cultura a las poblaciones vulnerables (La Rueca, s.f.). Entre el año 2003 y 2007, la compañía TEATROPELLA es fundada por un grupo de actores, todos fueron estudiantes de la academia teatral LA HEBRA. En ámbitos formativos, algunos participantes de Teatropella, fundan ARTIMAGIA en el año 2005, Escuela de Teatro y desarrollo artístico, convertida en la primera escuela no formal de teatro en la ciudad en los inicios del siglo XXI. Entre el año 2016 y 2019, compañía EKEKA MUNAY. La Compañía MB2 se fundó en el año 2011 hasta la actualidad. Y la compañía Movidos se fundó en el año 2016 hasta la actualidad (Rivera Moragrega, 2021).

Así es como el teatro, al igual que otras áreas y disciplinas en la región, ha estado carente de instancias de formación y creación. Es importante mencionar que cada una de las compañías, colectivos y espacios que se abrieron y que han trabajado en todo este periodo, han sido cruciales para el desarrollo artístico en la región y que además le han dado esperanza a la disciplina como tal. Cada una de ellas gestionó y aprovechó las instancias de financiamiento, generando obras, exhibiendo y difundiendo el arte hecho en el territorio en otras partes del mundo. Pero, actualmente no existe ninguna carrera universitaria artística formal dictada en instituciones educacionales públicas o privadas. Muchos profesionales que hoy se encuentran residiendo y

laborando en la región, son, en su mayoría, jóvenes que decidieron migrar a distintos lugares para iniciar sus estudios formales en artes con financiamiento propio. Y son los centros culturales privados y autogestionados como el Centro MB2 para la Experimentación de las Artes, el Galpón Jiwasanaka, Corporación Cultural El Tren, Casa del Tumbe y entre otros tantos espacios, quienes se han hecho responsable los últimos diez años de formar, capacitar y promover instancias formativas a la comunidad y a jóvenes que puedan ser parte del sector artístico en la región, un difícil trabajo para la profesionalización del Arte.<sup>3</sup>

El sector artístico local se ve afectado por las prácticas gubernamentales actuales deficientes y las políticas públicas que no dialogan con las necesidades del sector y por lo tanto no acompañan ni facilitan el desarrollo artístico en las regiones. Esta deficiencia a nivel regional, incide en la cantidad y la calidad de producciones artísticas en relación a la capital del país. Sin embargo, el crecimiento productivo del sector en la región, se puede identificar como un crecimiento de progreso tardío, ya que su eventual migración interregional ha permitido una agitación artística cultural durante los últimos diez años con surgimiento de colectivos y compañías de distintas disciplinas escénicas, acontecimiento no menor que ha nutrido de nuevas miradas estéticas y lenguajes escénicos. Pensar y repensar la praxis escénica como un acto de recolonización es una práctica que se enmarca dentro del discurso posmoderno en las nuevas formas de investigar las artes contemporáneas.

---

<sup>3</sup> Es importante mencionar que el grupo de artistas-investigadores no entrará en profundidad en la discusión de los procesos formativos que sostiene cada uno de los espacios, ya que ésta sería una investigación totalmente aparte bajo estándares de calidad y con parámetros que podrían dilucidar mejor el tema. Lo que sí podemos dar fe, es que hay una gran diferencia de los procesos formativos prolongados que se encargan de entregar un conocimiento específico y/o una técnica para preparar a las personas para desarrollarse en un oficio y, por otro lado, existen las instancias formativas con un fin recreativo que no buscan específicamente la profesionalización del Arte.

En ese sentido uno de los acontecimientos más importantes que ha suscitado en Chile en el último tiempo ha sido el llamado “Estallido Social”, que ha penetrado profundamente con una crítica sustancial sobre las formas de hacer política y el sistema social desfavorable; y por lo menos en el territorio, en la región específicamente, se ha llamado constantemente a la descentralización como discurso transversal en todas sus áreas. El Estallido Social ha estado desde un principio cargado de manifestaciones artísticas en todo el territorio chileno, y éstas han tenido un carácter descolonizante según el lugar donde se ejecute, de acuerdo a la identidad cultural e idiosincrasia regional y aquí, en estas tierras como en otras se logra aún más gracias a la pluriculturalidad que vive el territorio.

Cuando se habla del conflicto de identidad, la cultura chinchorro, se transforma inmediatamente en un hito concreto que marca un antes y un después en la Región, ya que hablamos de una de las civilizaciones más antiguas del mundo conocida y estudiada. Es imposible no afectarse e introducir en la investigación, un objeto de estudio tan cercano. En este caso, las momias chinchorro se encuentran enterradas bajo el territorio construido y que posteriormente ha sido habitado. Se han encontrado momias en todo Arica y sus alrededores, al construir edificios, remodelar casas, en excavaciones, etcétera.

Entendemos que tanto el teatro como el resto de las disciplinas artísticas cumplen con la función de mantener en el tiempo la memoria, la historia y la cultura, siendo estas a su vez, fundamentales para dar cabida a la identidad del territorio (Bogart, 2008). El concepto identidad ha sido por décadas el conflicto latente en Arica, por su condición pluricultural y fronteriza, además de ser un territorio que ha tenido vestigios de vida hace más de 8.000 años. En el último tiempo, las investigaciones antropológicas sobre la cultura chinchorro han ido en aumento para

comprender y registrar todo fenómeno que se cruce. Así es como se ha logrado que las momias chinchorro sean llevadas ante la UNESCO para ser presentadas y postuladas para ser reconocidas como Patrimonio de la Humanidad.<sup>4</sup>

Volviendo a las investigaciones antropológicas, el hecho de que sea un aspecto científico genera una distancia entre el fenómeno de las momias chinchorro y la sociedad actual. Entonces, en este punto se vuelve fundamental, estudiar/crear/investigar formas teatrales que permitan el acercamiento y una interiorización, en este caso, del fenómeno de las momias chinchorro y la cultura en la sociedad actual, donde se logre acrecentar el vínculo de la identidad del territorio con la sociedad. Por tanto, lo que la presente investigación permite, es repensar la cultura chinchorro, desde una mirada artística y no antropológica, a través de la tematización, abstracción, representación, presentación y entre otras acciones que las artes escénicas recogen y ejecutan en su quehacer.

Las artes escénicas mantienen una cercana relación con el cuerpo, y es así como este último es uno de los ejes centrales del estudio. De este modo, la investigación entrelaza el cuerpo y el fenómeno de las momias chinchorro para generar lo escénico y transformarlo en puente con el espectador.

En este ámbito, lo escénico, que puede contener dimensiones espaciales, temporales, sensitivas, emocionales, educativas y pedagógicas, reflexivas y entre muchas más, pretende dialogar con el público ariqueño y posteriormente con el público en general (Dubatti, 2020).

---

<sup>4</sup> Importantes gestiones para la región, considerando los cambios sistemáticos y el valor de un Patrimonio mundial en una región fronteriza a favor de las industrias creativas.

El actor/bailarín/intérprete es el caso más visible de quien pone a disposición el cuerpo en un escenario, en su más amplio sentido. El cuerpo de un individuo contiene identidad, cultura, historia y memoria particular, todos gestos encarnables y visibles en escena, gestos que hacen de conexión, primero con el actor y luego con todo lo que tiene que decir o hacer. Anne Bogart (2008) menciona que los artistas son los conductores de memoria, historia y cultura ya que se encargan de que perdure, siempre desde una visión y discurso particular. Por tanto, para que algo pueda ser conducido debe existir una fuente, un medio y un receptor. En este caso el medio sería el actor/bailarín/intérprete quien para poder llegar al receptor debe desarrollar una energía extra cotidiana materializada en el cuerpo. (Barba y Savarese, 2010)

Pero el actor/bailarín/intérprete no solo es capaz de afectar a otros a través de su praxis material sobre el escenario, sino que también es capaz de generar conocimiento, no en términos abstractos, sino más bien en forma de materia, en forma corporal, conocimiento corporeizado. Tomar en cuenta esta premisa, permite a la investigación, acercarse al objetivo de analizar a través de la praxis escénica un rito que se enmarca en un territorio particular, no para hablar sobre los antepasados como tema, sino para elevar su lugar dentro de la sociedad como una de las piedras angulares de la construcción identitaria, tan difusa en la actualidad (Bedia y Castillo Ossa, 2016).

La directora estadounidense Anne Bogart (AÑO) toma dentro de su entrenamiento y lenguaje creativo (Viewpoints) al cuerpo como foco de entrenamiento para los actores, ya que menciona que el cuerpo es lo único concreto, lo único que se puede controlar...

Para mí, las emociones son lo más valioso, las cosas más hermosas que tenemos, y al minuto en que nos agarramos de ellas, mueren. Ya sabes, en la mayoría de los ensayos los directores van a decir: "O.K., ésa fue una buena emoción. Mantenla". Yo no creo que eso sea lo que hay que mantener. Creo que el cuerpo es lo que hay que mantener, en términos de establecer dónde está. Pero para que las emociones sean fluidas... son lo fluido dentro de nosotros; el cuerpo es sólido; las emociones no lo son. Así que ¿por qué querrías fijar una cosa que es fluida? En cierto modo, estamos haciendo todo esto para que las emociones puedan suceder, pero no nos centramos en las emociones para conseguir emociones. [...] No fijo la psicología, fijo el movimiento. (Olsberg, 1994, p. 54, como se citó en Bogart, 2008)

Considerando lo que dice Bogart AÑO, se entiende la importancia de la repetición en el proceso de aprendizaje de una pieza teatral, sin embargo, esto no es lo único que se puede aprehender a través de la reiteración de movimientos, gestos o desplazamientos, sino que también la forma de acercarse al mundo, su construcción y el lugar que se ocupa en él. El cuerpo es la forma de ampliar la relación cognoscitiva con el mundo, sí por el contrario el ser humano fuese simplemente una computadora que efectúa operaciones logarítmicas para comprender el mundo, entonces probablemente se perdería en el vasto océano de la abstracción (pensamiento/mente). Para no naufragar, el cuerpo materializa el pensamiento, convirtiéndose en vía lícita y fundamental en la construcción de conocimiento e identidad (humana). (Bedia & Castillo Ossa, 2016)

La presente investigación, está ligada a una posterior creación a través de la investigación de los conceptos de identidad, memoria, historia y cultura como una posibilidad dentro de la escena regional.

## **1.2. Problematización**

### 1.2.1. Pregunta

¿De qué manera se acerca un grupo de intérpretes a las prácticas rituales de la cultura chinchorro a partir del ejercicio del cuerpo cognoscitivo y la acción escénica?

### 1.2.2. Objetivo General

Analizar la manera en que un grupo de intérpretes escénicos se acercan mediante su cuerpo cognoscitivo y la acción escénica a los rituales funerarios Chinchorro.

### 1.2.3. Objetivos Específicos

- a. Compartir con las y los intérpretes materialidades referentes a los ritos funerarios Chinchorro.
- b. Analizar la interacción corporal y escénica (cognición corporizada) de las y los intérpretes con la información de la cultura Chinchorro
- c. Analizar las propuestas escénicas y corporales de las y los intérpretes.

### 1.3. Justificación

La presente investigación se justifica bajo la Filosofía de la Praxis de Jorge Dubatti (2020) crítico, historiador del teatro argentino, profesor universitario, y una persona que ha generado grandes aportes a la filosofía del teatro en el último tiempo. En su libro *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis* (2020) relata la aproximación crucial entre un artista y su investigación. Esta realidad que narra, es lo que se vive como artista creador e investigador que constantemente está inserto en procesos que contienen simbióticamente la creación y la investigación como puentes para la generación de conocimiento. Como siempre, una creación está ligada a una previa o paralela investigación y estos acontecimientos siempre están bordeando la generación de posibilidades como la “pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad” (Dubatti, 2020, p. 20).

Para Dubatti (2020), existe un concepto llamado «razón de la praxis del acontecimiento», que describe cómo la praxis entrega una razón que muchas veces es lejana a la teoría, a la razón lógica o a la razón bibliográfica. Esta idea de la razón del acontecimiento es la que permite a la tesis sumergirse en la investigación chinchorro, a partir del acontecimiento escénico, donde es el escenario, sumado a la observación del cuerpo y su metamorfosis de acuerdo a los estímulos y sensaciones, el que permite que se genere un conocimiento particular y único, que no necesariamente está descrito en los libros ni en teorías teatrales o científicas. Dubatti (2020) dice:

Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica, ni una razón bibliográfica,

sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia (p. 20)

La experiencia empírica de un grupo de intérpretes que se acerca al ritual mortuorio de la cultura chinchorro a través de la acción escénica y el cuerpo cognoscitivo, es un acontecimiento singular y lo que se genera a partir de esa experimentación es lo que el equipo de investigadores observa, describe y analiza según categorías corporales. Y aquello que sucede en ese instante, en ese espacio y tiempo determinado, por más que haya un registro audiovisual de todo lo que sucede, sigue siendo un acontecimiento singular, por lo que, desde un punto de vista filosófico, su comprensión exige una razón de la praxis del acontecimiento. (Dubatti, 2020)

Desde estas referencias, se puede inferir que, hay una atención que se le da a aquellos acontecimientos que se dan en territorios particulares con realidades singulares, y distantes de aquellas teorías y afirmaciones sobre diferentes disciplinas, y que con el tiempo han demostrado no cumplir con el acontecimiento teatral: “El arte y el teatro reconocen su singularidad tanto en el hacer como en la producción de saberes y teorías” (Dubatti, 2020, pág. 22). En tanto, esta investigación, como será desarrollado en el eje de Identidad Territorial dentro del Marco Teórico, favorece las prácticas descoloniales.

Dubatti afirma que: “existe un rol del artista como productor de saberes y conocimiento, como pensador e intelectual específico (Dubatti, 2007) e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el artista puede producir” (Dubatti, 2020, pág. 23) y aquí el valor que tiene la presente investigación radica en la generación y/o construcción de un conocimiento de forma colectiva o individualizada que responde a la praxis

misma del artista que produce pensamientos de manera permanente desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis y que además, responde a la necesidad de generar investigación en una disciplina artística del medio local en relación a un hito histórico y trascendental en el desarrollo del territorio.

El conocimiento producido al final de la investigación, será puesto a disposición de la comunidad o el gremio artístico formal y no formal, a profesionales y amateurs, y a estudiantes y/o a cualquier persona inserta en el arte o no, que tenga interés en este conocimiento. El material escrito queda de manera pública para seguir produciendo más conocimiento a partir de esta investigación, o también seguir en el estudio con una segunda etapa donde se construyan materiales escritos que serán sugeridos en las conclusiones de esta investigación.

## **2. Marco Teórico**

El presente marco teórico busca ser un sustento para la investigación y abarca tres conceptos macro que se entrelazan entre sí, aquello permite relatar, contar y desarrollar ciertos lineamientos teóricos que emergen desde la investigación empírica y que permiten dilucidar el sentido de la realización de este estudio.

El Marco Teórico considera tres ejes fundamentales: primero el eje de Identidad Territorial, en segunda instancia el eje de la Cultura Chinchorro y el tercero es el eje de Cuerpo Cognoscitivo. Estos tres ejes nos sumergen en la mirada que los investigadores le dan al cuerpo como sujeto de estudio que se impregna de toda una cultura en medio de un territorio y cómo actúa o enfrenta el fenómeno con su propia identidad dándole su propio sentido a través del hecho escénico o de la investigación artística como soporte.

El primer eje relata brevemente la historia del territorio, desde los primeros asentamientos humanos y luego se realiza un salto por las distintas culturas conocidas que habitaron estas tierras. En este relato, se introducen acontecimientos en ámbitos políticos y culturales que son parte de la constante modificación identitaria. Este último concepto se desarrolla con referentes teóricos para introducir los conceptos de descolonialidad, otredad e identidad territorial.

El segundo eje de la Cultura Chinchorro es un eje bastante más específico que muestra información relevante de los distintos estudios que se han llevado a cabo de este gran hito histórico para el territorio. Lo que se relata es material tremendamente fundamental para

comprender el estudio científico de la antropología y la sociología de la cultura milenaria. Luego, los investigadores utilizan este material y todo el conocimiento para utilizarlo en las propuestas metodológicas de la investigación. Se relatan partes de los estudios de la Cultura Chinchorro generados por los principales investigadores y que constantemente se encuentran construyendo material de análisis y de clasificación. Además, en el apartado se pueden revisar el tratamiento corporal de los procesos funerarios y otros procesos significativos para la Cultura.

El último y tercer eje, es el de Cuerpo Cognoscitivo. En este apartado, la información se presenta de modo muy ordenada con definiciones del cognitivismo, la mente extendida, la mente corporizada y el cuerpo cognoscitivo, estos conceptos son desarrollados principalmente por la teoría de Merleau-Ponty. Las definiciones entregan una mirada macro del cuerpo y su funcionamiento y cómo el objeto de estudio de la presente investigación se relaciona y acciona con los acontecimientos del lugar donde reside.

## **2.1 Eje Identidad Territorial**

El Eje teórico que a continuación se desarrolla tiene directa relación con la Identidad Territorial de la décima quinta región de Chile: Arica y Parinacota, un territorio particular, como muchos otros, pero que ha estado marcado, en su mayoría, por hitos políticos, económicos y culturales, y éstos han colaborado en la construcción y configuración -no estática- de una identidad ariqueña.

A modo de simplificar la lectura, desde ahora en adelante, para el presente estudio y por supuesto, sin menoscabar a las comunas y pueblos pertenecientes a la región, se nombrará

“Arica” para referirse a la Región de Arica y Parinacota, ya que la tónica de los próximos escritos, cuestionan variables que en gran medida afectan a la comuna y de forma transversal a las localidades rurales. En ese sentido, es imperativo reconocer que el desarrollo del presente eje no se encarga de profundizar en las constantes problemáticas y precariedades particulares con las que viven las poblaciones de las localidades rurales más alejadas del centro político y económico de la región, sin embargo, cabe destacar, que el «efecto cascada» hace que las zonas rurales se vean mucho más afectadas en ámbitos de progreso y desarrollo.

A través de varios/as autores/as y mediante el avance del eje de Identidad Territorial, se dará paso a presentar ciertos conceptos que contextualizan y permiten reflexionar la construcción de una identidad local y así comprender ciertas discusiones, específicamente en torno a la identidad ariqueña y su configuración en el tiempo.

El desarrollo del eje sobre la identidad territorial, parte como premisa para comprender la conjunción de un cuerpo en un determinado territorio. Este último, como parte del objeto de estudio que se impregna y es modificado por todo este arrastre histórico cultural para ser quien es hoy, y cómo éste se relaciona con su entorno ya sea con las problemáticas de distintas índoles y las culturas que continuamente lo permean<sup>5</sup>. El territorio en el que se sitúa la investigación tiene características particulares que hace que el presente eje sea desarrollado, pues la convergencia de los múltiples hitos es trascendental para identificar el punto de vista desde dónde se analiza.

---

<sup>5</sup> El cuerpo en el segundo eje del marco teórico no es considerado sólo cuerpo o carne sino también mente y en conjunto, ambos, un ser, pero no un ser que es cruzado por un mundo preexistente, sino más bien un ser que ejecuta el mundo tanto como el mundo lo ejecuta a él, es decir, no es pasivo.

Se partirá identificando dos conceptos relevantes junto a sus definiciones para abrir el relato y la reflexión en torno a la configuración de la identidad local. Primero, el concepto de identidad y, en segundo lugar, el concepto de otredad, ambos en relación a los estudios de Barth (1976), García (2006-2007), García (2011-2012) y Espinoza (2015).

La identidad es un concepto que se relaciona con la acentuación de las diferencias y las formas de identificar, clasificar o dividir a un grupo de individuos bajo ciertos criterios, ya sea de forma arbitraria o lo que la ciencia social haya estipulado como relevante al momento de su categorización. Según García (2006-2007) mediante Emilio Lamo de Espinosa, en sus escritos sobre la construcción de las identidades señala que: “Identificar es clasificar, ubicar en una misma rejilla, catálogo o clasificación. Es subsumir lo no conocido (o insuficientemente conocido), ponerle una etiqueta a algo o alguien, etiqueta que nos remite a un mapa cognitivo estable” (p. 209).

La identidad de Arica ha sido configurada bajo parámetros interculturales, y bien lo dice García Martínez A, (2011-2012) en su investigación sobre la identidad y fragmentación en las sociedades multiculturales, donde señala que “los encuentros interculturales no son en absoluto una novedad de las sociedades contemporáneas” (Pág.97).

Frente a este postulado es que se desarrollan algunos de los factores que intervienen y condicionan a un grupo de individuos, y por consiguiente van configurando la identidad. Algunos de los factores más importantes del último siglo son “la proliferación de las migraciones, las revoluciones tecnológicas y de las comunicaciones, o la emergencia de

corporaciones transnacionales y redes internacionales de cooperación que han acercado las diversas culturas entre sí de modo desconocido hasta la fecha” (García Martínez A. , 2011-2012, pág. 98). Esta idea planteada responde al concepto ya conocido de la globalización, que influye fuertemente en la configuración actual de la identidad o de las identidades de un territorio.

Otro elemento sumamente importante para el estudio de la identidad del territorio, es la relación entre distintos grupos étnicos que habitan el territorio. Según Barth (1976) “[...] los grupos étnicos son categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen, por tanto, la característica de organizar interacción entre individuos” (p. 11) Entonces, para el estudio en curso, como aquel criterio, se aplicarán conceptos de identidad de manera colectiva, pues entrar al mundo personal de cada individuo, sería algo confuso y más que esclarecer el desarrollo del eje, podría obstaculizar y/o desviar nuestra atención.

El segundo concepto a desarrollar, es la idea de otredad o de la mirada de un otro. La otredad se entreteje en los grupos étnicos y sus características de selección son aplicadas para determinar quién es considerado como parte del grupo étnico y quién no. En el territorio local, esta práctica ha sido fundamental en las formas de habitar. Así, en un grupo étnico,

por distintos que puedan parecer tales miembros en su conducta manifiesta, si afirman que son A, en contraste con otra categoría análoga B, esperan ser tratados como tales, y que su propia conducta sea interpretada y juzgada como A’s y no como B’s; en otras palabras, están confirmando su adhesión a la cultura común de los A. (Barth, 1976, pág. 17)

En este sentido, Arica, constituida por distintos grupos étnicos a lo largo de la historia<sup>6</sup>, mantiene diferencias socioculturales dentro de la misma relación intercultural, pero también bajo un sistema social<sup>7</sup> único que sostienen a estos grupos étnicos y sus conductas.

La otredad también se presenta como una mirada filosófica, según Espinoza (2015) a partir de Quijano, y ya profundizando en lo que concierne a este territorio, menciona que: “[...] las otredades no sólo se forjan en la dicotomía europeo/no-europeo, sino que se complejiza en un punto tal que cada grupo que hace parte de la “nación” construye una forma específica de ver al otro [...]” (p. 118). De allí, nombrar Ariqueños a quienes pertenecen a Arica lo hace particular al diferenciarse de la identidad nacional. Al igual que sucede con todas las regiones y pueblos del país, ya que cada territorio contiene formas específicas de relacionarse y en cada uno de los territorios también existen grupos étnicos o pueblos originarios que mantienen conductas y comportamientos diferentes que hace que entre grupos de un mismo territorio se vean distintos.

Después de revisar estos conceptos, se procede a dar paso al desarrollo histórico, político y económico de Arica, dando cuenta del contexto donde se fueron dando distintas coyunturas para configurar una identidad local.

---

<sup>6</sup> Es importante considerar a Arica como un territorio con una amplia diversidad histórica, mucho más profunda que los hechos bélicos suscitados durante la Guerra del Pacífico, pues en Arica confluyen desde hace siglos asentamientos prehispánicos, poblaciones indígenas andinas, la colonia española, los afrodescendientes y una variedad de migrantes extranjeros convirtiendo al territorio en una expresión ramificada de culturas que se reconstruyen identitariamente de manera dinámica.

<sup>7</sup> Cuando hablamos de Sistema social único estamos pensando éste como la infinidad de formas de relación y ordenamiento social que se construyen para coexistir y dar respuesta a problemáticas y necesidades en un territorio determinado.

Tiwanaku Inca Arica, fue fundada el 25 de abril de 1541, por Lucas Martínez Vegaso. El territorio que pertenece al continente americano, fue parte de los territorios y pueblos colonizados por España. Según autores<sup>8</sup> e investigadores de la materia, la colonización se establece y se relaciona directamente con la época de la modernidad, que se constituye entre 1598 y 1810. (Espinoza, 2015)

Por otro lado, Arica no siempre ha sido un territorio carente de recursos. Por ejemplo, en el tiempo de la Colonización, hubo un importante asentamiento económico sobre la producción y traslado de la plata a cargo del Virreinato del Perú. “Arica cumplió una función articuladora en el comercio colonial” (BNC, s.f.) En el año 1770, Arica vivió una herida profunda cuando modificaron la Ruta de la Plata, pero la actividad económica supo mantener a la ciudad gracias a los servicios portuarios con otras provincias. En ese entonces, Arica pertenecía al Virreinato Peruano, y Tacna era nombrada como capital del departamento de Arica. La declinación económica más fuerte de Arica, ocurrió el 13 de agosto de 1868, durante el terremoto y su posterior tsunami, que arrasó con todas las instalaciones portuarias dejando una ciudad devastada. Manuel Fernández Canque AÑO en su libro *Arica 1868 un Tsunami y Terremoto* relata el complejo episodio y da cuenta de la importancia del territorio como referente a nivel mundial sobre el fenómeno sísmico. Señala que “el fenómeno ariqueño también está contextualizado dentro de la historia sísmica de Chile y Perú. Fenómenos como aquéllos de 1868 son, por desgracia, ocurrencias frecuentes e inexorables en territorios montados sobre el cinturón de fuego del Pacífico” (Fernández Canque , 2007, pág. 16)

---

<sup>8</sup> Grupo de autores de la «modernidad/colonialidad»: Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Javier Sanjinés, Fernando Coronil, Ramón Grosfoguel, Freya Schiwy, Nelson Maldonado y Santiago Castro-Gómez.

Luego de este periodo colonial, llegó la Guerra del Pacífico y Arica fue ocupada por el ejército chileno. Posterior al evento, Arica queda en manos del Estado chileno de manera provisoria a través del tratado de 1929, donde se fijan los límites entre el Estado peruano y el Estado chileno. Como nunca, se realizó el plebiscito para que las personas decidieran a qué nación querían pertenecer, se generaron acuerdos y negociaciones dividiendo todo el territorio en conflicto en dos, instalando un límite imaginario, lo que hoy se conoce como el Complejo Fronterizo Chacalluta-Santa Rosa entre Arica y Tacna.

El tratado de 1904 entre Chile y Bolivia, hizo que Arica retomara su actividad económica portuaria, permitiendo al Estado chileno contribuir con nuevas políticas para el desarrollo económico. Cuando Arica pasa a manos del Estado chileno, el territorio se enfrenta a lo que se conoce popularmente como “el periodo de chilenización”. Este período fue crucial para la construcción de la identidad local, donde se instala de manera definitiva y absoluta, un evidente sistema social.

El período de chilenización es un importante hito en el territorio local por su estrategia de adhesión a una nación que venía construyéndose bajo estándares a los cuáles Arica debía acercarse velozmente. Para profundizar esta idea, se ha querido analizar algunos artículos que revelan prácticas de la Chilenización a través del lenguaje y los medios de comunicación. Mazorco (2010), en el análisis de las prácticas descolonizadoras dentro del plano ideológico-filosófico, señala que

[...] Es importante develar el poder oculto en los discursos y su efecto regulador o normalizador de comportamientos. Así, es posible luchar contra la dominación que opera en el ámbito de las representaciones simbólicas y se expresa en nuestras actitudes, emociones y conductas. (Mazorco, 2010, p. 220)

Según Fernando Curiqueo (2018), en una carta al director al Diario Universidad de Chile y a través de un profundo y condensado análisis, señala que el discurso sea cual sea, transmitido a través de lenguajes específicos, construye realidades y ésta, es una verdad indiscutible, y bien se utilizó durante el período de chilenización. Las revistas de la Frontera Norte de Chile post Guerra del Pacífico, permiten constatar la imposición de una cultura de Chile central en un territorio que no se identifica con aquella realidad y donde se utilizan los discursos altaneros con tremenda radicalidad frente al estado peruano. (Galames Rosas, Ruz Zagal, & Meza Aliaga, 2014)

Los siguientes párrafos son extraídos de las revistas antes mencionadas, usadas en un artículo generado por Galdames, Ruz y Meza (2014), para analizar el imaginario nacional en los discursos de principios del siglo XX en los territorios de Tacna y Arica. Las revistas contienen temáticas de diferentes índoles, así como noticias o preocupaciones en torno a las nuevas políticas.

En relación al problema del decrecimiento de la población de Chile, dice: “grave problema social que entraña para el país el descenso cada vez más creciente de la población en Chile, país de raza fuerte, homogénea, y de grandes cualidades físicas e

intelectuales”. (Ariqueña, noviembre de 1923, citado en Galdames, Ruz y Meza, 2014, pág. 492)

[...] “Compeler al gobierno a buscar el remedio eficaz que sea menester a fin de salvar al país, cuya población empieza a extinguirse paulatinamente, lo que equivale al suicidio inevitable de la raza más fuerte, más noble y más heroica del continente americano”.

(Ariqueña, noviembre de 1923, citado en Galdames, Ruz y Meza, 2014, pág. 492)

[...] “Herederos de la soberbia, intrepidez y coraje de la raza araucana, unida a la hidalguía de la española, se ha formado la nacionalidad chilena: gloria y prez de la América” (Torbellino, septiembre de 1924, citado en Galdames, Ruz y Meza, 2014, pág. 492)

[...] “Se anidan casi todos los climas en su dilatada extensión y sin embargo la raza es la misma, de Tacna a Punta Arenas, sus ideales iguales, - siempre adelante – y su voluntad por el progreso en todo orden incontenible.” (Torbellino, septiembre de 1924, citado en Galdames, Ruz y Meza, 2014, pág. 492).

Es evidente que existe un discurso con aires de superioridad desde los medios de comunicación e información desde los gobiernos centrales, donde las palabras son utilizadas para señalar que una nación es superior a otra y para describirla con características que no condicen con la realidad del territorio. Aquella realidad discursiva estaba en un plano físico muy lejano al territorio Ariqueño.

Mazorco (2010) instala la idea de otredad como una táctica en América Latina para absorber las fuerzas de los pueblos originarios e incorporarlos al modelo neoliberal y que no entorpezcan al crecimiento y el desarrollo del modelo recolonizador. Señala que: “En ese marco,

el nuevo léxico de la otredad - el reconocimiento del otro - no es más que una táctica conciliatoria que oculta la colonialidad del poder bajo el disfraz de la tolerancia y el pluralismo” (Mazorco Irureta, 2010, pág. 223).

Es por lo anterior, que el proceso posterior a la Guerra del Pacífico, la población chilena y la población peruana sufren un choque cultural que se evidenciará en todas sus dimensiones, en discusiones y discursos en relación a los vínculos establecidos y dicotomías entre la realidad y la narración de la historia, además de la inhibición del discurso territorial y las relaciones interfronterizas.

Aquellos dispositivos de comunicación oficiales fueron fundamentales - antes de la llegada del internet y la globalización -, ya que tuvieron un papel protagónico al momento de educar, transmitir e informar a la población, y que de forma intencionada practicaron la colonización desde el ámbito de la comunicación, como la instauración de un discurso preconcebido. A pesar de la fuerza con la que el Estado chileno invisibiliza y silencia por muchos años a las culturas adyacentes al territorio, los distintos grupos étnicos han sabido resistir hasta el día de hoy, protegiendo costumbres, tradiciones y cosmovisiones, que han permeado todo un sistema, adhiriéndose y tomando lugar dentro del sistema político, económico y social impositivo.

Actualmente los discursos regionalistas de distintas entidades y personas influyentes del mundo político cuestionan el centralismo y las políticas públicas nacionales que afectan directamente a quienes residen en el territorio ariqueño (Chipana, 2021). Pues, quienes generan estas leyes o quienes tienen representación en el poder legislativo, desconocen en su totalidad

la realidad local, y es que, al parecer, la colonización, la geografía de este país sumado al periodo de chilenización, han nublado la visión de los agentes políticos sobre la diversidad cultural y las diferencias socio-culturales del entorno, ya que, hasta el día de hoy siguen construyendo leyes bajo paradigmas de la homogeneidad en un territorio multi y pluricultural.

De las prácticas que se describen anteriormente de parte de las autoridades, se puede inferir y sostener un desconocimiento del origen de un territorio como Arica, que desde el principio ha sido un lugar con un sistema social muy complejo al confluir distintos grupos étnicos, creando estos a su vez, en palabras de Barth (1976), “relaciones interétnicas estables” (p. 18) donde se regulan las situaciones de contacto y los límites que permiten calibrar el actuar social de los grupos y asegurar su sobrevivencia (Barth, 1976).

Colonialidad, descolonialidad, otredad, grupos étnicos, son conceptos que se consideran al momento de construir o determinar la identidad territorial local y que se van manifestando de distintas formas en el desarrollo de la investigación. Quienes desarrollan el proceso investigativo, se encuentran en un territorio colonizado, actualmente en la periferia de Chile, convirtiéndose en un espacio compuesto, en su mayoría, de personas pertenecientes a distintos grupos étnicos, por lo tanto, en un sistema social poliétnico y pluriétnico en su práctica. Arica es visto como otredad desde una mirada centralista y nacionalista. Un territorio que, en los múltiples procesos actuales de descolonización, busca generar prácticas que dialoguen con la identidad del territorio, la poscolonialidad y la globalización.

La Colonialidad, el período de Chilenización y la globalización, trajo consigo cambios en las visiones del mundo y las formas de relacionarse. El artista y dramaturgo ariqueño,

Fernando Montanares Letelier (AÑO), en su obra: *Soy José Mamani*, desarrolla el conflicto identitario de un adolescente de ascendencia Aymara que reniega su cultura y se esconde detrás de un personaje globalizado. José Mamani, pretende ser alguien que no es, y que al mirarse al espejo se da cuenta de un pasado y un presente enraizado que no logra reconocer. Es un conflicto que el artista logra revelar y los mismos espectadores han reconocido al fenómeno como un patrón dentro del pueblo originario y la cultura ariqueña.

Barth (1976), en su investigación sobre los límites de los grupos étnicos, menciona que “cuando interactúan personas pertenecientes a culturas diferentes, es de esperar que sus diferencias se reduzcan, ya que la interacción requiere y genera una congruencia de códigos y valores; en otras palabras, una similitud o comunidad de cultura” (p. 18).

Así es como en la obra de José Mamani, apreciamos a través de un conflicto humano identitario, una profunda reformulación del sentido de pertenencia que responde a un territorio culturalmente diverso y globalizado, que, por lo mismo, se dibuja, desdibuja y redibuja identitariamente de manera dinámica, generando así la expresión orgánica de lo que podríamos denominar «cultura ariqueña». En este equilibrio dinámico<sup>9</sup>, a nivel identitario, están insertos los artistas-investigadores e intérpretes escénicos de esta investigación.

---

<sup>9</sup> El equilibrio dinámico debe ser entendido como concepto biológico, o sea, como el funcionamiento coordinado de todos los tejidos y sistemas corporales, que buscan regular distintos sustratos y elementos de importancia vital para los organismos vivos. De esta misma forma, el concepto es aquí extrapolado para explicar cómo la identidad es: un concepto dinámico y orgánico que se expresa a través de la vida en comunidad en un mismo territorio. Es importante considerar que este equilibrio dinámico lleva implícito los procesos de desequilibrio social.

Para profundizar en el fenómeno que vive el personaje de José Mamani, se incorpora el concepto de multiculturalismo, que da lugar a la convivencia colaborativa y dialógica entre distintos grupos étnicos, realidad que en la práctica es viable mediante la regulación del sistema social que está por encima de cada cultura, pero que trae consigo efectos adversos y discusiones en la materia. Así lo expone Rivera (2010) a continuación; la función del multiculturalismo,

[...] es la de suplantar a las poblaciones indígenas como sujetos de la historia, convertir sus luchas y demandas en ingredientes de una reingeniería cultural y estatal capaz de someterlas a su voluntad neutralizadora. Un “cambiar para que nada cambie” que otorgue reconocimientos retóricos y subordine clientelaramente a los indios en funciones puramente emblemáticas y simbólicas, una suerte de “pongueaje cultural” al servicio del espectáculo pluri-multi del estado y de los medios de comunicación masiva. (p. 62)

Así como Rivera (2010) menciona el fenómeno de la reingeniería cultural a partir del disfraz del multiculturalismo, Montañes (AÑO) lo encarna en el Arte a través del conflicto identitario que trae consigo el personaje José Mamani. De esta forma, el personaje carga una mochila de la historia de sus raíces, del pasado sangriento y violento que ha tenido que enfrentar su etnia y que, para cubrir aquellos acontecimientos, hoy los convierten en símbolos y emblemas comerciales. Estas acciones de parte del estado, detonan en la población conflictos identitarios y singularidades en las formas de relacionarse con el entorno.

Para entrar en discusión sobre esta problemática, Espinoza (2015) señala que:

[...] la construcción de las identidades se ha configurado a partir de la referencia blanca y eurocéntrica mientras los dispositivos de dominación que operan en la Colonialidad del poder han sido “desde arriba”, los sujetos y grupos sociales negros e indígenas también han construido formas de habitar el mundo no únicamente ligadas a la referencia europea [...] (p. 120).

En este caso, tal como se menciona, Arica es un territorio que vive esa realidad, habitado y configurado con tales particularidades étnicas que la imposición de la referencia eurocéntrica ha dado lugar en la población, a la existencia de una resistencia.

Montanares AÑO a través de la obra *Soy José Mamani*, relata la procedencia del conflicto identitario que sufre el personaje, que es instalado en un diálogo entre José Mamani y su psicóloga. Esta última para explicarle su problema a José, le dice:

En la época moderna, hace sólo 100 años. El proceso de modernización tuvo relación con la negación de los pueblos originarios ya que daban cuenta de un pasado que no permitía avanzar. Desde entonces y hasta hoy, este proceso y la conocida “globalización”, han hecho que la identidad, o como es preferible llamarle hoy IDENTIDADES, hayan sido enajenadas al mismo estilo global que propone el mercado. Sumidos en el gusto morboso y la viabilidad del consumo, el concepto “identidad” ha sido puesto en valor con fines más oscuros. (Montanares Letelier, *Soy José Mamani*, 2019, pág. 8)

Así como la identidad de un individuo se va configurando mediante distintos factores que determinan y condicionan su comportamiento, cuando se habla de arte, es claro que sus distintas formas de producción están permeadas y configuradas de acuerdo a un entorno particular. Este postulado se plantea con el fin de profundizar en la relación de identidad territorial local y las formas de producir arte en aquel territorio.

Por tal razón, se utiliza el concepto de estrategia de descolonización, para que sea incorporado en la presente investigación, ya que, al producir un nuevo conocimiento a través de la praxis artística en el territorio con sus particularidades culturales, se genera una práctica descolonizante. Para comprender por qué la presente investigación se enmarca en una práctica descolonizadora, se cita a Mazorco (2010), que señala lo siguiente: “La descolonización se presenta como un proceso de desconstrucción de la alienación y subordinación del ser humano, y de simultánea construcción de un individuo autónomo y activo para edificar otro mundo posible” (p. 219). La descolonización permite reflexionar sobre cómo un territorio a través de sus individuos se va dotando de costumbres, tradiciones y comportamientos particulares que lo van determinando como un ser que va edificando constantemente un nuevo mundo posible.

Es vital y de suma urgencia que las transformaciones sociales que se viven en el país y en todo el territorio chileno, vengan de la mano con el arte como herramienta de transformación social y las múltiples transformaciones de la disciplina en cuestión, ya que las prácticas e investigaciones escénicas locales fomentan los debates en torno a estas interrogantes, potencian la descolonización y la construcción de nuevos paradigmas subalternos.

Mazorco (2010) señala que:

[...] La descolonización debe sustentarse en un nuevo paradigma filosófico [...] que responda a una cosmovisión alternativa y provea un lenguaje nuevo, ya que cualquier pensamiento que se formule en los mismos códigos discursivos que colonizan diariamente a la humanidad, será funcional al modelo de ser humano y de vida que ha impuesto la misma colonización. (pág. 219)

Se puede deducir, que una práctica se vuelve descolonial cuando se genera desde el territorio, en el territorio, con el territorio, sobre el territorio y para el territorio local. Una práctica escénica descolonial, se genera desde agentes culturales y/o trabajadores de las artes de la región, con agentes culturales y/o trabajadores de las artes de la región para la comunidad de la región, ésta sea compuesta por agentes culturales, trabajadores de las artes y/o comunidad civil, población de la región sin distinción por la procedencia y/o nacionalidad, a excepción de la residencia en la región.

De alguna forma, esta identidad ariqueña muestra cierta resistencia a los cambios globalizantes y nacionalistas. En ese sentido, “el hecho de que un grupo conserve su identidad, aunque sus miembros interactúen con otros, nos ofrece normas para determinar la pertenencia al grupo y los medios empleados para indicar afiliación o exclusión” (Barth, 1976, pág. 17). Entonces, es posible que la investigación sobre la identidad local del territorio proporcione ciertos parámetros y/o criterios que intensifiquen la práctica escénica, y en ella se encuentren posibilidades en la búsqueda de la pertenencia, en la afiliación o simplemente en la exclusión.

## 2.2 Eje Cultura Chinchorro

La cultura Chinchorro corresponde a todas las evidencias y registros de los primeros asentamientos de una sociedad de prácticas funerarias muy particulares. Esta cultura se especializó en la momificación de sus difuntos, las que hoy se conocen mundialmente como “momias chinchorro” y que habitaron en el territorio que concierne a las comunas de Arica, Camarones y las costas del Perú. Esta cultura políticamente simple habitó el lugar hace aproximadamente 8.000 años y corresponden a una civilización de cazadores-recolectores, seminómadas, que terminaron asentándose a lo largo de las costas de las actuales repúblicas de Chile y Perú. Esta sociedad precerámica fue catalogada por primera vez por el arqueólogo alemán Max Uhle, en 1917. (Llagostera, 2003)

En 1993 no hay demasiado consenso entre los entendidos sobre la definición de Chinchorro. Se cuestionan temas como la tipología o según qué características agrupar las inhumaciones y como estas nos orientan en el camino Chinchorro y sus complejidades. Este debate, para la comunidad científica, por supuesto que es muy importante, pero este grupo de artistas-investigadores no entrará en aquella discusión, sino más bien, recogerá la producción de este conocimiento con el fin de contextualizar, estudiar y utilizar los conceptos y la información con el fin de nutrir la presente investigación.

El descubrimiento científico<sup>10</sup> de las momias Chinchorro, es un hito histórico que trae consigo un fenómeno en el territorio que afecta en diversos ámbitos, desde lo político, transita

---

<sup>10</sup> Entendido como la forma en que las prácticas mortuorias son estudiadas, analizadas, categorizadas y definidas por la arqueología.

en lo económico y por supuesto se introduce fuertemente en lo cultural. Las personas se afectan por un fenómeno que se encuentra en el cotidiano y es que, en Arica se han generado proyectos de construcción que deben ser detenidos e intervenidos por arqueólogos y autoridades, porque hasta hoy se siguen encontrando piezas y vestigios de la cultura Chinchorro. Vivien Standen (citado en Glaciar Digital, 2020), bioantropóloga, durante la entrevista en el documental *Tráfico Ilícito, Momias Chinchorro* dice: “Todos tienen cuerpos debajo de sus casas, y si uno pudiera leer el subsuelo del morro de Arica, te aseguro que hay miles de individuos inhumados ahí todavía” (Glaciar Digital, minuto 10’10, 2020)

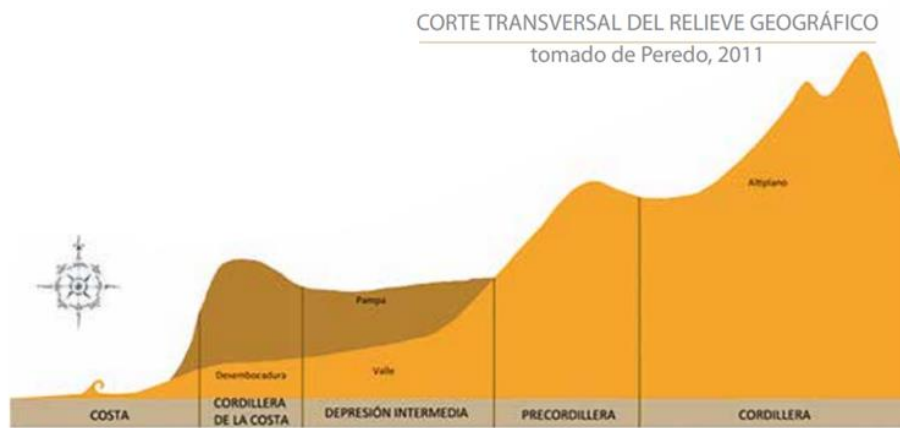
Los chinchorro tenían un sistema de vida complejo en cuanto a sus pensamientos sofisticados en torno a la muerte, momificando a los suyos para perpetuarlos en el tiempo, es una condición de esta sociedad que también responde a que la “cultura material es escasa, no acumulan nada, se vive con lo indispensable y básico para la sobrevivencia” (Santos Varela, 2017, pág. 5). En la presente investigación se pretende rescatar el rito mortuorio como un “fenómeno escénico”, pero no de forma hermética, sino también incluyendo materialidades con las cuales se relacionaban en su cotidianidad. Por ejemplo, la fibra vegetal fue utilizada por los miembros de esta comunidad para generar faldellines, esteras y chinguillos, que eran utilizados para la pesca, la caza y la recolección, prácticas fundamentales para la sobrevivencia. “El hombre del pasado aborda la producción de los objetos, desde una perspectiva funcional, donde se permite incorporar colores y formas, dando valor estético a sus creaciones” (Santos Varela, 2017, pág. 51).

El ecosistema era un sostén para el desarrollo de esta sociedad milenaria porque permitió que los chinchorro interactuaran con un entorno fértil que sustentaba sus prácticas cotidianas de

supervivencia y desarrollo productivo. Desde la figura 1, podemos comprender el soporte y espacio geográfico:

Figura 1

Corte transversal del relieve geográfico, tomado de Peredo, 2011.



Nota: Gráfico tomado desde Santos (2017), Pág. 6.

Al mirar el espacio geográfico y el ecosistema de la sociedad chinchorro de aquel tiempo, se puede comprender que el territorio posibilitó el intercambio de insumos necesarios para la subsistencia. En torno a la investigación escénica, la principal relación sucede con los primeros tres entornos que muestra el gráfico, viéndose de izquierda a derecha: costa, cordillera de la costa y depresión intermedia. De estos lugares emergen distintas materialidades naturales que se consideran para ser introducidas en la ejecución de los laboratorios de investigación y que fueron vitales para los Chinchorro.

Esta sociedad logró tener alcances e innovaciones tecnológicas significativas, ya que sofisticaron a nivel técnico su producción de elementos en fibra vegetal para cubrir sus

necesidades y buscar la efectividad de su abastecimiento. Santos Varela (2017), identifica una cadena tecnológica operativa, que describe cómo esta cultura fue mejorando los procesos e incorporando estos elementos en los distintos niveles de organización social, ya sea en sus actividades grupales, en el traspaso de conocimiento, en las tradiciones y en el mismo ritual mortuorio. No es menor que se estudie con tanto detalle, cuando todo este proceso alcanzó también un nivel estético que más adelante tendrá un impacto en las materialidades que se introduzcan en los laboratorios de la presente investigación.

Las momias Chinchorro son uno de los últimos vestigios que tenemos de esta civilización y su complejo tratamiento corporal se expresa en estas escultóricas piezas de momificación artificial. Este tipo de momificación se caracteriza por presentar una gran variedad de técnicas, sin embargo, la repetición de ciertos aspectos es donde reside su importancia.

Algunos de los elementos más distintivos son el “tratamiento interno y externo del cuerpo, en cavidades (torácica, abdominal, pélvica y craneana) y extremidades” (Allison, et al., 1984, p. 157). El sexo era una característica que los Chinchorro se encargaban de dejar en claro en las esculturas mortuorias, ya que los genitales eran modelados durante el tratamiento corporal. La cabeza es también un punto importante dentro del proceso de momificación debido a que los rostros llevan una máscara hecha de arcilla blanca, la cual era posteriormente pintada de negro con óxido de manganeso. A través de pequeñas incisiones se insinúan los ojos, los orificios nasales y la boca (ésta última puede encontrarse abierta o cerrada), además, algunas momias conservan aún pelucas hechas de pelo humano, probablemente donado por la misma comunidad para dicha utilización. (Allison, et al., 1984).

Entre las diferentes acciones efectuadas a los cuerpos en el proceso de momificación encontramos la remoción de la piel o descuerado, los cuerpos sin piel, sin musculatura y desprovistos de sus órganos abdominales eran secados con fuego y/o cenizas, para proseguir con un relleno de las cavidades con distintos elementos, entre los cuales encontramos “[...] plumas [...] y vegetales [...] lana, arcilla blanca, roja, negra, fibra vegetal, ceniza, piel de camélido, algas marinas” (Allison, et al., 1984, págs. 159-160).

Luego del proceso que comprendía descuerar, descarnar, eviscerar, secar, rellenar y modelar, se recompone la piel del difunto sobre el cuerpo modelado, además se refuerza el esqueleto con palos de madera ubicados “longitudinalmente entre la piel y el hueso” (Allison, et al., 1984, págs. 158-159). Estos palos podían ser del tamaño del difunto, o sea abarcar desde la coronilla del cráneo por dentro hasta los tobillos, consiguiendo así “sostener y unir la cabeza al cuerpo” o, en otras ocasiones, los palos empleados eran más, y consistía en uno para unir cabeza y cuerpo y otros extras para reforzar las extremidades. Los cuerpos correspondientes a momias artificiales generalmente se encuentran en posición “decúbito dorsal” (boca arriba), de manera extendida y sobre esteras de fibras vegetales. (Allison, et al., 1984, págs. 158-159).

La cultura Chinchorro le dio un valor especial a cada rostro y sus diferencias, y creó un arte de máscaras que reflejaba cada expresión post-mortem. Esta compleja práctica, elevaba a los chinchorro como verdaderos artistas, y así lo menciona Indira Montt Schroeder (2016). Entender el real significado de esta práctica nuevamente es imposible, pues los estudios nos muestran acercamientos antropológicos, filosóficos y epistemológicos que hoy nos hacen sentido y que permiten generar teorías a partir de la observación. Lo que por supuesto, no tiene menor valor, pues hay conclusiones de quienes han estudiado esta cultura por años que son

sumamente relevantes para nuestra investigación. Cito textual a Montt (2016): “Entre estos antiguos cazadores-recolectores marítimos hay una dedicación por mostrar el espíritu único de cada persona muerta, más allá de las maneras similares de manufacturar las máscaras, llegando incluso a crearse rostros exquisitamente diseñados” (p. 309).

Evidentemente, hay una importante dedicación al cuidado y diseño de aquellas máscaras generadas por los artistas mortuorios Chinchorro (Montt Schroeder, 2016), que ocultan los rasgos reales, pero muestran otros que quedan plasmados en la nueva figura. “El rostro de las personas, vivas y muertas, continuó siendo una parte del cuerpo altamente valorada por la Cultura Chinchorro” (Montt Schroeder, 2016, pág. 300). Ojos, boca y nariz son partes fundamentales del rostro. Menciona que estos orificios, “las fosas nasales y la boca son las únicas aperturas corporales que permiten una constante interacción con el medio, con el aire, al respirar” (Montt Schroeder, 2016, pág. 303). Tanto ha sido el impacto de la antigüedad y complejidad del tratamiento corporal de esta cultura en la comunidad científica, que el interés promovió la posibilidad de hacer que las momias de la cultura chinchorro fueran postuladas a patrimonio de la humanidad. Coincidentemente, durante el desarrollo de esta investigación, el archivo para la postulación a la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) había sido enviado y nos encontrábamos a la espera de la respuesta y la aprobación de tan extraordinaria noticia, hasta que por fin, el día 27 de julio de 2021 es dictado que Asentamientos y Momificación Artificial de la Cultura Chinchorro son Patrimonio de la Humanidad en la Región de Arica y Parinacota, una noticia que conmovió a quienes participamos activamente de la difusión, promoción y concientización de este hito en el territorio. Este hito marca un antes y un después desde que se descubren a nivel científico las momias chinchorro, ya que el hecho de que se vuelvan patrimonio de la humanidad, trae consigo

beneficios, pero también responsabilidades de parte de las autoridades y de quienes han acogido esta cultura como parte de su desarrollo.

Hace unos años, el proceso de postulación de la Cultura Chinchorro como patrimonio de la humanidad, relevó la importancia de este bien patrimonial más allá del contexto regional. La comunidad científica, pedagógica y de distintas disciplinas de la región de Arica y Parinacota han sido testigos del interés que las momias han generado en la comunidad científica nacional e internacional, y esto produjo un importante incremento en la producción de conocimiento relativo a la cultura chinchorro, porque hay una importante y permanente tarea en el rescate, la conservación y puesta en valor de la cultura milenaria.

Existen instituciones y organizaciones que han promovido y han colaborado con la puesta en valor de la cultura Chinchorro y su fenómeno, el trabajos de estos espacios ha sido crucial para la transmisión de este conocimiento, algunas se nombran a continuación: Corporación Municipal Chinchorro, Universidad de Tarapacá, Corporación Municipal Costa Chinchorro, Municipalidad de Camarones, Municipalidad de Arica, Corporación Chinchorro Marka, Centro MB2 para la Experimentación de las Artes, entre otras.

Esta sociedad andina temprana que preserva sus cuerpos con técnicas especializadas, construye una filosofía de la eternidad. Hasta el día de hoy, el arte detrás de la momificación ejercida es único en el mundo y su estudio profundo en toda su amplitud, requiere cientos de años, además de la tecnología que en el futuro podría aportar nuevos hallazgos significativos para la ciencia y todas las disciplinas que se enganchen a este fenómeno.

¿Cómo el fenómeno chinchorro afecta a la producción artística a nivel local?, después de todo este contexto histórico y las referencias teóricas que nos permite introducirnos en el fenómeno de la cultura chinchorro, los artistas-investigadores del presente estudio, manifiestan esta pregunta con el fin de generar un relato acerca de la comunidad artística al enfrentarse a este fenómeno desde aquella disciplina, sabiendo también que la relación de la cultura chinchorro y el arte sostienen un vínculo directo y potente respecto a una mirada estética del rito funerario chinchorro, la producción de las máscaras y las momias como esculturas.

Para profundizar en lo anterior, se ha querido instalar algunos ejemplos de artistas y/o agentes culturales que sostienen un vínculo directo y cercano con esta cultura, y como investigadores empíricos nos parece tremendamente relevante poder escribir sobre otros y otras artistas que han ejercido una práctica laboral constante y consciente de la importancia de poner en valor y en vitrina esta cultura milenaria e importante hito regional en el medio artístico y a través del arte. Por ejemplo, Paola Pimentel Rocafull, es artista plástica, dirigente social, representante del sector donde vive y profesora general de Educación Básica. Su acercamiento al arte partió a los 15 años aproximadamente, en un proceso de búsqueda de su identidad. Pimentel, fue gestora de la Casa del Arte en Arica, un espacio muy importante para el gremio de las artes donde se realizaron eventos artísticos y tertulias literarias. Este espacio fue cerrado a causa del terremoto del año 2014 (Pimentel Rocafull, 2020). Una de las obras más importantes de Pimentel, es “La Momia gigante de Camarones”, que fue inaugurada el 6 de septiembre de 2010. Esta escultura se encuentra instalada a 36 metros sobre el nivel del mar (m.s.n.m) y es la conocida guardiana arqueológica del Valle de Camarones, en sus dimensiones específicas se encuentra el peso 8 toneladas y tiene 4 metros y medio de largo. Cabe destacar que Pimentel, es una artista plástica autodidacta (Pimentel Rocafull, 2020).

Pimentel, tiene más de 17 años de experiencia en la elaboración de réplicas de momias y objetos de la Cultura Chinchorro, y ha elaborado piezas para diferentes entidades de gobierno e instituciones de Chile y el extranjero, así como su obra majestuosa, Paola también realiza piezas a tamaño natural y también a gran escala de carácter monumental.

El 22 de noviembre de 2020, es entrevistada de manera virtual en el ciclo Poner en Valor: Mujeres y artes de Arica y Parinacota del Centro MB2 para la experimentación de las Artes, donde expone sobre su trabajo artístico y su trayectoria en el territorio en relación a la cultura Chinchorro. <La momia gigante de Camarones>, como se dice anteriormente, es una de las esculturas más grandes de la artista, que fue instalada en el sitio 14, de acuerdo a los registros antropológicos es el sector donde se han encontrado las momias más antiguas. Este ícono ha fortalecido el desarrollo de la comuna de Camarones y la caleta, ya que existen muchas postales e imágenes que han recorrido el mundo, y la localidad se ha vuelto parte de un circuito turístico.

Otra de sus grandes obras e ícono de la región, es el <Cantar del viento>, que trata sobre dos esculturas que representan la dualidad, la energía masculina y la femenina. Se encuentran ubicadas entre dos quebradas a 100 kilómetros de Arica. La importancia de esta obra recae en la experiencia sensitiva, ya que están construidas de tal forma, que además de esculturas son instrumentos musicales y que con el viento generan distintos sonidos que conectan a sus espectadores y visitantes con sentimientos de calma y meditación. Para Pimentel es importante el rescate de lo sagrado, más aún cuando genera réplicas de cuerpos momificados, considerando que antes de ser un cuerpo momificado, fue una persona. Pimentel, en medio de la entrevista, señala que, “cada réplica tiene un pedacito de conexión entre mi interior más profundo y la

cultura Chinchorro” (Pimentel Rocafull, 2020). Para la artista, sus réplicas no están generadas con una liviandad, si no que tienen un peso simbólico y de profundo respeto. Dice: “Nosotros donde estamos en este taller, en la casa donde vivimos, estamos sobre, vivimos y dormimos sobre un cementerio de momias Chinchorro, nosotros tenemos desde pequeños, contacto con esta cultura sin saber que se llamaba cultura Chinchorro” (Pimentel Rocafull, 2020). Pimentel, menciona en la entrevista, que cada vez que construye una réplica, le pide permiso a las mismas momias que antes fueron personas y que respiraron el mismo aire que ella.

Otra persona que es importante considerar en este eje, es Jorge Ardiles Rodríguez, buzo y mariscador de la comuna de Camarones, se ha dedicado por más de 38 años a esta práctica. Su conexión con la cultura Chinchorro, la expresa mediante el video Microdocumental realizado en el marco del Proyecto Explora CONICYT, donde dice "Siempre me autodenomino como un chinchorro más no más, contemporáneo, de ahora, soy parte de la actividad que ellos hacían". (Ardiles Rodríguez, 2017). Lo importante de Jorge es su tremenda disposición a la gestión de la comuna de Camarones y el servicio que ha brindado en su destacada labor por preservar la cultura y traspasar el conocimiento a turistas que llegan a Camarones. Jorge es una especie de guardián de las momias chinchorro, porque los vestigios durante años estuvieron expuestos al tráfico ilícito o al hurto de aquellos objetos de valor patrimonial.

Fernando Montanares Letelier (2017), dramaturgo ariqueño que fue citado en el eje de identidad territorial, también escribe el libro llamado <El diario de Facu> que ha sido un hito en el desarrollo de la escena local, una obra que ha viajado a nivel nacional e internacional y por supuesto ha estado presente de manera intercomunal, donde las personas han podido acercarse a la cultura chinchorro a través de una puesta en escena con icónicos personajes del mismo libro.

El libro y la obra <El diario de Facu>, es una ficción que narra la historia de dos antropólogos que viajan desde la ciudad de Santiago a Arica, a intentar evitar que una momia Chinchorro sea movida del territorio para ser expuesta en un museo en Japón. A partir de este viaje, Facu, un niño de 8 años, relata en un diario de vida toda la experiencia que vive junto a su amiga Momia, que conoce al participar de una ida al museo. (Montanares Letelier, El Diario de Facu, 2017)

Otros artistas, gestores artísticos y culturales, referentes para nuestra investigación, han desarrollado un tremendo aporte a la región, escritores y dramaturgos, músicos y cantantes, intérpretes escénicos, bailarines y actores de teatro, han sido capaces de impregnar su trabajo artístico con esta cultura que se incrusta en el quehacer, en el pensar y en el reflexionar. Las obras artísticas concentran una mirada desde lo territorial, ya sea de forma directa o indirecta, o implícita, en la abstracción, en la representación, en la presentación, en el discurso y la poética detrás de las obras artísticas inspiradas en esta milenaria cultura y su compleja cosmovisión.

Un elemento que se considera fundamental relatar en este eje, es el hecho de que la población chinchorro, como bien se dice en las investigaciones, fueron una civilización de cazadores-recolectores marítimos seminómadas, y esta categorización, gracias a la geografía del territorio, ha sido utilizada para las siguientes generaciones de civilizaciones humanas y su desarrollo, gracias a la composición geográfica entre la costa y los valles. Si recordamos el eje de identidad territorial, Arica en su momento, tuvo un gran auge económico por ser una localidad portuaria. Hoy día, la región de Arica y Parinacota, sigue siendo una zona importante de intercambio económico, ya que muchas familias de la población mantienen su estabilidad económica a través de la actividad de la pesca. Hoy el mar sigue proveyendo materia prima para la supervivencia. La flora y la fauna mantienen un importante ecosistema, por lo que las

investigaciones de la cultura chinchorro, relatan, que, a pesar del tiempo y su modificación natural en la historia, aún existen lugares no intervenidos por el ser humano que conservan su estructura geográfica y un ecosistema sano y en constante desarrollo.

### **2.3. Eje Cuerpo Cognoscitivo**

Aún y sobre todo en la educación formal de este país, existe la costumbre de pensar la relación con el mundo que nos rodea en términos de estímulo-respuesta, de este modo el accionar es simplemente una re-acción o un responder corporal-material de forma más o menos automática a una incitación que proviene desde fuera, desde el mundo que nos rodea. Esta es una forma de pensarse a sí mismo y la relación que se tiene con la experiencia del espacio-tiempo, pero también con la experiencia que sucede en presencia de un otro, es en definitiva un esfuerzo por definir los principios, fundamentos, extensión y métodos del conocimiento humano.

Pero la idea de que aparecemos en un mundo preexistente desde el cual somos capaces de captar estímulos a través de receptores nerviosos repartidos por el cuerpo, que cumplen la función de llevar la información hacia el sistema nervioso central y que este finalmente es el encargado de la interpretación de símbolos atenta directamente con la capacidad agencial del cuerpo y niega, a su vez, que somos una corporalidad que, en primerísima instancia, siente, que vive y habita de forma activa su contexto. Hoy es urgente manifestar que la concepción científica-positivista es una opción dentro del intrincado diálogo sobre la cognición humana y no la fábrica de la verdad (Trilles Calvo, 2004).

Para comenzar a re-categorizar al cuerpo como un ente cognoscitivo o entender cómo es que somos más que cuerpos incitados fisiológicamente vamos a intentar definir de manera general y a modo de contraposición el cognitivismo, sin ahondar, por los fines perseguidos, en sus orígenes históricos o epistemológicos. Luego se buscará exponer los primeros atisbos de una teoría post-cognitivista con la formulación del concepto de mente extendida y posteriormente se entrará en el terreno de la mente corporizada para finalmente llegar al eje central del estudio en cuestión, el re-conocimiento del cuerpo como un ente productor de conocimiento.

## Cognitivism

De forma generalizada y sin ánimo de ejercer una labor reduccionista vamos a asimilar la comprensión de la mente y su proceso de cognición por parte del cognitivismo, como una metáfora de las operaciones computacionales ejecutadas por una computadora (Burdman, 2015). Se podría, entonces de este modo, definir al cognitivismo como uno de los tantos esfuerzos del ser humano por comprender los principios de cognición o aprehender cómo se aprehenden tareas como la generación de planes, el uso de la memoria o “simplemente” el lenguaje. Según Bedia y Castillo (2016), esta inquietud por conocer los procesos mediante los cuales los seres humanos son capaces de generar conocimiento es influenciado en gran medida por la aparición de, justamente, los computadores, quienes representan, a juicio de los entendidos una analogía “casi perfecta” de la relación mente-cuerpo. Así la mente pasó a ser vista y entendida como una computadora que procesa información y que ejecuta algoritmos (Bedia & Castillo Ossa, 2016). De esta forma, desde su aparición a mediados del siglo XX, el cognitivismo se establece como un paradigma, tanto para las ciencias cognitivas como para la filosofía de la mente (Burdman,

2015). Desde este marco teórico imperante es que se desprende la idea de la mente como única fábrica de conocimiento. Lora, reafirma este postulado, comentando lo siguiente:

Hasta la modernidad, el sujeto se entendía a sí mismo como una unidad identitaria y como un ente, esencialmente, cognoscente cuya vida tendría, además, un sentido último. Fue gracias a esta autorrepresentación que nos colocamos a nosotros mismos como el máximo representante de la evolución de los seres vivos y a la epistemología positivista como el único medio válido para estudiar y conocer. (Lora Cuentas, 2020, pág. 266).

Le Breton (2018) citando a Descartes, nos recuerda con qué fiereza se instala en sus inicios, la idea del pensamiento como el recipiente de la existencia humana, “No soy, de ningún modo -dice- ese ajuste de miembros al que se denomina cuerpo humano [...] sino que soy una cosa que piensa [...] o una sustancia cuya esencia o naturaleza es sólo pensar” (pp. 70-71). El filósofo junto a otros grandes íconos contemporáneos como Galileo y Newton, sientan las bases de la Revolución Científica que busca incansablemente la producción de verdad. En ese sentido las ideas de Descartes son revolucionarias para su época, ya que ellas postulan en principio la idea de que es el sujeto humano el que construye la verdad sobre el mundo y por lo tanto está obligado a desarrollar su trabajo metódicamente, ofreciendo fundamentos y evidencias que hagan aceptables las verdades supuestamente descubiertas. Su célebre frase, citada por Mosca (2002), “Pienso, luego existo” (Párrafo 4), nos devela su hipótesis sobre el origen de la existencia.

El cognitivismo se incrusta como paradigma en la modernidad gracias a diferentes pensadores y científicos que ven con escepticismo las formas de producción del conocimiento

de las cuales han sido estudiantes. No son coincidencia avances tecnológicos cómo el telescopio y microscopio o el maquinismo impreso en las nuevas, rápidas y más eficientes imprentas, construyendo así una disociación de los sentidos y la inteligencia (Le Breton, 2002). Los sentidos engañan, huelen a subjetivo y la verdad y el conocimiento deben ser construidos sobre los cimientos de la certeza, certeza que hoy cuesta trabajo comprender cuando la ciencia misma ha tenido que reconocer sus límites y aceptar que su contribución es igual de importante que la del resto del abanico disciplinar que existe.

De esta forma, el cognitivismo olvida preceptos fundamentales como “el hecho de que habitamos un mundo con propiedades particulares, tales como: longitud, color, movimiento, sonido o que asimilamos estas mismas propiedades en forma de representaciones internas o que un “nosotros” plural y subjetivo es quien cumple esta tarea” (Bedia y Castillo, 2016, p. 104). Así, el cuerpo es despojado de su capacidad agencial y de su participación activa en el fenómeno de la cognición humana.

### Mente Extendida

En contraposición al cognitivismo es que comienzan a aparecer nuevas propuestas que buscan devolver al cuerpo su agencia y de paso abrir el concepto de mente hacía una noción más amplia que la idea del cerebro como órgano contenedor de ésta (mente) y para ello la teoría de la mente extendida propone, primeramente, al mundo que nos rodea, como un medio, un depósito de información, desde el cual la mente es capaz de descargar datos y procesos, de forma analógicamente computacional. Un ejemplo contemporáneo de este proceso son los teléfonos celulares, que han reemplazado las libretas con números y direcciones, pero que, al igual que las antiguas y románticas libretas o agendas, representan para la mente un instrumento extensor

que apoya su cognición y sin el cual, según Dennett citado por Bedia y Castillo (2016), la “[...] mente humana [...] estaría gravemente discapacitada” (p. 106). Así proponen que la evolución de la especie humana está influenciada en gran medida por “[...] la transformación del medio producida por la construcción de herramientas cognitivas” (Bedia & Castillo Ossa, 2016, pág. 106) o instrumentos extensores y complementarios de la mente humana. El medio entonces se vuelve primordial a la hora de analizar el proceso cognoscitivo, ya que funciona como una especie de memoria externa, donde podemos depositar confanzudamente información y cognición que resulta vital en la involucración con el medio directo. En segunda instancia, se puede apreciar cómo estos instrumentos extensores comienzan a ser interiorizados por la mente, logrando en determinado momento, dejar de ser sometidos a evaluaciones de fiabilidad, pasando a cumplir una función interactiva. De esta forma se da el proceso de externalización de la mente (Bedia & Castillo Ossa, 2016).

Denominado «externismo» por Clarck y Chalmers (2011), proponen que el ser humano está indivisiblemente unido a una entidad externa con la que tiene un intercambio activo y bidireccional, o sea una relación agencial entre mente y mundo. Esta interacción crea una infraestructura que podemos considerar un sistema cognitivo, ya que todos sus componentes influyen de manera causal y activa, generando un impacto directo en la conducta, de la misma forma en que lo hace normalmente la cognición humana. Según los autores si se quisiera eliminar el instrumento extensor, se estaría eliminando una parte del mismo cerebro, por lo que este ensamblaje debe considerarse un proceso cognitivo, suceda totalmente en la cabeza o no (Chalmers & Clarck, 2011, pág. 17).

## Mente corporizada

Para comprender el concepto de mente corporizada, se debe, primeramente, establecer puntos de conexión o confluencia entre los dos conceptos tratados anteriormente; Cognitivismo y Mente Extendida, sólo de esta forma es posible avanzar, considerando también que este estudio lo que busca es aportar al diálogo más que proponer máximas reduccionistas. Entonces, uno de los puntos en los cuales se puede, según los autores expuestos, confluir, podría ser a priori en la capacidad de la mente de procesar información, tanto interna como externamente. Pero es preciso también decir que muy probablemente el proceso de aprendizaje es mucho más complejo que un procesamiento de información, símbolos y algoritmos. Por esto es necesario incorporar a la discusión el concepto de “cognición situada y corporizada” (Bedia & Castillo Ossa, 2016, pág. 108). En la cotidianidad contemporánea los seres humanos demuestran maestría en distintas actividades sensoriomotrices y diferente sensibilidad para cada situación. Es por esto que se propone un nuevo agente dentro del juego de existir en el mundo: el cuerpo.

Para que la actuación en el mundo se complete realmente, es ciertamente necesario algo más que los modelos internos descritos anteriormente. Es necesario concretamente un cuerpo, un cuerpo que haga de encarnación en el medio, que haga de conexión con el mundo, y es aquí precisamente donde el rol agencial del cuerpo en la cognición se devela. Francisco Varela, biólogo y filósofo chileno es quien propone un concepto que aporta a la teoría de la mente corporizada. Mente Enactiva, neologismo del verbo inglés <to enact>, que significa poner en ejecución (Bedia & Castillo Ossa, 2016). Aquí se encarna la idea de que el conocimiento también es acción directa sobre el mundo y entonces para poder accionar sobre el entorno, es necesario sentir y tocar ese entorno. No se podría concebir una mente transformando el mundo sin un cuerpo que accione tangiblemente sobre ese mundo, así, las características de la cognición

corporizada y extendida, entonces, serían: 1) La mente está realmente anclada a través del cuerpo 2) Las representaciones internas no se definen en información abstracta, deben ser entendidas como estructuras preconceptuales organizadas desde la experiencia corporal 3) La situacionalidad implica corporalidad en todo proceso cognitivo 4) La situacionalidad tiene que ver con personas en acción 5) De este modo la cognición no depende de la manipulación de representaciones sino de patrones de conducta de un organismo en un entorno (Bedia & Castillo Ossa, 2016).

### Cuerpo Cognoscitivo

El cuerpo es territorio compartido para seres humanos a lo largo de la vida, de cierto modo el cuerpo supone un lugar de confluencia con el resto de la humanidad, ya sean coetáneos o antepasados, pertenezcan a un asentamiento en la selva amazónica o a uno en el borde costero de un árido desierto. El cuerpo es lo que compartimos con los otros sin importar la radical diversidad étnica que se pueda atestiguar, es aquello que nos hace semejantes (Citro, 2006).

Esta materialidad común (cuerpo) nos pertenece (y le pertenecemos) desde nuestro origen, cualquiera éste sea. Cuerpo material experimentado, en el más amplio sentido de la palabra. El cuerpo ha sido pensado, repensado, usado, aprovechado, adaptado, transformado, trastocado a lo largo de la historia y particularmente hoy es presa de paradigmas que hemos asimilado como ciertos y absolutos, y el discurso oficial en Latinoamérica no suele proponer que este material experiencial llamado cuerpo sea productor de conocimiento y si lo hace, la dictadura incrustada del moderno método científico lo valora instantáneamente como inferior, lo etiqueta rápidamente como “subjetivo” y lo subjetivo no aporta, confunde, desvía el recto camino del “saber”. Las ciencias toman terreno en el currículum educativo y las humanidades

son descartadas por las autoridades, el MINEDUC propone fusionar la filosofía con otros ramos, pasando de ser principal a compartir tiempo con otras disciplinas. (Astudillo Cánobra, 2019) Y lejos de declarar la guerra a las ciencias, que, por cierto, han contribuido de forma inconmensurable a la humanidad, se busca establecer diálogos que abran mundos posibles en un contexto inestable y extremadamente virtual.

El cuerpo es definido de muchas formas por las distintas disciplinas, tanto científicas como humanísticas y cada una de ellas cruzada por su modelado histórico busca delimitar, busca atrapar eso que está enfrente, detrás, por encima y por debajo, fuera y muy, muy dentro, esa experiencia bautismal de percibir por vez primera algo otro, algo distinto de lo que se es... y la pregunta inmediata es ¿Que se es? ¿Qué son las humanidades? ¿Qué es la ciencia? ¿Qué es el cuerpo? Para poder definir aquello otro es necesario contrastar, es necesario alumbrar una parte para ver que hay y qué no, para ver la luz y la oscuridad con el mismo lente e intentar generar un aporte a esta comunidad mundial llamada humanidad. El aporte al diálogo, tan fundamental en el complejo acto de coexistir y co-construir un espacio común.

¿Qué es el cuerpo?, conjunto de órganos, sistemas y aparatos según el paradigma del estudio anatómico del cuerpo. Objeto físico, que posee masa, peso y volumen, un conjunto de masas que forman una sola unidad según la fática física. Una construcción sociocultural, gritaría la sociología de Le Breton (2018), y la tarea podría volverse sisífica<sup>11</sup> si seguimos con el interminable listado de disciplinas que se han planteado la pregunta de ¿Qué es el cuerpo?, pero la popularidad de la ciencia en las esferas oficiales ha ido en detrimento de otras manifestaciones

---

<sup>11</sup> Mito de Sísifo, quien es condenado por Zeus y Hades a subir una piedra por la ladera de una montaña por el resto de la eternidad.

efectuadas por el ser humano. La filosofía, el arte y el teatro, en este caso, son partes de esas prácticas generadoras de conocimiento, que viven a las sombras del método científico y su consiguiente objetividad. Sin embargo, cabe considerar en el monumental diálogo sobre el cuerpo al hecho escénico como una forma de explicar y conocer el mundo, es una forma de testimonio cultural de las sociedades como bien define el diseñador teatral Remberto Latorre (2016)

El teatro, como forma colectiva de expresión e identidad [...] Posee las características de un ritual ceremonial laico que hace presente la fiesta colectiva en una proyección significativa y simbólica irremplazable. Su historia es la historia de la cultura de un pueblo determinado. (p. 33)

En este rito festivo y significativo el cuerpo es herramienta y objeto de estudio al mismo tiempo. Es territorio encarnado y emancipador y no un límite para el espíritu, el alma o la psiquis.

Este territorio común entre seres humanos y el mundo, gesta conocimiento en términos tan ajenos para la razón que a veces se nos olvida que sin el cuerpo nuestra conciencia desaparece, sin cuerpo, no somos. Como dice Merleau-Ponty, citado por María Laura Foschi, mi cuerpo es “el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos” (Merleau-Ponty, 1986:11, como se cita en Foschi, 2013), no es un “objeto exterior cualquiera” del mundo (Merleau-Ponty, 1999:110, como se cita en Foschi, 2013), sino que representa el vínculo directo que poseemos entre nosotros y el mundo (Foschi, 2013, pág. 12). Descartes profesaba hace años la imposibilidad de concebirse cuerpo y aseguraba que ante todo era razón, que el cuerpo y sus engañosas percepciones sólo eran una valla que saltar para por fin ser libres de la prisión

Platónica (Breton, 2002). Pero pensar que podemos existir sin un cuerpo resulta cuando menos trágico. ¿Cómo haría la conciencia, la razón, el ser para existir sin un cuerpo que lo conecte al mundo que lo rodea? ¿Cómo aprehende una conciencia que no puede siquiera ver el mundo?

El cuerpo como conexión primigenia con lo ajeno, el cuerpo como ente generador de conocimiento, el cuerpo como agente transformable y transformador, de allí la idea del hecho teatral como testimonio vivo de una cultura, de allí la importancia de pensar el cuerpo en términos no científicos. Merleau-Ponty, propone al cuerpo como un lugar determinado, anclado en una ocasión, o sea a un espacio-tiempo. Le atribuye a la noción de cuerpo la idea de la carne, que claramente las ciencias como la citada anatomía ya había propuesto, pero Ponty re-versiona la carne, la reflexiona y la redefine otorgando una distinción ya sabida hace años por artistas de todas las épocas, disciplinas y de todo el mundo. Según el autor, el cuerpo sería el lugar de la carne, pero no sólo de la carne como músculo y órganos funcionales y vitales. Para De La Vega, citado por Ferrada-Sullivan AÑO, el concepto de “carne” de Merleau-Ponty es inflexión, es medio de comunicación entre cuerpo y mundo “[...] la carne sería presente en ese lugar en la forma de una estructura intersensorial, no como una suma de partes sino como un tejido” (Ferrada-Sullivan, 2019, pág. 160); o sea un entramado que es cuerpo en el mundo, en su mundo. Dicho de otra forma, “la existencia se encuentra en correspondencia con el propio cuerpo, desde el momento en que éste se manifiesta entre y con las cosas como forma de encarnarse en el mundo” (Ferrada-Sullivan, 2019, pág. 160).

Es entonces, experiencia vivida, y si el cuerpo es territorio común entre etnias y espacios-tiempos resulta difícil entender por qué el pensamiento moderno encumbra al método científico como el único agente válido para la producción de conocimiento. Por qué si es aquello que nos

hace semejantes, las artes son subvaloradas y desestimadas, propuestas como electivos, como algo complementario en la formación de un individuo, de un individuo inserto en una sociedad, y en coexistencia con otros, otros de los cuales es semejante.

El ser humano se observa a sí mismo en su propia percepción, el ser humano se piensa a sí mismo y piensa lo otro (Lora Cuentas, 2020), esa conciencia es luz que le permite ver y el cuerpo es la oscuridad, pero para el cuerpo la razón es la oscuridad, lo indescifrable, pero aun así, percible y es necesario proponer que ambos conviven en una relación de mutuo beneficio, no son enemigos, se complementan, dialogan y es así cómo es posible que el ser exista en cuanto “ser-en-el-mundo” (Ferrada-Sullivan, 2019, s/p) , concepto de Heidegger citado por Ferrada-Sullivan.

Pero este ser que existe en su manifestación en el mundo no es parte de un grupo de cosas que contiene el mundo, no es uno sólo un cuerpo y una conciencia que viene de otro cuerpo/conciencia y se instala en un mundo preexistente y del cual éste debe aprender. Sino más bien es un ser encarnado, un ser cuerpo/conciencia que ejecuta en el mundo, una razón corporal, capaz de percibir el mundo y luego pensarlo “el mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo” (Merleau-Ponty, 1993, pág. 9). Y porque el mundo está ahí, modelado a través de los años por otros cuerpos que asimilan el mundo y al mismo tiempo lo modifican es que es urgente decir que “[...] si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es la expresión segunda” (Merleau-Ponty, 1993, pág. 8). A través del sustrato común que es nuestro cuerpo es que fue posible la ciencia, es la ciencia una expresión

posterior a la experiencia misma de un ser. Es el cuerpo primigenio anclaje e infraestructura desde donde es posible vivenciar el mundo y actuar sobre él.

### Síntesis

A modo de cierre queremos hacer un breve repaso por las principales ideas expuestas en cada uno de los tres ejes que conforman el marco teórico con el fin de transparentar los lineamientos que rigen esta investigación.

Por un lado, los investigadores se encuentran insertos en un contexto socio-político-cultural determinado por su entorno próximo. Este entorno próximo es un lugar físico delimitado hoy por fronteras políticas y culturales, que, por cierto, nos recuerdan siempre las diferencias, pero que también se sostienen gracias a las similitudes. Una ciudad en un desierto costero, frontera con Perú y Bolivia, que condensa una historia rica en engranajes culturales diversos, pasando por sociedades pre-cerámicas y cerámicas, imperios, conquista española, trata de esclavos, chilenización, terremotos, tsunamis, guerras y corrupciones políticas entre otras situaciones y habitantes, han hecho de este pedazo de tierra un entorno con cuerpos permeados por miles de años de acción humana decantando en un particular comportamiento y asimilación de las costumbres siempre en movimiento y sincréticas.

En la diversidad cultural que conforma lo que podríamos denominar la cultura ariqueña es que nos encontramos con la cultura Chinchorro, una sociedad de pescadores recolectores que habitó el desierto costero hace unos 8,000 años. Esta sociedad representa a nuestro juicio un

especial punto de partida para nuestra investigación, debido a que nos enfocamos en un rasgo distintivo de esta cultura, como lo es su proceso de momificación.

El minucioso tratamiento corporal al que sometieron los cuerpos de sus difuntos es objeto de numerosas investigaciones a nivel antropológico, pero que también despierta en los artistas el fuego creativo. Es por esto que se elige la momificación Chinchorro como uno de las piedras angulares del estudio.

Para concluir tomamos al cuerpo como lugar donde creemos habita la historia contada, aprehendida y la no contada y la no aprehendida. Es el cuerpo un medio de comunicación, es el cuerpo una extensión, es el cuerpo nuestro vestigio cultural más concreto y menos duradero.

Tratar el cuerpo aquí es un problema artístico y filosófico, exige practicar y pensar, exige cuestionar los discursos hegemónicos para sostener nuestro accionar en pilares que respondan a los tiempos que vivimos. Somos mente y cuerpo, cuerpo y mente, ser es mucho más complejo que simplemente un color de piel, un origen étnico o un idioma, ser implica nuestra relación directa con el mundo que nos rodea, que a su vez está cargado de información. Es tarea de los artistas buscar nuevas vías de pronunciamiento del conocimiento, a través del cuerpo y sus prácticas (teatro, danza, música, etc.) a través de las artes y su condensación cultural, a través del arte y su poder de crear-nos.

### **3. Marco Metodológico**

#### **3.1. Enfoque**

La presente investigación se plantea desde un enfoque artístico o teórico-práctico-reflexivo. En este caso, se debe entender el teatro y/o hecho escénico como una disciplina interdisciplinar inmanente a la realidad y la existencia humana y por consiguiente anclada a su contexto inmediato. A través de esta disciplina interdisciplinar los seres humanos somos capaces de producir conocimiento, tanto de forma teórica como práctica (Lora Cuentas, 2020).

Concebir la investigación desde este enfoque supone considerar al sujeto y al objeto de la investigación como dos componentes indisolubles, que se construyen, reconstruyen, y deconstruyen, o sea están en una constante transformación. Este diálogo entre sujeto y objeto en tanto entidades distintas, pero no excluyentes, supone una especie de simbiosis donde el flujo constante de información y sentido es en gran medida la expresión misma de ambos en el plano de lo que podríamos llamar realidad, por ende, es también una forma de acercarnos a una disciplina desde un lugar subjetivo, asumiendo la imposibilidad de conocer los fenómenos en su totalidad y rechazando así la generalización.

Nuestras expresiones más transgresoras como humanidad no son otra cosa que el resultado del caos calmo que significa compartir un espacio-tiempo determinado e interactuar junto a otros, como bien cita Hurtado (2008) a Savater (1996) “No es suficiente nacer para la humanidad, nos hacemos humanos con los demás” (p. 120). Y hacerse humano significa en cada situación, significa y se resignifica en cada conjunto, desde esa perspectiva, buscamos

una forma de exponernos a una situación experimental que nos de luces del camino que en conjunto hemos decidido llevar a cabo como seres pertenecientes a un contexto cultural (entramado de cuerpos asociados). La verdad no es algo que creamos podemos buscar y encontrar, sino algo que creemos se construye en conjunto con tus coetáneos y que se ocupa, que flexiona en la medida de la resonancia que genera en el resto del conjunto. Es en la resonancia donde encontramos la valiosa re-flexión, y la repetición de esa verdad no pertenece a un sólo ser o grupo de seres, sino más bien a una larga cadena de flexiones y reflexiones que en su conjunto han ido dando forma a lo que conocemos como realidad.

Somos parte y hemos construido de alguna forma todas y cada una de las expresiones de verdad o sentido que podemos analizar hasta ahora pero también es cierto que no podemos dar cuenta de todas ellas. Podemos intentar entender cómo fue vivir la experiencia coral en la Grecia antigua o los rituales en Tierra del Fuego en medio de un genocidio o en las costas del norte mirando el mar junto a un familiar momificado, pero no es realmente posible tocar ese entendimiento sin la imprescindible sensibilidad corporal de la práctica, sin hacer algo en nombre de aquellos quienes ya no están, pero con quienes compartimos “el mismo <tejido sólido> al que llamamos realidad” (Foschi, 2013, pág. 14).

La investigación en artes o basada en artes es una puerta a la confluencia de disciplinas con el fin de conocer el mundo de una forma distinta. No queremos darle lenguaje al cuerpo y sus acciones, queremos que el cuerpo nos muestre su lenguaje entretejido y complejo. Queremos aportar al diálogo entre sensibilidad y razón, queremos investigarnos para tener algo que decir al bombardeo de interrogantes que nos plantea un tiempo turbulento, globalizado y arrebatado de información.

Situarse desde una perspectiva práctica reflexiva supone un enfrentamiento crítico con la supraestructura construida a partir de la práctica científica. Durante años de flexiones, inflexiones y reflexiones científicas la investigación se proyecta y se acepta objetiva, sin puntos de vista distractores, entrega resultados confiables, comprobables, extrapolables, verdades universales independientes del tejido espacio-temporal que sostiene su acción y producción de conocimiento (Melendres, 2010). Convencidos de que no es posible la praxis artística sin aceptar sus limitaciones espacio-temporales, rechazamos los procesos que busquen desarrollar una verdad absoluta y sin tomar en cuenta el contexto (Tejido espacio-temporal) (Hoogenboom, 2010). Confiando en la red intersubjetiva y sus implicancias nos disponemos a explorar la resonancia de cuerpos situados y el ritual mortuorio de la cultura Chinchorro, a través de laboratorios de exploración corporal y escénica que serán grabados. De esta forma el método es la exploración corporal guiada por premisas y con la incorporación de materialidades afines al territorio, su registro en video permite su posterior análisis bajo la categorización de variantes afines al cuerpo y su capacidad de entender el mundo y cómo este interactúa en el espacio con otros cuerpos.

### **3.2. Unidad**

La unidad se conforma a partir de la observación de un todo en el marco de un laboratorio de investigación, en busca de posibilidades creativas y verdades no absolutas en la exploración. Para ello, se establecerán ciertos criterios, que permiten dar a la luz puntos relevantes para el desarrollo de la investigación en artes y para su posterior categorización de análisis.

A continuación, se enumeran conceptos que se consideran significativos para la etapa práctica de la investigación y que están directamente relacionados con el objeto principal de observación: cuerpo en el espacio. Aquellos criterios serán descritos y definidos a partir de un punto de vista autoral permeado por autores afines al objeto de observación, confluyendo con quienes participan como intérpretes en las sesiones de exploración.

### 3.2.1. Cuerpo

Los cuerpos que participan del laboratorio son cuerpos que llegan con una disposición a ser observados e investigados. La información sobre la realización de estas sesiones de laboratorios es entregada con anticipación a los participantes por los investigadores, por ende, los cuerpos son introducidos con anterioridad para que el flujo y continuidad sea posible. Los cuerpos dispuestos a la investigación que llegan a las sesiones de laboratorios están altamente agitados y cargados del ajetreo cotidiano. Estos cuerpos, en el transcurso de las sesiones se vuelven objeto de estudio y observación. El cuerpo trabaja e investiga con ese ajetreo de la vida cotidiana sin transformarse en una merma para el proceso, sino más bien un ingrediente que cohabita el campo emocional e intelectual.

¿Por qué es importante el cuerpo en esta investigación?, primero porque es uno de los elementos esenciales del arte escénico. En segunda instancia, el cuerpo es un elemento crucial que también se estudia en el ritual mortuorio y la cultura chinchorro, además, es un punto de partida para la creación e investigación escénica, el cuerpo es el objeto de estudio y observación. El cuerpo es, en este aspecto, una herramienta para la construcción del conocimiento a través de su cognición y la percepción de la experiencia. El cuerpo es, en definitiva, un puente de conexión

entre la teoría científica, la comprensión cognitiva y sensible de esa teoría y la práctica de aquella teoría bajo una interpretación (perspectiva).

Los cuerpos en la ejecución de los laboratorios de investigación van creando posibilidades escénicas bajo estímulos, generando así un viaje sensorial, tanto para el intérprete como para el espectador. Esta visión no necesariamente se hace consciente, pues, intérprete y espectador cambian constantemente de lugar generando una simbiosis interpelativa y reflexiva. La estimulación es una de las premisas que contiene cada una de las sesiones de laboratorios, que son abordadas para incentivar la creatividad e imaginación y que el cuerpo comience a expresar mediante un lenguaje no-verbal. Una de las teorías referentes a la investigación que aporta con el límite de observación y análisis es la “Eukinética”. Aquella información sobre las cualidades del movimiento y algunos otros temas que se abordan, permiten mirar el cuerpo y darles nombre a los acontecimientos escénicos.

Una de las reflexiones que se cita a continuación, nos acerca a esta línea corporal de la cual somos parte quienes laboramos en las artes escénicas:

[...]el ser humano impregna de cualidades lo que dice a través del cuerpo; ello gracias al nexo misterioso que existe entre el sentir y el moverse, entre emoción y cuerpo, entre estados de ánimo y alteraciones psicosomáticas, pues aun estando el cuerpo en quietud se expresan mediante el lenguaje no-verbal. (Fernández, et al., 2010, pág. 3)

El cuerpo se manifiesta a través del movimiento, donde aparecen relaciones, tensiones, resistencia, equilibrio, memorias corporales, gestos, formas, líneas, trazos, expansión,

liberación, tiempos, flujos, niveles, tipos de energías, espacialidad de los movimientos, silencios o pausas expresivas, cambios e infinidad de otras cualidades que van construyendo un lenguaje corporal en un espacio determinado.

Gabriel Weisz (1994) en su libro *Palacio Chamánico: Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, nos habla de una comprensión y actualización de la filosofía de Artaud sobre el cuerpo y la constante crisis en la que vive por las actuales circunstancias. Menciona que “El problema de la frialdad intelectual es que nos aleja de nuestro universo sensorial” (Weisz, 1994, pág. 12). Es ese, efectivamente, el lugar donde a este grupo de investigadores le interesa profundizar y cuyo efecto pretenden reducir: el cuerpo como lugar inhibido y/u opacado por la globalización y el desarrollo de las sociedades mercantilistas que ha traído múltiples formas y factores que alteran la cognición del cuerpo y sus posibilidades comprensivas a través de sensaciones y emociones.

Es importante aclarar, que, como investigadores contemporáneos, en ningún momento queremos huir de aquello que nos afecta como sociedad, es esa opresión del sistema colonizador que criminaliza los cuerpos expresivos, que alimenta a las masas con necesidades materialistas de forma grotesca y que “con objeto de imponer la uniformidad del cuerpo, la sociedad anula el derecho a existir por fuera de la normatividad moralista” (Weisz, 1994, pág. 18). Así como la fórmula de la peste que se adhiere a los cuerpos y que cambia constantemente para que tenga éxito y sea eficiente, se vuelve también material de estudio, objeto de observación e ingrediente con el cual trabajamos en el escenario. Giorgio Agamben (2011) nos ilumina con una frase donde define lo contemporáneo y que a su vez acompaña la visión de nuestro actual accionar en medio de una crisis pandémica, donde decidimos trabajar en una investigación a partir de

laboratorios presenciales con el cuerpo en el espacio: “contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él” (Agamben, 2011, pág. 22). Y es esta oscuridad que nos acompaña constantemente y que no se separa de las luces, la que permite generar material actual para componer, para crear y saber qué cuerpos mirar, bajo qué contextos socioculturales, históricos y demográficos. Cuerpos occidentales con vaga experiencia escénica, pero la suficiente como para experimentar y explorar con transformaciones particulares que nutren el abanico de posibilidades.

### 3.2.2. Espacio

El concepto de espacio podría definirse de innumerables formas, pero como los números no son relevantes, justamente nos detendremos en aquellas definiciones que nos acerquen a la concepción de espacio como lugar escogido deliberadamente o no, para llevar a cabo el acto materializado del mundo sensible de intérpretes escénicos interesados en la investigación desde el arte. Ramón Griffiero (2011) refiriéndose al espacio escénico lo define o le atribuye condiciones básicas “[...] el espacio en tanto soporte es un lugar sin ideología, sin contenido, sin voz ni imagen, es solo soporte de una convención y de un lenguaje [...]” (pág. 55). Nos acercamos aquí a uno de los primeros adjetivos para el concepto de espacio, la idea del espacio como soporte de una experiencia sensible del mundo.

Este espacio sensible del mundo, se traslada a una sala de teatro experimental llamada Centro MB2 para la Experimentación de las Artes, ubicada en el centro demográfico de la ciudad de Arica, en la región de Arica y Parinacota, Chile, y que por su trayectoria, ha ido

transformándose orgánicamente en un centro cultural con distintas actividades en sus líneas de programación. Pero algo que nunca ha dejado de ser, desde sus inicios, es que es un espacio dedicado a la experimentación de la práctica escénica. Hemos escogido este lugar por sus características, por su condición de ser un espacio que traslade la energía caótica de este mundo cotidiano y la transforme en experiencia creativa. Habitar un espacio y descifrar las formas en cómo se habita es un desafío constante, y cuando hay un espacio preconcebido para aquel accionar, las dificultades para habitar disminuyen.

“No somos los mismos cuando nos trasladamos por la ciudad que cuando nos desplazamos en un espacio construyendo nuestro hábitat y fijando nuestra pertenencia. Es la diferencia entre la cosa que somos en una ciudad y la persona que somos en un espacio. Es la diferencia entre el dato topográfico y la humanización del espacio”  
(Fernández, et al, 2010, pág. 43)

Este grupo de intérpretes ubicados en este espacio, construye rápidamente un hábitat particular de experimentación. Evidentemente, no sería lo mismo trabajar en otro lugar, donde la experimentación se cohibe o se prohíbe, y si es un lugar abierto, podría verse como un acto trasgresor o performativo y ninguna de aquellas opciones son viables para lograr los objetivos de la presente investigación.

### 3.2.3. Cuerpo en el Espacio

Los Laboratorios de Investigación Chinchorro, son determinantes a la comprensión del cuerpo como detonante expresivo. Más allá de una investigación que busque dar respuesta a

interrogantes o encontrar modos de pensar y ver un ritual mortuorio, es “despertar” un momento en la historia que es desconocido a través de la experiencia corporal. Desconocido por la ciencia que estipula teorías, porque la ciencia exacta genera conclusiones, que por más que sean avaladas por métodos científicos aprobados y que en definitiva entregan información concreta respecto a una situación determinada, el ritual mortuorio dentro de la cultura chinchorro nunca ha sido observado y tampoco seremos nosotros capaces de hacerlo. Más bien, buscamos que los laboratorios acerquen a un grupo de intérpretes a las prácticas de un ritual de este tipo para generar posibilidades creativas. Artaud menciona que

“[...] el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje. En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados, importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado” (Artaud, 2011, págs. 117-118).

Es necesario que un cuerpo sea pensado de forma expansiva, un cuerpo cognoscitivo no racional, un cuerpo que en un espacio determinado indague con sus posibilidades físicas, que trabaje con sus limitaciones, pero que también incluya todo lo que es, tanto sus recuerdos, experiencias y sensaciones, y que a partir de esa memoria corporal y la exploración genere signos. Así como lo menciona Artaud en su manifiesto, la posibilidad de expandir el teatro o en este caso, las artes escénicas, más allá de las palabras, permite generar signos que convertidos y combinados pueden crear una especie de alfabeto, como un cuerpo en un espacio determinado

puede accionar y generar millones de nuevas posibilidades utilizando su cuerpo, su mente y su espíritu.

Para crear nuevas posibilidades sólo con cuerpos dentro de un espacio determinado, se necesita explorar e investigar con palabras, conceptos, objetos, acciones, sonidos y música, así como relacionarlos y ver qué es lo que aparece, qué es lo que el objeto de estudio arroja visualmente o a través de sensaciones y cualidades en sus acciones. Cómo se modifica la atmósfera, se detiene el tiempo o cambia, etc. Claro que hay un proceso meticuloso para encontrar esas nuevas posibilidades, pues, así como Artaud también lo menciona, para lograr en el teatro esa metafísica, “no se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas” (Artaud, 2011, pág. 119). Se trata, en este caso, de generar posibilidades escénicas chinchorro, posibilidades escénicas de un ritual mortuorio o visualidades escénicas chinchorro a partir de conceptos, acciones e ideas que devienen del ritual mortuorio y el proceso de momificación.

#### 3.2.4. El Training

Para establecer relaciones de un cuerpo con un espacio determinado, es necesario preparar ese cuerpo cotidiano para despojarlo de lo material y que los y las intérpretes, sean conscientes de que su cuerpo se transforma en herramienta expresiva a su disposición. El training es uno de los procesos previos a la creación y al espectáculo de la mayoría de las disciplinas artísticas, por eso es tan importante dentro del laboratorio de investigación, porque necesitamos este proceso previo a la investigación que prepare los cuerpos de los y las intérpretes que indagarán en las posibilidades guiadas.

¿Por qué es importante el training? Es una pregunta que se incluye dentro de la investigación como elemento impreso dentro de la experiencia escénica laboral de los investigadores. Varley AÑO es una de las autoras que inspiran este proceso previo a la investigación o a la creación, en su libro menciona lo importante que es el training para todos sus procesos que luego van dirigidos a los espectadores: “Hoy el training es mi micro-laboratorio donde buscar frutos que, probablemente más tarde serán dirigidos a los espectadores. Es una zona no pública en el ámbito profesional, donde descubro una terminología propia” (Varley, 2011, pág. 91). Considerar que la presente investigación tiene una dirección hacia la creación futura, también es considerar que no toda exploración llega a una creación, pues el laboratorio está formulado para construir reflexiones y nuevas posibilidades escénicas y no dar respuestas concretas.

El training en los laboratorios de exploración, es tremendamente necesario porque prepara cuerpos, mentes y espíritu. Desnuda al intérprete investigador y prepara la atmósfera para la exploración. Varley, sobre las mujeres que han persistido en el Odin Teatret con una actitud paciente y curiosa por el desarrollo del training personal, menciona que “[...] para ellas, el training no es un instrumento que sirve para dominar una técnica o confirmar una capacidad, sino un espacio subjetivo para descubrir y descubrirse” (Varley, 2011, pág. 94). Aquí es fundamental que la experimentación guíe el proceso al descubrimiento de nuevas posibilidades, descubrirse accionando bajo premisas del ritual mortuario.

No buscamos que el training sea atlético, ni un generador de endorfinas, buscamos que el cuerpo esté en disposición, concentrado y atento a los estímulos que se presenten en el

transcurso de una sesión. Buscamos que haya libertad bajo premisas, que se indague, que exista la autoría de parte del intérprete.

### 3.2.5. La Acción

La acción genera un cambio en el curso de las cosas. Todo estímulo genera un cambio, ya sea que el estímulo se origine en el intérprete o fuera de este. En general, si se dice a un actor que su acción puede quedar intacta, no obstante cambiar completamente de contexto y por tanto de sentido, él piensa que es tratado como materia inerte, que es manipulado por el director. Como si el alma de una acción fuese su sentido, y no la calidad de su energía. (Barba & Savarese, 2010, pág. 60)

Así, la modificación también se da entre objeto de observación-intérprete y objeto de observación-investigador. Cuando los cambios suceden, repercute en la atmósfera del espacio, o sea en la atmósfera creativa/investigativa. Un estímulo que ingresa al espacio escénico genera un nuevo rumbo, por lo que las situaciones que se van percibiendo y experimentando son efímeras. No hay conclusiones respecto a una acción o, a una situación creada, son exploraciones de acciones y movimientos que van transitando generando nuevos inicios y por lo tanto nuevos finales. Según Roberta Carreri, en su clase magistral Huellas en la Nieve: “Una acción siempre cambia algo” (Carreri, minuto 40’23, 2019)

Lo que sucede con la acción escénica dentro de una sesión a partir de estímulos sensoriales es la emancipación del pensamiento. En todo momento se intenta, a través de la acción, que los cuerpos propongan formas, movimientos, situaciones sin preguntarse qué

significa cada hecho, porque no es el sentido lógico lo primordial, sino el impulso de aquello que el intérprete decide hacer y cómo aquel impulso se externaliza. Barba nos relata en sus escritos como el cuerpo y la precisión son esenciales para detonar y luego capturar aquello que tendrá sentido.

El actor, el director, el investigador, el artista, se preguntan a menudo: “¿qué significa lo que hago?” Pero en el momento de la “negación, de la acción”, o de la “pre-condición” creativa esta pregunta no es fértil. En este punto no es esencial el significado de lo que se hace, sino la precisión de una acción que prepara el vacío en el que un sentido, un significado imprevisto podrá ser capturado. (Barba & Savarese, 2010, pág. 59)

Porque el sentido se devela o se construye a posteriori. Es imperioso decir que en ningún momento de la exploración se piensa en una acción que genere una representación o acto ilustrativo, más bien se piensa la acción como una fuerza capaz de modificar la dirección y el curso de los hechos, pero para que la acción engendre un cambio debemos pensarla en términos de calidad (Barba & Savarese, 2010) y eso implica necesariamente una cualidad, de esta forma el sentido es algo que se atribuye posteriormente y que deja de manifiesto la particular visión del sujeto que encarna el momento. Lúcidamente nos revela Espinal (2011), cuando dice que “[...] es a través de la experiencia que se da el comienzo del conocimiento [...] (pág. 197). La acción como acto de calidad corporizada nos revela un conocimiento situado.

Así, dentro del laboratorio es imprescindible la acción, no sólo como oposición a la pasividad sino también como elemento potenciador de la vida escénica y por consiguiente del conocimiento en constante interflexión (flexiones, inflexiones y reflexiones grupales situadas)

### **3.3. Muestra**

El laboratorio de investigación escénica Chinchorro contempla tres sesiones con un grupo de jóvenes, los cuales tienen una previa experiencia en artes escénicas. Es importante destacar que, para la viabilidad y el desarrollo de los laboratorios escénicos, se aplicó, de parte del equipo de artistas-investigadores, el criterio de la “experiencia escénica iniciada”, una idea que permite distinguir entre personas que han estado durante su vida viviendo distintas experiencias escénicas y no es algo tan lejano o desconocido, y eso aporta con el abanico de propuestas. A diferencia de las personas que jamás han tenido la posibilidad de experimentar alguna disciplina escénica, esta última, modifica la situación porque se generan barreras simbólicas y afectaría en la comunicación efectiva dada la carencia de lenguaje escénico a utilizar. Aquellos jóvenes con “experiencia escénica iniciada” han participado de talleres formativos en Teatro y Danza, talleres escolares, entrenamientos escénicos y entre otras prácticas corporales. Todos los participantes actualmente residen en la ciudad de Arica.

### **3.4. Técnica de Recolección**

#### 3.4.1. Forma de trabajo

Para la realización de los laboratorios, se contempla la ejecución de tres encuentros, que tienen un tiempo de duración entre 90 y 120 minutos por cada sesión, se realizan una vez a la semana. Cada sesión tiene dos tipos de grabación, una es una cámara semiprofesional que

registra en primer plano general desde el inicio de la sala hasta el final. La segunda cámara, es un smartphone que se utiliza dentro de la exploración como registro detalle.

Cada sesión es una planificación completamente distinta, donde se introducen materialidades diferentes, en momentos se introducen materialidades directamente relacionadas con el entorno natural de la ciudad y que a su vez es punto de conexión con los elementos similares usados por la cultura Chinchorro en los rituales mortuorios, en otros momentos se introducen estímulos provenientes de conceptos teóricos y sensaciones, también sonoridades y elementos artificiales como símil a los elementos naturales del rito mortuario.

#### 3.4.2. Consignas

- ✚ Sesión N°1: Corporeizar materialidades de la playa: rocas, conchas y arena.
- ✚ Sesión N°2: Momificar con materialidades artificiales como síntesis de los materiales usados en el rito mortuario chinchorro: medias pantys modificadas y correas.
- ✚ Sesión N°3: Investigar y/o explorar con conceptos a partir de cualidades del movimiento.

### **3.5. Técnica de Análisis de Información: Categorías de Análisis**

El siguiente apartado, es el desarrollo de un grupo de conceptos que engloban ciertas características observables en la escenificación. Estos conceptos son llamados categorías de análisis, y cada uno de ellos tiene sus propias subcategorías. Este apartado desarrolla el marco de observación del eje de estudio, en este caso, el cuerpo y los cuerpos con su despliegue en el

campo escénico, aquello se observa mediante la espacialidad, la expresividad, la energía y el tiempo.

A continuación, las categorías de análisis se desarrollan con amplitud y concordancia de acuerdo a los autores expuestos en el enfoque y la unidad.

### 3.5.1. Espacialidad

La relación espacial o la relación con el espacio es mirar la distancia que existe entre los objetos en el espacio, ya sean los objetos cuerpos u objetos materiales que se introduzcan. Como la **distancia** entre un cuerpo de otro, un cuerpo de un grupo de cuerpos, o un cuerpo de la arquitectura del espacio, o un cuerpo en relación a un objeto o a una luz, entre otras.

Ahora, la distancia es una forma concreta de ver el espacio, pero también se incluye en esa relación espacial de una entidad con otra las características de la **relación**, un tipo de relación particular, puede ser proveniente de una relación de jerarquía a través del nivel de la ficción o también vista como un espacio sin ideología y tamaño, pero que se transforma a medida que se construye una nueva relación. Se puede decir que se consideran para esta categoría: la distancia entre cuerpos, el tipo de relación entre cuerpos, el **tamaño** del espacio de la ficción y en una cuarta subcategoría, podemos mirar al intérprete y la modificación de su **espacialidad kinética**, si un movimiento es periférico o central, o desde dónde provienen los movimientos, hacia dónde van los movimientos, por ejemplo, mirar si el tamaño de su propia ficción es más pequeño que el tamaño de la ficción que genera el grupo.

### 3.5.2. Expresividad

En esta categoría, miramos la **forma** expresiva o contorno que puede adoptar el cuerpo o cuerpos en un espacio. Estos cuerpos pueden formar líneas, curvas, imágenes o una combinación de todas. Por ende, pueden ser formas angulares, redondeadas o la mezcla de ambas. Estas formas se generan de manera estacionaria, es decir, que se mantienen en un mismo lugar en pausa expresiva o quietud, o de lo contrario, esta forma es trasladada. Asimismo, las formas pueden realizarse de distintas maneras: el cuerpo que da forma en el espacio, el cuerpo que cambia en relación a las formas de la arquitectura y se adhiere en una escala distinta, y también el cuerpo que genera nuevas formas en relación a las formas que hacen otros cuerpos. Otra manera de ver la forma, es el **gesto** expresivo, éste se manifiesta desde el mundo interior del intérprete y se externaliza en el rostro, que en este caso aporta con la ficción. Tanto formas como gestos, se manifiestan desde el interior al exterior del intérprete como símbolos y/o abstracciones atemporales y pueden expresar una emoción o comunicar una idea. Tanto formas como gestos pueden materializarse en emociones, sensaciones o conceptos, que a la observación se pueden apreciar en ceños fruncidos, tensiones maxilares, rostros apretados, existencia o no de muecas, máscara facial relajada o tensa, entre otros.

### 3.5.3. Tiempo

El tiempo por como lo conocemos en la realidad, es lineal, pero inmersos en un contexto exploratorio y creativo, el tiempo se modifica de acuerdo a las ficciones que se van generando. Hay un tiempo en la atmósfera del espacio distinto al mundo real y cotidiano, porque los cuerpos en el espacio trabajan con velocidades distintas de acuerdo a los estímulos y las acciones que

determinan el rumbo de la ficción. Así como la **velocidad** es un concepto relacionado al tiempo también lo es la **duración**, ya sea la duración de una ficción, de una exploración, de una relación, de un movimiento y/o de un momento.

#### 3.5.4. Energía

En esta categoría, miramos la **intensidad** de los cuerpos y de los acontecimientos. Podemos mirar la intensidad o la energía de la ficción, qué tan elevada está la energía del grupo, a cuánta temperatura estamos, haciendo ebullición o erosión, en efervescencia, como una bomba que va a explorar y que transforma la ficción. Esta intensidad puede ser grupal o individual, y se da por consecuencia del ajetreo cotidiano y de los momentos que se construyen en cada sesión y van generando una energía particular. La energía también se puede mirar a partir del **peso**, cada intérprete investiga con distintas cantidades de energía que utiliza en el peso de un movimiento o de su ficción, en este caso, ya sean las ficciones o los movimientos pueden ser leves o livianos, pesados o fuertes, o una combinación de ambas en el cuerpo, y por ende en el espacio. Intensidad, peso y una tercera subcategoría viene siendo el **tipo** de energía en un movimiento o en una ficción, que puede ser cotidiana o extracotidiana. La energía cotidiana traída del mundo real para tal ficción donde caben verbos y acciones regulares como correr, saltar o tomar el teléfono y en caso contrario, la energía extracotidiana construida a base de la experimentación de un movimiento o una ficción, que sale de lo regular, como una combinación de las regulares, una abstracción o una repetición.

## 4. Análisis de la Información

### 4.1. Sesión 1

La primera sesión inicia con una introducción al laboratorio de investigación chinchorro, donde se les informa y se les solicita autorización<sup>12</sup> a los y las participantes para realizar las grabaciones en cada sesión. Posteriormente se les informa la dinámica de trabajo y los requerimientos necesarios para llevar a cabo el laboratorio.

Al grupo, se les solicita llevar en cada sesión, ropa de training o ropa cómoda para moverse y ensuciarse, y ropa de cambio para el final de cada jornada. También se les pide que lleven un cuaderno o una agenda donde puedan generar una bitácora y puedan anotar sus reflexiones, agua para hidratarse en las pausas y mascarillas personales considerando los protocolos sanitarios. (Imagen 1 – Lab. Escénico Chinchorro.)



Imagen 1 – Lab. escénico Chinchorro.

---

<sup>12</sup> Además de esta acción que se realiza de forma presencial en la primera sesión, se generó un documento formal de consentimiento informado por cada intérprete, éstos son entregados a la Profesora guía de la asignatura Seminario de Grado, Iria Retuerto.

Posterior a la introducción, se realiza el segundo momento de la sesión, el training de reconocimiento y activación corporal. Las y los participantes en esta primera parte del training tienen libre albedrío para elongar la musculatura, emitir sonidos y hacerse consciente de la respiración. Lo que prevalece en este momento, es la libertad física y expresiva. El training es personal pero siempre conscientes del trabajo en grupo y permite desarrollar confianza, conexión, habitar el espacio y soltar las tensiones del ajetreo cotidiano. (Imagen 2 – Lab. Escénico Chinchorro)



(Imagen 2 – Lab. Escénico Chinchorro)

En un tercer momento, se genera una dinámica de reconocimiento de las relaciones y sensaciones con el espacio, donde las y los participantes trabajan con la imaginación y las percepciones. Este momento inicia y le da paso al momento de exploración con materialidades de las costas de la ciudad de Arica, en este caso se introducen en el espacio: arena, piedrecitas, conchas y otras texturas sólidas similares (minuto 17:00 - Lab 1 general). El grupo se relaciona con estas materialidades a partir de los sentidos, primero se introduce la vista, los objetos sólo son observados. Luego, se introduce el olfato, posteriormente se introduce el tacto y se investiga su corporeización (Imagen 3 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 3 – Lab. Escénico Chinchorro.

Las imágenes que vienen a continuación, fueron generadas de esta manera para mayor orden y entendimiento de la información. Tienen un color determinado según la relación con el número de cada sesión y además se ordena por los momentos seleccionados en cada sesión. Todas estas imágenes son de autoría propia y fueron intencionalmente modificadas en su formato de letra y tamaño.

# Momento 1

## **Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)**

En el momento donde se introducen materiales de las costas de la ciudad de Arica, el espacio de exploración del grupo se instala en un nivel medio y medio bajo ya que los elementos se encuentran en el piso y su relación directa es cercana. En este caso, los y las intérpretes buscan una relación cercana con las materialidades también.

Momento 1 (Contacto): 20:00 a 27:30 min.

**Distancia:** La distancia establecida con los objetos se minimiza a medida que transcurre el tiempo. Primero los intérpretes observan sin tocar, luego se acercan a oler las materialidades y finalmente tocan y hasta las saborean.

La distancia entre cuerpos también varía en el transcurso del tiempo. El proceso de observación y olfateo se lleva a cabo de forma individual, sin interferir en el espacio del otro, sin embargo el proceso de tocar y saborear las materialidades instala también una relación más cercana entre intérpretes, quienes no solo interactúan con los materiales dispuestos sino también entre ellos, lo cual determina una distancia menor entre cuerpos al mismo tiempo que se acorta la distancia entre cuerpos y materialidades.

La realización de una figura circular en el suelo con piedras, conchas y arena también supone una espacialidad distinta. Los cuerpos se disponen orgánicamente uno al lado del otro formando un semicírculo dentro del cual se arma la figura.

**Relación:** La relación establecida entre intérpretes es más bien simétrica, no se percibe sometimiento de uno sobre otro, sino más bien una horizontalidad entre éstos. La relación con las materialidades es exploratoria y a excepción de uno de los intérpretes, que golpea y somete a presión a las materialidades, la relación en general es minuciosa y tranquila.

En el momento de formación del círculo de piedras, conchas y arena la relación se vuelve extremadamente horizontal, todos están al mismo nivel y contribuyen a la formación de la figura.

**Tamaño:** El espacio ficcional compartido está presente en distintos momentos, primero como propuesta de dos intérpretes que interactúan y luego como momento grupal donde existe la creación de una especie de figura en el suelo con conchas, piedras y arena. Aquí se percibe un accionar grupal.

**Kinética:** El espacio kinético es principalmente central y personal, los movimientos se reducen a la centralidad de los cuerpos y las extremidades. Los movimientos periféricos se instalan sobre todo en la relación con los otros cuerpos; ofrecen materialidades a un otro.

# Momento 1

## Expresividad (forma - gesto)

Cuando se introducen los materiales de las costas de la ciudad de Arica, el tacto de las materialidades y sus texturas, produjo una especie de exploración sonora. Esta exploración es descrita más abajo como una categoría emergente, por lo cual no es considerada en el presente análisis.

Después de un momento, algunos intérpretes comienzan a utilizar los elementos llevándolos a sus rostros, manos y brazos.

Momento 1 (Contacto): 20:00 a 27:30 min.

**Forma:** Cuerpos articulados, líneas definidas, no exageradas sino funcionales, se observan los ángulos propios de cuerpos en flexión (recogiendo algo, oliendo algo).

Los cuerpos se mantienen angulosos pero en determinado momento juntos forman un círculo, sus cuerpos siguen articulados y flexionados pero la disposición espacial es distinta, todos toman un lugar en el semicírculo y aportan a la formación de la figura.

**Gesto:** Rostros relajados, dispuestos al descubrimiento sin presión o tensión, miradas abiertas y expresiones cercanas al goce. Las tensiones aparecen raramente en la funcionalidad de oler una concha o en la gestualidad de aplicar arena en el rostro.

## Tiempo (velocidad - duración)

En el momento donde se introducen materiales de las costas de la ciudad de Arica, la atmósfera es extremadamente lenta, y los movimientos tienden a tener una larga duración.

Momento 1 (Contacto): 20:00 a 27:30 min.

**Velocidad:** La contemplación se apodera del inicio. Durante el momento la velocidad no varía demasiado, se mantiene lenta a excepción de uno de los intérpretes que al pisar algunas conchas aumenta su velocidad y así su fuerza también. La exploración de texturas con distintas partes del cuerpo se mantiene constantemente lenta.

**Duración:** La duración es extensa, no hay prisa por cambiar de actividad, se vive y respira cada momento.

# Momento 1

## Energía (intensidad - peso - tipo)

La energía que se utiliza en este primer momento, es más bien una energía tranquila, no hay urgencia ni apuro en los movimientos o en el traslado. La experimentación con las sensaciones de ser una roca, una piedra o arena es más bien una energía leve.

Momento 1 (Contacto): 20:00 a 27:30 min.

**Intensidad:** En general leve o baja, los cuerpos muestran poca tonicidad.

**Peso:** El peso también es leve, porque los cuerpos se ocupan de contemplar y de explorar. Un cambio de peso se registra cuando uno de los intérpretes buscan romper las conchas pisándolas.

**Tipo:** La energía es más bien cotidiana, las acciones empleadas son simples y realistas, cumplen funciones cotidianas como recoger, acercar, ofrecer, ordenar, armar, pisar, frotar, observar.

# Momento 2

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 2 (Piedra): 30:30 a 38:00 min.

**Distancia:** Durante el ejercicio la distancia entre cuerpos se mantiene relativamente constante, hay al menos un cuerpo de distancia entre cuerpos. En el caso de la distancia con los objetos o materialidades la distancia se acorta, las materialidades están esparcidas y su distancia es constantemente cercana.

**Relación:** Se establece una relación simétrica entre cuerpos y entre cuerpos y materialidades. No se percibe una jerarquización activa o evidente.

**Tamaño:** El espacio es principalmente personal, los cuerpos se mantienen distanciados entre ellos, no interfieren en el espacio ficcional del otro.

**Kinética:** La kinética propuesta por los intérpretes es principalmente central, los movimientos periféricos están presentes en algunos momentos pero vuelven a la centralidad siempre, no hay hiperextensiones o expansión del cuerpo en su movimiento.

## Expresividad (forma - gesto)

Momento 2 (Piedra): 30:30 a 38:00 min.

**Forma:** Cuerpos con formas angulares, se distinguen líneas que cambian violentamente de dirección en las articulaciones, casi no se perciben formas curvas, excepto por las columnas muy presentes en la posición fetal.

**Gesto:** En general vemos expresiones relajadas sin embargo el trabajo de uno de los integrantes propone una expresión rígida, gestualidad densa, una especie de rictus facial, una máscara.

# Momento 2

## Tiempo (velocidad - duración)

Momento 2 (Piedra): 30:30 a 38:00 min.

**Velocidad:** Constantemente lento con pequeñas variaciones provenientes de caídas.

**Duración:** Los movimientos son prolongados y se extienden hasta lograr su transformación en otro movimiento, esto genera desplazamiento o viceversa.

## Energía (intensidad - peso - tipo)

Momento 2 (Piedra): 30:30 a 38:00 min.

**Intensidad:** Se percibe una energía baja, contemplativa.

**Peso:** Hay tanto peso leve como peso fuerte, a ratos estos estados dialogan en un mismo cuerpo y en otras ocasiones se establecen en cuerpos distintos. El peso fuerte está presente especialmente en uno de los integrantes, el resto pasa indistintamente de una a otra.

**Tipo:** La energía es principalmente cotidiana a excepción de uno de los integrantes que explora, sin desentonar con el grupo, una energía extracotidiana.

# Momento 3

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 3 (Coro y corifeo): 21:50 a 29:30 min.

**Distancia:** La distancia entre cuerpos es variable. Se acercan y alejan indistintamente mientras emiten sonidos con las materialidades (piedras y conchas). La distancia con estos objetos es cercana debido a que producen sonido con ellos.

**Relación:** Relación simétrica entre intérpretes, sobre todo en los momentos corales. Cuando aparece el corifeo la relación sigue siendo horizontal a pesar de cumplir roles distintos.

**Tamaño:** El tamaño ficcional se mantiene personal hasta que uno de los intérpretes toma el rol de corifeo, esta acción determina la separación del coro y éste instantáneamente se vuelca al corifeo produciendo sonidos para él.

**Kinética:** Generalmente central y personal a excepción del momento del corifeo donde podemos apreciar desplazamiento por el suelo con proyección de sus brazos, logrando movimientos periféricos.

## Expresividad (forma - gesto)

Momento 3 (Coro y corifeo): 21:50 a 29:30 min.

**Forma:** Los cuerpos articulados se vuelven a repetir, las líneas son definidas y las curvas se pueden apreciar casi únicamente en las columnas de los intérpretes.

**Gesto:** Gestualmente los rostros permanecen relajados y cotidianos. Uno de los intérpretes, mientras explora una sonoridad con las materialidades, propone un rostro de búsqueda sonora, con los ojos cerrados pone atención al ritmo sonoro generado en contraposición a la música.

# Momento 3

## Tiempo (velocidad - duración)

Momento 3 (Coro y corifeo): 21:50 a 29:30 min.

**Velocidad:** La velocidad en la exploración se mantiene constante en la mayor parte de los cuerpos, sin embargo los brazos y las manos tienen movimientos más rápidos y varían ralentizando y acelerando según encuentran la disonancia con la música.

**Duración:** La duración es prolongada y se transforma de manera grupal, se destaca el trabajo coral.

## Energía (intensidad - peso - tipo)

Momento 3 (Coro y corifeo): 21:50 a 29:30 min.

**Intensidad:** La energía sigue siendo contemplativa pero se agrega el trabajo coral. En el momento del corifeo, el intérprete cambia su energía para lograr desplazarse por el suelo y el coro dirige su energía hacia el corifeo.

**Peso:** El momento está cruzado por el peso leve y cuando aparece el corifeo se instala un peso suspendido, por la necesidad de desplazamiento.

**Tipo:** La energía se mantiene cotidiana excepto cuando aparece el corifeo que propone una extracotidianidad.

### **Categoría Emergente – Sonoridad**

La sonoridad, entendida como emisión de sonidos de parte del grupo de intérpretes, influye en la capacidad de reacción del grupo. El colectivo tiende a transformar los movimientos de acuerdo a lo que escucha, percibe y siente en su círculo cercano (Imagen 4 – Lab. Escénico Chinchorro). Estos sonidos inician desde el exterior al interior del grupo, y cuando ya ingresan las posibilidades sonoras, se genera una atmósfera sonora que propicia la percusión con ritmos durante varios momentos.



Imagen 4 – Lab. Escénico Chinchorro.

***Propuesta de escritura creativa a partir de una mirada no lineal.***

*“Peso muerto. Déficit de tonicidad y tensión: los cuerpos caen, se resbalan, se trasladan por inercia, modifican su kinética sólo por impulsos sobre impulsos desde estímulos. Las tensiones que se gestan son menores, hay un ápice de mantención en ellas. Gravedad. Desconexión del centro de liviandad. En esta primera sesión se observa más un trabajo introspectivo. los cuerpos tienden a quedarse en una exploración personal. Abundante repetición en los movimientos. “Estados”, transición, fluidez, concordancia, coro, coreografía, exposición, espiral, lanzar, golpear, chocar. juntar, dividir, esparcir. Se busca, se quiere volver al inicio. ¿Un llamado? CAOS, desorden material, unificado. El material sólido queda en el aire, ahora el material se respira, se es con el material. Sonoridad/expresividad. se logra un viaje al final de la exploración, como si la sonoridad, la música y el colectivo junto a los movimientos hicieran “match” (Encuentro, coincidencia). Un final en quietud totalmente contenido”*

## 4.2. Sesión 2

Uno de los temas trascendentales que nos otorga el marco teórico de la cultura chinchorro, es la indagación en su majestuoso sistema de producción de objetos con fibra vegetal. Elementos fundamentales en el desarrollo y crecimiento de una sociedad donde los recursos fueron limitados y aquello generó una preocupación por sofisticar y diversificar el sistema de producción, por ende, la materia prima directa se convirtió en el mejor aliado como sustento vital para la supervivencia (Santos Varela, 2017). El segundo pilar que conecta el marco teórico de la Cultura Chinchorro con la sesión número dos, es la relevancia de las máscaras y su manufactura en el tratamiento del ritual mortuorio como proceso artístico de un gran nivel estético y que actualmente son estudiadas y enseñadas en profundidad.

Las instituciones educacionales y programas del estado dedicados al trabajo con niños, niñas, adolescentes y escolares viven procesos pedagógicos para enseñar y acercar la Cultura chinchorro de distintas formas. Una de ellas, por ejemplo, es generando máscaras de greda (en reemplazo de la arcilla) como una forma de recrear, jugar y llevar ciertas acciones del ritual mortuorio a una simpleza comprensiva y no menor, puestas en laboratorios de construcción de máscaras, con procesos y detalles similares identificados en el ritual mortuorio como: modelar, sellar, enmascarar, entre otros.

Nuestro proceso de recrear o representar en el arte escénico en el marco de un laboratorio de investigación, requiere de un tratamiento de síntesis similar, que llama a la interpretación de los investigadores a incorporar materialidades “similares” en su funcionalidad, que emulan estos dos elementos: por una parte, la manufactura de distintos productos de fibra vegetal como faldellines, esteras y/o chinguillos, y por otro lado las máscaras.

Para una sociedad donde existe una producción en masa de diversas materialidades, es difícil que algún objeto y/o producto destaque sobre otro como recurso vital porque las individualidades nos sumergen en criterios personales para determinar cómo se compone una pirámide de necesidades. Sin embargo, como investigadores, hemos identificado ciertos elementos mediante un proceso de simplificación de estos complejos procesos de manufactura para utilizarlos en escena dentro del contexto investigativo.

La sesión número 2 como se muestra en la imagen 5, tuvo como premisa instalar elementos del mundo cotidiano y de nuestra sociedad contemporánea, sacándolos de contexto para resignificarlos. Correas y medias pantys, ambas identificadas como elementos sustitutivos y que como acto de síntesis son puestos en el laboratorio de investigación con el fin de ser utilizados de las formas en las que el grupo de intérpretes estime conveniente.



Imagen 5 – Lab. Escénico Chinchorro

En una primera instancia, se genera un ambiente de trabajo grupal, con ejercicios repetitivos y corales a partir del rol de un líder que va cambiando persona a persona. Se busca la sincronía y el flujo grupal con el fin de encaminar el proceso a una presentación del rito mortuorio con las materialidades que el grupo investigador decidió incorporar.

Después de un intermedio, se comienza la parte investigativa, como se ha dicho anteriormente, introduciendo al espacio utilizado por los intérpretes, ambos materiales: correas y medias pantys, todas puestas en el piso. Se le entrega la indicación al colectivo diciéndoles que deben “momificar” a sus pares, con esa indicación se abre a la posibilidad de investigar libremente por el espacio y en conjunto como colectivo, utilizando los elementos dispuestos y los estímulos preparados para el momento. No hay más indicaciones relevantes que sean reveladoras o direccionadas hacia algún lugar en específico y se reitera la idea de pensar la momificación fuera del cuadro teórico conceptual academicista, sino más bien ejecutar con los conocimientos que ellos tengan de la momificación (Imagen 6 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 6 – Lab. Escénico Chinchorro.

### **Pasos de una escenificación de la Momificación**

A continuación, se relatará el proceso de momificación en la representación o en el acto escénico bajo un contexto investigativo de cada uno de los participantes del laboratorio de investigación escénica:

#### **Momificación Belén**

- El grupo se dispone en un círculo y a través de su mirada deciden (juntos) cuándo moverse.
- La primera acción consiste en tomar algún objeto (correas y medias pantys) de los esparcidos a su alrededor y desplazarse.

- El grupo se acerca a una intérprete, quién a su vez se siente aludida e inmediatamente toma la horizontal y cierra sus ojos.
- El grupo comienza el tratamiento del cuerpo #1: La media panty es utilizada como una máscara y es la primera modificación (Imagen 7 – Lab. Escénico Chinchorro), le siguen el amarrado de tobillos, luego un amarrado de piernas. Las manos son puestas sobre su pecho y una de las intérpretes pone una media panty entre ellas a manera de adorno u ofrenda. Posteriormente se suman en el cuerpo dos cinturones más, pero esta vez sin abrochar.
- El grupo contempla el cuerpo #1 ya tratado.
- El grupo de intérpretes agrupa los objetos en “un centro” a cierta distancia del cuerpo #1 y uno de los intérpretes propone un juego que consiste en saltar sobre los objetos (reunidos al centro por el grupo) y pasar al otro lado y luego viceversa (el resto del grupo lo sigue, menos uno, que contempla a los demás)



Imagen 7 – Lab. Escénico Chinchorro.

### **Momificación Gabriel**

- Un segundo intérprete toma la horizontal. El grupo acusa el cambio de estado y se acerca. La primera acción que el grupo realiza sobre el cuerpo #2 en la horizontal es arreglar su ropa.
- Comienza, así, el tratamiento del cuerpo #2: El grupo ata las manos con un cinturón y adorna esta amarra con una media panty. Pies y piernas también son atadas con cinturones y se utiliza la media panty como una máscara nuevamente.
- Luego del tratamiento, el grupo contempla (de cuclillas) por un instante el cuerpo #2 ya modificado.

- Dos intérpretes proponen una especie de baile alrededor del cuerpo #2. Otro intérprete busca 2 cinturones y también propone un baile, solo que este intérprete baila desplazándose entre el cuerpo #1 y el cuerpo #2.
- Finalmente, los dos intérpretes que bailan alrededor del cuerpo #2 se detienen y rodean el cuerpo #2. El intérprete que baila con los cinturones entre ambos cuerpos, llega al cuerpo #2 y agita los cinturones sobre la cabeza de este.
- Este último intérprete es quien toma la decisión de trasladar el cuerpo #2, a lo que otro de los intérpretes reacciona ayudándolo, entre ambos toman el cuerpo #2 por un extremo y otro y lo mueven hacia donde se encuentra el cuerpo #1.
- En el transcurso de todo el baile ritual de los tres intérpretes e incluso luego de que el cuerpo #2 es trasladado, uno de los intérpretes se mantiene estoico en la posición de cuclillas, primero mirando el cuerpo #2 y luego mirando el espacio donde se encontraba este cuerpo. A su vez, una de las intérpretes adopta la misma posición, a la misma altura, pero mirando en la dirección donde se encuentran ahora el cuerpo #1 y el cuerpo #2 (Imagen 8 – 9 – 10 Lab. Escénico Chinchorro)



Imagen 8 – Lab. Escénico Chinchorro



Imagen 9 – Lab. Escénico Chinchorro



Imagen 10 – Lab. Escénico Chinchorro

- El cuerpo #2 es ubicado a un lado del cuerpo #1, utilizando el mismo eje y dejando, aproximadamente, el ancho de un cuerpo entre ellos (Imagen 11 – Lab. Escénico Chinchorro)



Imagen 11 – Lab. Escénico Chinchorro

- Los dos intérpretes que se encargaron de trasladar el cuerpo #2, se disponen a rodear ambos cuerpos (cuerpo #1 y cuerpo #2) mientras agitan manojos de cinturones, emitiendo sonidos por el choque las hebillas.

### **Momificación Javiera**

- Uno de los intérpretes que trasladó el cuerpo #2, entrega un manajo de cinturones a uno de los dos intérpretes que se mantuvieron en el lugar donde toma por primera vez la horizontal el cuerpo #2.
- El grupo (3 intérpretes) rodea a una de las intérpretes mientras agita los cinturones y hace sonar las hebillas.
- La intérprete propone un rebote que evoluciona a un salto, que termina ejecutándose al ritmo de la música. Progresivamente el salto vuelve al rebote y finalmente la intérprete pasa a la horizontal, convirtiéndose en el cuerpo #3.
- Todo esto sucede mientras el grupo pasa de agitar los cinturones en el aire a hacerlo en contacto con el suelo.
- Dos intérpretes dibujan trazos (imaginarios) sobre el tercer cuerpo en la horizontal, sin realmente tocarlo con los cinturones mientras el otro intérprete enmascara el cuerpo con una media panty (Imagen 12 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 12 – Lab. Escénico Chinchorro

- Una vez terminado este proceso se procede a una nueva utilización de las correas, esta vez no son utilizadas para atar extremidades, sino que son puestas a manera de adorno, mimando como estarían si estuviesen abrochadas, pero sin realmente estarlo.
- De cuclillas, arrodillados, sentados y cabizbajos el grupo contempla el cuerpo #3 en la horizontal (Imagen 13 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 13 – Lab. Escénico Chinchorro

- Dos intérpretes se levantan; uno se dirige hacia los cuerpos #1 y #2 en la horizontal y el otro se queda con el cuerpo #3; ambos intérpretes bailan tocando a ratos el suelo mientras rodean los cuerpos #1 y #2 y el cuerpo #3 respectivamente (Imagen 14 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 14 – Lab. Escénico Chinchorro

- Un intérprete se mantiene contemplando el cuerpo #3 en la horizontal, posteriormente se dispone a tomarlo junto a otro de los intérpretes.
- Ambos intérpretes trasladan el cuerpo #3 hacía donde se encuentran los cuerpos #1 y #2, y posicionan al cuerpo #3 respetando el eje y la distancia entre ellos (Imagen 15 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 15 – Lab. Escénico Chinchorro

- Los tres intérpretes restantes rodean los cuerpos #1, #2 y #3 mientras agitan los cinturones, algunos al aire y otros en directo contacto con el suelo. El tiempo se enlentece progresivamente. (Imagen 16 y 17 Lab. Escénico Chinchorro)



Imagen 16 – Lab. Escénico Chinchorro



Imagen 17 – Lab. Escénico Chinchorro

### **Momificación Fernando**

- Uno de los intérpretes agrega adornos al cuerpo #3 y decide tomar la horizontal sin respetar la disposición por primera vez. El intérprete toma la horizontal con la cabeza pegada a la del cuerpo #3 en la horizontal.
- Los dos intérpretes restantes proceden al tratamiento del cuerpo #4, enmascaran el cuarto y último cuerpo en la horizontal. Los cinturones esta vez cumplen una función mucho más decorativa, siguen las líneas del cuerpo y componen con ellas en vez de imitar o de servir de atadura (Imagen 18 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 18 – Lab. Escénico Chinchorro

- Finalmente, los dos intérpretes repiten el ritual de agitar cinturones alrededor de los cuerpos en la horizontal (Imagen 19 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 19 – Lab. Escénico Chinchorro

## **Síntesis de sesión 2:**

El/La intérprete pasa de la verticalidad o posición bípeda a la horizontal. El/La intérprete pasa de ser un cuerpo activo a ser un cuerpo en quietud. Las formas en que los intérpretes pasan de la vertical a la horizontal son diversas: Algunos solo se agachan y toman la horizontal, otros proponen primero una acción, cómo saltar sobre los objetos agrupados, otros saltan en el lugar al ritmo de la música antes de caer y otros deciden conscientemente donde van a tomar la horizontal.

Comienza el tratamiento corporal: Los cinturones y medias pantys son ocupados de diversas formas y en distinto orden. Algunos comienzan enmascarando el cuerpo otros amarrando con cinturones y otras veces ambos procesos se dan en simultáneo. Los cinturones son ocupados para amarrar tobillos, piernas, muñecas y también como elemento decorativo o sin funcionalidad aparente, de la misma forma son ocupadas las medias pantys que sirven tanto para enmascarar como para adornar las amarras y partes del cuerpo.

El grupo brinda tiempo de contemplación al cuerpo. Los intérpretes permanecen en diversas posiciones: Cuclillas, sentados, parados, sin movimiento, pero presentes hacia la corporalidad tratada, muchas veces esta acción se prolonga hasta que otro intérprete decide tomar la horizontal.

Parte del grupo propone distintos tipos de bailes alrededor de los cuerpos antiguos y también del nuevo cuerpo (los intérpretes toman la horizontal uno por vez): Los movimientos varían, no existe mayor patrón en los distintos bailes, más que el hecho de que siempre rodean

los cuerpos y que progresivamente los bailes se transforman en un rodear a los cuerpos mientras agitan las hebillas de los cinturones en el aire y contra el suelo. Estos cinturones también son agitados sobre los cuerpos sin llegar a tocarlos.

Los cuerpos tratados después del cuerpo #1 son trasladados por los intérpretes al lugar donde la primera intérprete pasa a la horizontal. Los siguientes dos cuerpos están posicionados a ambos lados del primer cuerpo con una distancia de un “cuerpo” con respecto al primero. En estos dos cuerpos se respeta el eje del primer cuerpo. En el cuarto y último cuerpo, el mismo intérprete toma la decisión de cambiar la disposición, rompiendo con el posicionamiento propuesto anteriormente.

Las imágenes que vienen a continuación, fueron generadas de esta manera para mayor orden y entendimiento de la información. Tienen un color determinado según la relación con el número de cada sesión y además se ordena por los momentos seleccionados en cada sesión. Todas estas imágenes son de autoría propia y fueron intencionalmente modificadas en su formato de letra y tamaño.

# Momento 1

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 1: Cuerpo #2 - minuto 45:14 a 52:48

**Distancia:** La distancia entre intérpretes varía según la actividad que estén ejecutando. En el momento del tratamiento corporal los intérpretes se acercan al cuerpo#2 con el fin de ejecutar las acciones de poner la media panty en la cabeza, las correas en las extremidades superiores e inferiores y otra media panty sobre la amarra de cinturón que sostiene las muñecas. Una vez este tratamiento termina la distancia de los intérpretes hacia el cuerpo#2 cambia y hay un pequeño alejamiento que les permite contemplar el cuerpo#2 ya tratado, esta vez sin contacto directo con este. Al final, se aprecia una contemplación doble al cuerpo #2, de parte de dos intérpretes. Uno de ellos contempla el espacio donde se encontraba el cuerpo #2 y la otra intérprete se gira en la dirección contraria, para mirar, desde su posición, el cuerpo #2 ya depositado al lado del cuerpo #1.

La distancia de contemplación aquí se modifica produciendo una contemplación lejana. El momento de traslado del cuerpo #2 hacia el lugar donde se encuentran el cuerpo #1, también supone un acercamiento más estrecho, pues toman contacto con el cuerpo #2 para su traslado. En contraposición a los momentos antes descritos, la distancia se amplifica en los momentos de rodeo o trote o baile.

Estas acciones determinan una distancia espacial con respecto al cuerpo #2 más amplia. Uno de los cuatro intérpretes se mantiene estoico en la posición que adopta cuando se dispone a contemplar el cuerpo #2 luego del tratamiento corporal realizado de forma colectiva. Este intérprete no abandona su posición hasta que dan paso al tratamiento del siguiente cuerpo (cuerpo #3). La distancia de los intérpretes con los objetos se modifica bajo dos detonantes; Cuando un intérprete pasa a la horizontal y cuando se ofrenda un baile o trote rodeando el cuerpo mientras se hacen chocar las hebillas de los cinturones.

**Relación:** El intérprete que pasa de la vertical a la horizontal, transformándose en el cuerpo#2, lo hace de forma espontánea y por voluntad propia, sin presión del colectivo. Apreciamos una relación simétrica u horizontal entre intérpretes durante este momento. Punto aparte es la relación que entablan los intérpretes con el cuerpo#2. Estos adoptan una relación minuciosa. Una atención a los detalles, cómo la posición de la ropa, la delicadeza con que levantan la cabeza del cuerpo #2 para poner la media panty, cómo se amarran las extremidades con correas o cómo las amarras de las muñecas son cubiertas por otra media panty o cómo la media panty sobrante de la cabeza es extendida en el suelo.

# Momento 1

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 1: Cuerpo #2 - minuto 45:14 a 52:48

**Tamaño:** El tamaño ficcional se amplifica en el colectivo que actúa como coro o más bien, como un grupo con funciones definidas para cada momento del tratamiento corporal.

**Espacialidad Kinética:** Debemos dividir la kinética en dos puntos de vista;

Los intérpretes mantienen una kinética principalmente central y personal cuando se encuentran tratando el cuerpo #2, sin embargo esta cualidad kinética cambia en cuanto aparece el rodeo del cuerpo#2 mientras se marca un paso. Aquí la kinética se extiende fuera de los límites de lo personal para ir hacia la periferia.

En el caso del cuerpo #2 su kinética se mantiene central de manera estable, aún durante el traslado hacia el lugar donde se encuentra el cuerpo #1 e incluso cuando los intérpretes pasan al tratamiento del cuerpo #3 y #4

## Expresividad (forma - gesto)

Momento 1: Cuerpo #2 - minuto 45:14 a 52:48

**Forma:** Las formas corporales de los intérpretes son en su mayoría líneas rectas, cuerpos angulosos. Sin embargo, los momentos de contemplación suceden con los intérpretes en cuclillas, arrodillados o sentados, esto genera una columna muy presente y curva.

Una forma combinada es la propuesta en el momento final de contemplación doble, donde los dos intérpretes de cuclillas y mirando en direcciones contrarias, mantienen los brazos estirados, sobre sus rodillas. Esta posición determina un cuerpo con una curva pronunciada proveniente de la columna y una rectitud proveniente de los brazos estirados.

**Gesto:** La gestualidad de los intérpretes es en general relajada. Sus expresiones faciales en los momentos de tratamiento y sobre todo en los momentos de contemplación son de tristeza o melancolía.

La expresión del cuerpo #2 hasta antes de que los intérpretes cubran su rostro con la media panti, es tranquila, relajada y con los ojos cerrados

# Momento 1

## Tiempo (velocidad - duración)

Momento 1: Cuerpo #2 - minuto 45:14 a 52:48

**Velocidad:** La velocidad de los intérpretes varía según la actividad que estén desempeñando.

En el momento que el cuerpo #2 está en la horizontal por primera vez, su actuar es fluido, más no rápido, no se apresuran, pero sí actúan con determinación. Una vez comienza el tratamiento la velocidad disminuye, se aprecia detenimiento en el tratamiento de ciertos detalles, como la colocación de la media panty en la cabeza o el tiempo que se dan para arreglar detalles como la media panty sobrante de la cabeza o la media panty sobrante que cubre la amarra de las muñecas del cuerpo #2.

Los momentos de contemplación también son momentos respirados y donde los intérpretes no apresuran nada, sus acciones se vuelven densas.

Los momentos de rodear o trotar de manera serpenteante mientras se agitan los cinturones, están dotados de otra velocidad. La fluidez aparece nuevamente, hay determinación en su actuar, no titubean. Específicamente, dos de los intérpretes que rodean mientras marcan un paso, aceleran su rodeo el momento antes de entrar a un estado de contemplación, este es el único momento donde podemos apreciar una verdadera disonancia con el tiempo predominantemente lento y pausado.

**Duración:** La duración de los momentos es, en términos numéricos, muy parecida, sin embargo las variaciones de la velocidad hacen que algunos momentos sean percibidos como más prolongados que otros

Los momentos de contemplación, en ese sentido, parecen mucho más prolongados que los momentos de tratamiento y baile/trote serpenteante, que en apariencia ocurren en un menor tiempo. Sin embargo, repetimos, los momentos duran casi lo mismo, sus variaciones responden a diferencias de segundos.

# Momento 1

## Energía (intensidad - peso - tipo)

Momento 1: Cuerpo #2 - minuto 45:14 a 52:48

**Intensidad:** La intensidad se mantiene más o menos estable, a pesar de las distintas actividades que realizan los intérpretes.

Tanto en el tratamiento corporal, como en el rodeo/baile/trote, así como en los momentos de contemplación la intensidad se mantiene alta

**Peso:** El peso de los intérpretes varía principalmente en el momento de rodear el cuerpo#2 y en los momentos de baile/trote, tornándose más leve o liviano, se aprecia una suspensión en contraposición a lo que sucede en los momentos de contemplación o traslado del cuerpo #2 de un lugar a otro.

Los momentos de contemplación se vuelven extremadamente pesados o fuertes, tanto que afecta nuestra percepción del tiempo, se percibe una prolongación mayor que en los momentos de rodear/bailar/trotar, sin embargo, pudimos constatar que se trata de una ilusión permeada por la densidad y peso impreso por los intérpretes a los momentos

**Tipo:** La energía de los intérpretes es totalmente extracotidiana, en la totalidad de los momentos.

Tanto en los momentos donde la velocidad es mayor como en los momentos donde la velocidad disminuye. Esto se refleja en la distorsión que generan las distintas acciones en la percepción de la duración de cada una de las acciones o momentos.

# Momento 2

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 2: Cuerpo#3 - minuto 52:50 a 1:04:30

**Distancia:** La distancia entre intérpretes varía según la actividad que estén ejecutando. En el momento del tratamiento corporal los intérpretes se acercan al cuerpo #3 con el fin de ejecutar las acciones de poner la media panty en la cabeza y los cinturones sobre el cuerpo. El momento de contemplación se realiza a una distancia cercana también, pues no cambian su posición, ni se alejan, sólo dejan de tener contacto directo con el cuerpo #3. El momento de traslado del cuerpo #3 hacia el lugar donde se encuentran el cuerpo#1 y cuerpo #2, también supone un acercamiento más estrecho, pues toman contacto con el cuerpo #3 para su traslado. En contraposición a los momentos antes descritos, la distancia se amplifica en los momentos de rodeo o trote o baile. Estas acciones determinan una distancia espacial con respecto al cuerpo #3 más amplia. La distancia con los objetos está directamente relacionada también con los momentos o acciones ejecutadas, pues, el tratamiento corporal exige un contacto directo con los objetos, así cómo el momento de rodeo/baile/trote donde se agitan los cinturones. La distancia de la intérprete-cuerpo #3 (antes de pasar a la horizontal y ser cuerpo #3) con el suelo cambia cuando propone un rebote que evoluciona progresivamente a un salto, este a su vez involuciona a un rebote nuevamente que finalmente termina en la toma de la horizontal.

**Relación:** La relación entre intérpretes es simétrica y horizontal, el colectivo decide en conjunto cuando comienza un nuevo tratamiento corporal, en este caso, el del cuerpo #3, es una decisión que se toma de forma coral y que no supone una jerarquización.

**Tamaño:** El tamaño ficcional, nuevamente, se amplifica en el colectivo que actúa como coro o más bien, como un grupo con funciones definidas para cada momento del tratamiento corporal.

**Kinética:** Aquí, nuevamente, debemos dividir la kinética en dos puntos de vista; Los intérpretes mantienen una kinética principalmente central y personal cuando se encuentran tratando el cuerpo #3, sin embargo esta cualidad kinética cambia en cuanto aparece el rodeo del cuerpo #3 mientras se marca un paso. Aquí la kinética se extiende fuera de los límites de lo personal para ir hacia la periferia. En el caso del cuerpo #3 su kinética se mantiene central de manera estable, aún durante el traslado hacia el lugar donde se encuentra el cuerpo #1 y el cuerpo #2 e incluso cuando los intérpretes pasan al tratamiento del cuerpo #4

# Momento 2

## Expresividad (forma - gesto)

Momento 2: Cuerpo#3 - minuto 52:50 a 1:04:30

**Forma:** Las formas corporales de los intérpretes son en su mayoría líneas rectas, cuerpos angulosos. Sin embargo, los momentos de contemplación suceden con los intérpretes en cuclilla o arrodillados, esto genera una columna muy presente y curva.

Una forma combinada es la propuesta en el momento de contemplación, donde los tres intérpretes de cuclillas y arrodillados, mantienen los brazos flexionados, sobre sus rodillas y también sobre el suelo.

Esta posición determina un cuerpo con una curva pronunciada proveniente de la columna y ángulos proveniente de los brazos flexionados.

**Gesto:** La gestualidad de los intérpretes es en general relajada.

Sus expresiones faciales en los momentos de tratamiento y sobre todo en los momentos de contemplación son de tristeza o melancolía.

La expresión del cuerpo #2 hasta antes de que los intérpretes cubran su rostro con la media panty, es tranquila, relajada y con los ojos cerrados

# Momento 2

## Tiempo (velocidad - duración)

Momento 2: Cuerpo#3 - minuto 52:50 a 1:04:30

**Velocidad:** La velocidad de los intérpretes varía según la actividad que estén desempeñando. Tanto en el momento anterior a que el cuerpo #3 pase a la horizontal, como el momento de tratamiento, el actuar de los intérpretes es fluido, más no rápido, no se apresuran, pero sí actúan con determinación.

Una vez comienza el tratamiento la velocidad disminuye, se aprecia detenimiento en el tratamiento de ciertos detalles, como la colocación de la media panty en la cabeza o el tiempo que se dan para detener el movimiento de los cinturones sobre el cuerpo#3 y finalmente depositarlos sobre este.

Los momentos de contemplación también son momentos respirados y donde los intérpretes no apresuran nada, sus acciones se vuelven densas. Los momentos de rodear o trotar de manera serpenteante mientras se agitan los cinturones, están dotados de otra velocidad. La fluidez aparece nuevamente, hay determinación en su actuar, no titubean.

Específicamente, uno de los intérpretes que rodea mientras marcan un paso, acelera su rodeo el momento antes de pasar al traslado del cuerpo #3. Este es el único momento donde podemos apreciar una verdadera disonancia con el tiempo predominantemente lento y pausado.

**Duración:** La duración de los momentos es, en términos numéricos, muy parecida, excepto por el momento de contemplación. Este momento es el que, en términos cronológicos, perdura menos tiempo, sin embargo las variaciones de la velocidad hacen que algunos momentos sean percibidos como más prolongados que otros.

El momento de contemplación, en ese sentido, parece mucho más prolongado que los momentos de tratamiento y baile/trote serpenteante, que en apariencia ocurren en un menor tiempo. Sin embargo, repetimos, los momentos, cronológicamente duran casi lo mismo, sus variaciones responden a diferencias de segundos.

# Momento 2

## Energía (intensidad - peso - tipo)

Momento 2: Cuerpo#3 - minuto 52:50 a 1:04:30

**Intensidad:** La intensidad se mantiene más o menos estable, a pesar de las distintas actividades que realizan los intérpretes.

Tanto en el tratamiento corporal, como en el rodeo/baile/trote, así como en los momentos de contemplación la intensidad se mantiene alta.

**Peso:** El peso de los intérpretes varía principalmente en el momento de rodear el cuerpo #3 y en los momentos de baile/trote, tornándose más leve o liviano, se aprecia una suspensión en contraposición a lo que sucede en los momentos de contemplación o traslado del cuerpo #3 de un lugar a otro.

Los momentos de contemplación se vuelven extremadamente pesados o fuertes, tanto que afecta nuestra percepción del tiempo, se percibe una prolongación mayor que en los momentos de rodear/bailar/trotar, sin embargo, pudimos constatar que se trata de una ilusión permeada por la densidad y peso impreso por los intérpretes a los momentos

**Tipo:** La energía de los intérpretes es totalmente extracotidiana, en la totalidad de los momentos.

Tanto en los momentos donde la velocidad es mayor como en los momentos donde la velocidad disminuye. Esto se refleja en la distorsión que generan las distintas velocidades en la percepción de la duración de cada una de las acciones o momentos.

### **Categoría Emergente - Sonoridad**

En la sesión 2, nuevamente la sonoridad aparece, pero ahora como consecuencia de la utilización de los elementos que se incorporan en escena. Las correas, son agitadas y golpeadas, emitiendo dos tipos de sonido, en el primer caso, cuando se agitan, emiten un sonido como el de las campanas, algo un poco menos agudo y en el segundo caso, cuando se golpean contra el piso, se emite un sonido fuerte, de golpe, con mucha brusquedad de parte de los intérpretes. Estos sonidos se van generando rítmicamente y los intérpretes lo van amplificando a medida que emiten el sonido al unísono.

En momentos los sonidos pretenden sostener una ceremonia con entrega de ofrendas. La ceremonia también se llena de solemnidad. El sonido agudo de las correas que parecen campanas, transporta al ojo/oído del investigador a una especie de religiosidad mística como la que sucede actualmente en las misas católicas cristianas.

***Propuesta de escritura creativa a partir de una mirada no lineal,***

*“¿Cómo nos acercamos a la muerte?, ¿cómo corporeizar una momificación?, desde qué lugar escénico corporalmente un colectivo se transforma en una sociedad que comete un rito ante el acto del descanso eterno. Un suspiro, una pantie atada al tiempo, una máscara ataja el tiempo, lo contiene, lo comprime como una correa aprieta un brazo, deja una herida, una huella, como ellos dejaron todo un territorio con huellas. Fragmentaron el espacio-tiempo, lo diseccionaron, lo manipularon de tal manera que miles de años más tarde removieron a un mar de personas en busca de respuestas a las tantas interrogantes que dejaron a través de sus actos. El escenario nos permite conectarnos con el pasado, a viajar por utopías, considerar posibilidades, imaginar y crear supuestos sin ataduras, sin tapujos, revelar o construir verdaderas a partir del inconsciente colectivo”*

### 4.3. Sesión 3

Esta tercera sesión se inicia con un training físico para la exploración de algunas cualidades del movimiento de la teoría de Eukinéctica y de manera condensada, generando así un ambiente energético para investigar, haciendo consciente el cuerpo y sus posibilidades de exploración, permitiendo también el traspaso de conocimiento sugiriendo un marco de reconocimiento corporal. Primero se genera una etapa de sensibilización acompañada de la música para luego entrar de lleno con la información.

Las cualidades se van comentando a medida que el grupo va poniendo en práctica cada una de las indicaciones y en el proceso se encuentran relaciones de sensaciones y se incorpora a la activación. Se practican las cualidades de flujo (cortado y continuo), de niveles (alto, medio y bajo), de energía (fuerte y leve) y de tiempo (rápido y lento). Estas cualidades son puestas en práctica en el momento posterior ya investigando con conceptos relacionados al rito mortuorio a través de un ejercicio reflexivo (Imagen 20 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 20 – Lab. Escénico Chinchorro

En la segunda parte, se genera un momento de escritura de reflexiones, conceptos y sensaciones que el grupo de intérpretes tuvo anteriormente en relación a la práctica del primer y segundo laboratorio. Esta información que el colectivo reflexiona es puesta en su bitácora en función a la bajada que la práctica generó en aquellos cuerpos. De este modo, identifican algunos conceptos, de los cuales se les da la instrucción de escoger tres de ellos para volver al escenario a trabajarlos.

Los conceptos se vuelven estímulos para que el grupo de intérpretes, a partir de la corporeización de aquellos conceptos generen distintos movimientos con los cuales exploran y aquellos movimientos van evolucionando y mutando a nuevos movimientos, y por consecuencia el colectivo inicia una composición.

Las composiciones se fueron creando a medida que el grupo de intérpretes exploraba con los tamaños de los movimientos, con la amplitud y también se incorporaba la respuesta kinética. Las indicaciones cada vez eran menos y el grupo de investigadores en esta ocasión introdujo ciertas premisas e influyó con nuevos materiales que ingresaron al escenario a modo de seguir ampliando el espectro de posibilidades. En este caso, se apela al criterio y a la experiencia del grupo de investigadores que en esta última y tercera sesión buscan momentos vivos con estímulos espontáneos que están cerca del espacio de trabajo. En un momento dado, algo que se había conversado previamente entre el grupo de investigadores, se introdujo un teléfono celular con cámara prendida para registrar distintos puntos de vista, este artefacto pasó de mano en mano captando lo que cada intérprete quería observar. Pero, lo que no estaba conversado previamente, fue el ingreso de un elemento que produjo un cambio en la atmósfera, en la composición y por supuesto permitió la exploración con elementos propiamente escénicos: lo

que se introdujo fue una linterna, la que permitió generar contrastes, sombras, iluminar partes importantes y explorar con la iluminación que estaba a disposición. (Imagen 21 – Lab. Escénico Chinchorro).



Imagen 21 – Lab. Escénico Chinchorro

Las imágenes que vienen a continuación, fueron generadas de esta manera para mayor orden y entendimiento de la información. Tienen un color determinado según la relación con el número de cada sesión y además se ordena por los momentos seleccionados en cada sesión. Todas estas imágenes son de autoría propia y fueron intencionalmente modificadas en su formato de letra y tamaño.

# Momento 1

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 1: min. 45:30 a 55:40

**Distancia:** Los intérpretes guardan distancia corporal entre ellos mientras exploran su frase reflexiva.

La distancia de los intérpretes con el suelo cambia dependiendo de las distintas propuestas.

Una intérprete se acerca al suelo de manera casi inmediata con su acción se sienta, se arrodilla, gatea, se expande sobre el suelo, sale de este y vuelve a entrar. Casi la totalidad de su cuerpo tiene contacto y fricción, alguna vez con el suelo

Otro intérprete se mantiene la mayor parte del momento de manera erguida, sin embargo, en el momento de amplitud de movimiento, toma contacto con la pared detrás de él y también con el suelo, esta fricción corporal pared-suelo representa un momento pequeño pero disonante con su trabajo erguido de gran parte del momento analizado.

Mientras el último de los intérpretes se mantiene erguido y la única parte que toma contacto y fricciona el suelo son sus pies.

Los intérpretes nunca toman contacto directo (en este momento) entre ellos.

**Relación:** La relación que prima es consigo mismos. Entre ellos no existe mucha interacción ni influencia en el otro. Si bien no influyen el actuar del otro, si actúan como coro en la exploración de los distintos espacios.

**Tamaño:** Si bien el tamaño ficcional es más bien personal, existe en la ampliación del movimiento un desplazamiento considerable desde el punto de inicio del mismo.

Todos los intérpretes se desplazan desde el lugar de inicio de la frase al mismo tiempo, determinando momentos corales.

Dos de los intérpretes hacen ese desplazamiento en línea recta y uno de ellos propone un desplazamiento circular

**Kinética:** La cualidad kinética deambula entre el espacio central, personal y periférico. Progresivamente los intérpretes amplían el rango de sus movimientos, esto genera un paso de un espacio kinético central al inicio, pasando a un desarrollo del espacio personal, finalmente desembocando en la exploración de un espacio periférico y proyectado. Este trabajo espacial se desarrolla de manera coral.

# Momento 1

## Expresividad (forma - gesto)

Momento 1: min. 45:30 a 55:40

**Forma:** Los cuerpos de los intérpretes toman formas curvas, angulosas y rectas de manera combinada.

Las columnas dejan de ser las únicas contenedoras de la forma curva y aparecen las extremidades superiores e inferiores, así como el torso. Estas formas se expresan en brazos, piernas y costillas, sobre todo en los momentos en los que exploran el espacio periférico y la proyección. Ejemplos de estas extremidades curvas son los brazos como alas y la acción de sostener algo entre los brazos

Las formas angulosas o articuladas se encuentran muy presentes en la intérprete que explora en fricción corporal con el suelo. Sus desplazamientos se sirven de las articulaciones para moverse.

Las formas angulosas también aparecen en uno de los intérpretes quien propone un trote en círculo, sus rodillas flexionadas le ayudan a marcar el paso en su desplazamiento

**Gesto:** La gestualidad de los intérpretes es relajada, meditativa, rostros sin tensión, algunos se dedican a explorar con los ojos cerrados

---

## Tiempo (velocidad - duración)

Momento 1: min. 45:30 a 55:40

**Velocidad:** La velocidad de los intérpretes se mantiene lenta, se repite la atención a los detalles de sus propias frases de movimiento.

El aumento de la velocidad se presencia en la progresión espacial ocupada por los intérpretes, mientras más periférico se vuelve el movimiento mayor rapidez se percibe en su actuar.

**Duración:** La duración de las acciones o frases propuestas por los intérpretes es prolongada y explorada en sus distintas amplitudes y velocidades.

Las acciones se mantiene y sólo cambian en términos de velocidad y amplitud, esto genera una deformación de la acción pero en términos generales la duración se mantiene durante todo el momento analizado.

# Momento 1

## Energía (intensidad - peso - tipo)

Momento 1: min. 45:30 a 55:40

**Intensidad:** La intensidad de los cuerpos aumenta progresivamente, hasta derivar en un estado de densidad corporal, no por eso con pérdida de velocidad

**Peso:** El peso de los intérpretes es fuerte, no se aprecian cuerpos leves en el espacio, su relación con el suelo es de contraposición.

A pesar de que el peso de los intérpretes se mantiene fuerte, existen pequeñas variaciones de esa fuerza en el peso, por ejemplo, cuando uno de los intérpretes amplía su movimiento de trote circular, marca con un mayor peso su ritmo.

Mientras el intérprete que explora en línea recta y que en determinado momento fricciona corporalmente la pared y el suelo, también aumentó su peso corporal en este momento.

**Tipo:** El tipo de energía va progresando de una cotidiana hasta derivar en una energía extracotidiana. Hacia el final la extracotidianidad de sus frases están cargadas de densidad, los cuerpos empujan el espacio a su alrededor.

# Momento 2

## Espacialidad (distancia - relación - tamaño - espacialidad kinética)

Momento 2: min. 1:13:08 a 1:18:21

**Distancia:** Uno de los intérpretes mantiene una distancia variable del resto de los intérpretes que exploran en el mismo espacio. Dependiendo de sus desplazamientos se acerca o aleja de ellos.

Respecto a la distancia que el intérprete toma con la pared y el suelo también varía a medida que transcurre el tiempo.

En un principio la distancia corporal del intérprete con el suelo es lejana, pues este se mantiene erguido y sus pies son la única parte que toca el suelo. El mismo desplazamiento lleva al intérprete a acortar su distancia con la pared, tocando con sus manos ésta. Ese contacto directo con la pared deriva en un acercamiento de las manos al suelo, tomando ahora contacto con este y por consiguiente acercando también su cuerpo al suelo.

Su distancia con el suelo se restituye a la posición bípeda por algunos segundos, hasta que en el desplazamiento y a través de la flexión de sus piernas se acerca cada vez más al suelo hasta sentarse, para luego tomar la posición de cubito dorsal (de espalda) reduciendo así su distancia corporal con el suelo al mínimo.

**Relación:** La relación que mantienen los intérpretes entre ellos es casi nula, no hay contacto directo ni influencias. Sus relaciones se establecen principalmente con ellos mismos y sus sensaciones, con el suelo y la pared.

**Tamaño:** El tamaño de la ficción se mantiene en el espacio personal, no influencia a los demás, ni parece haber una influencia de las ficciones externas en la de los demás.

**Kinética:** El espacio kinético se mantiene mayormente central y personal, las variaciones se aprecian principalmente en los desplazamientos y en los momentos donde los intérpretes toman contacto con el suelo y la pared.

# Momento 2

## Expresividad (forma - gesto)

Momento 2: min. 1:13:08 a 1:18:21

**Forma:** Los cuerpos deambulan mayormente entre las formas angulares y rectas.

Las líneas definidas de articulaciones y flexiones están presentes en los cuerpos y en sus desplazamientos.

Entre los movimientos efectuados en desplazamientos encontramos una propuesta articulada con una especie de estocada, dejando el cuerpo del intérprete muy cerca del suelo, además de su propuesta con las muñecas flectadas mientras golpea y fricciona su puño contra la palma de la otra mano.

Otro momento, como el de uno de los intérpretes en el suelo, de cubito dorsal de manera recta y con una marcada articulación en manos y cuello, hombros y espalda, sirve como ejemplo.

**Gesto:** Gestualmente, el rostro adopta una relajación meditada, ojos cerrados y expresión tranquila. Uno de los intérpretes adopta un rostro con ojos cerrados, expresión relajada. Esta exploración gestual está cruzada por una corporalidad articulada y recta

## Tiempo (velocidad - duración)

Momento 2: min. 1:13:08 a 1:18:21

**Velocidad:** La velocidad se mantiene constantemente lenta con pequeños aumentos de ésta.

La fricción de los pies determina lentitud, dotando también de densidad al resto de los movimientos del cuerpo. La fricción con el suelo y la pared suelen estar acompañadas de una velocidad más lenta.

Cuando la fricción con el suelo cesa entonces el desplazamiento se dinamiza y la velocidad se acelera.

**Duración:** La duración es prolongada, los intérpretes se sumergen en las exploraciones y cambian orgánicamente de una a otra, no hay cambios bruscos de una acción o frase de movimiento a otra, todo evoluciona orgánicamente de forma pausada.

# Momento 2

## Energía (intensidad - peso - tipo)

Momento 2: min. 1:13:08 a 1:18:21

**Intensidad:** La intensidad de los cuerpos es fuerte, apreciamos intérpretes que buscan la fricción con el suelo e incluso cuando la fricción disminuye, los intérpretes se siguen moviendo con una intensidad fuerte.

**Peso:** El peso fluctúa desde el fuerte durante los momentos de fricción contra el suelo, al peso leve en los momentos donde la fricción da paso a cambios en la velocidad.

Cuando uno de los intérpretes toma la horizontal a través de un movimiento articulado y recto apreciamos un peso fuerte, haciendo de este intérprete un cuerpo denso.

**Tipo:** La energía es extracotidiana en todo momento, los cuerpos no abandonan su densidad y particularidad y la cotidianidad no está presente en sus frases.

Los cuerpos articulados y rectos sostienen una energía extracotidiana en todo momento.

### **Categoría Emergente – Sonoridad**

La propuesta sonora en esta sesión, nuevamente aparece, pero en este caso no es tan evidente ni agitada como lo sucedido en las sesiones anteriores. La exploración estuvo más centrada en la composición de imágenes y compartiendo espacio en todo momento con otros cuerpos, ya sea intérprete o elemento que se introducía al espacio escénico. La atmósfera sonora fue compuesta por sonidos de percusión generados con distintas partes del cuerpo: manos y pies. No hubo emisión de sonido vocal, pero sí las respiraciones generaban en momentos tensiones que se sostenían en post de la composición.

#### ***Propuesta de escritura creativa a partir de una mirada no lineal,***

*“Buscando extremos me encuentro con el equilibrio, ese que alimenta la voluntad de la acción, la posición ante un evento, la energía extracotidiana que se eleva para ficcionar, para narrar lo inenarrable a través del cuerpo. Quietudes conscientes que inspiran al colectivo. Aquí lo técnico no es lo principal, sino más bien el estado metafísico por el cual el cuerpo se mimetiza, muta, evoluciona y revoluciona un ambiente, genera caos y se reduce a una paz, siempre en extremos, siempre en contraste. Son cuerpos sensibles a la luz y luego la oscuridad nutre la imaginación, satura la ficción, rompe lo escénico, rompe toda representación que pretende ser instalada. El cansancio de un principio lleva a una inercia creativa, a una enajenación mental, a una posible distorsión de la realidad. No hay límites impuestos, sí un viaje que llega a su final como cuando termina una tormenta, como cuando baja la marea, se tranquiliza el alma, se duerme una parte del cuerpo, se adormece. Son cuerpos entregados, adheridos al piso, es un final adormecido” (Imagen 22 – Lab. Escénico Chinchorro).*



Imagen 22 – Lab. Escénico Chinchorro

#### **4.4. Síntesis de los resultados obtenidos.**

En la subcategoría de Velocidad, dentro de la categoría de Tiempo podemos observar en términos generales, que en las exploraciones los intérpretes adoptan una velocidad lenta que progresa a momentos con una mayor aceleración, más nunca llegando a extremos. Sí, la lentitud es explorada de forma profunda, existe una importante fricción del cuerpo con el suelo y un detenimiento en los detalles particulares de los movimientos, esta característica determina también una densidad corporal en los intérpretes.

Este punto es importante por la resonancia que genera en el tratamiento corporal que los Chinchorro daban a sus difuntos. Por un lado, se debe reconocer que la momificación de esta cultura tuvo características cada vez más complejas a medida que transcurría el tiempo.

Así, el imaginario en los intérpretes y el nuestro como artistas-investigadores está permeado, del mismo modo que las prácticas funerarias Chinchorro, de una profunda atención a los detalles. Un trabajo articulatorio y de desplazamiento minucioso, con una tendencia al trabajo en contacto corporal con el suelo. Del mismo modo, el contacto con el suelo se vuelve primordial para analizar la velocidad de los desplazamientos e incluso la velocidad de los movimientos o acciones de los intérpretes. Por último, esta velocidad lenta o detención supone cuerpos permeados de una densidad histórica. En perspectiva, la hoy ciudad de Arica, ha sido testigo, a largo de unos 8,000 años, del paso de distintas culturas y por ende, también, de una infinidad de cuerpos entramados. Sobre todo en el caso de los Chinchorro los cuerpos, hoy momias, siguen aquí y eso genera una especie de condensación temporal, que carga a Arica de una consciencia corporal retrospectiva, pero también de una potencia corporal proyectiva.

En la subcategoría de Forma dentro de la categoría de Expresividad encontramos en términos generales dos formas corporales adoptadas por los intérpretes en los diferentes laboratorios; cuerpos articulados y angulosos y cuerpos curvos o redondeados.

Las formas curvas o redondeadas están presentes principalmente en las columnas de los intérpretes, quienes toman la posición fetal, de cuclillas o sentados en el suelo con piernas cruzadas o flexionadas. Esta posición se repite sobre todo en la sesión #2 donde la consigna es “momificar a un compañero”. Los intérpretes adoptan estas posiciones en una especie de luto y/o contemplación introspectiva del cuerpo ya tratado (correas y medias pantys), tornando el momento extremadamente íntimo. Con un profundo pesar los intérpretes sostienen las posiciones con su mirada perdida en la pérdida, pero anclada al cuerpo-material que yace sobre el suelo. La posición fetal, en cuclillas o sentados puede ser interpretado como el abatimiento que produce la “pérdida” de un compañero en este caso, pero también es una posición íntimamente relacionada con el nacimiento o con el periodo anterior al alumbramiento.

Un último elemento donde encontramos una forma curva o más bien un rodear, es, primero en el momento mismo del tratamiento y luego en la ofrenda simbólica a los cuerpos en la horizontal. Los cuerpos son sometidos a tratamiento por el grupo mientras toman posición a su alrededor. El rodear los cuerpos mientras se sostiene un trote y se agitan los cinturones es un elemento repetitivo en el transcurso de la sesión#2 también y denota una forma curva.

En el caso de las frases e imágenes donde los cuerpos de los intérpretes adoptan líneas rectas y forman ángulos, el imaginario nos lleva a su resonancia con las posición extendida y recta de los cuerpos tratados por los Chinchorro. Entre las técnicas utilizadas por esta cultura para generar la momificación se encuentran los palos o varas de madera que los Chinchorro

ocupaban para unir el cráneo con el cuerpo y también en las extremidades para reforzar y conservar la estructura corporal y su tratamiento. Esta técnica hace de los cuerpos, esculturas rígidas que mantienen su extensión incluso cuando eran movilizados desde el lugar donde permanecían. Así, una vez el proceso de momificación terminaba, no era (ni es, aún hoy) posible observar formas curvas o redondeadas en las momias.

Un aspecto importante dentro de las formas es la rectitud que los intérpretes exploraron en la imitación del cuerpo momificado o el momento donde los intérpretes pasan de la vertical a la horizontal. Este momento determina en el grupo una serie de acciones, sin previo acuerdo, tratan el cuerpo con los elementos dispuestos y este a su vez conserva la rectitud.

En la subcategoría de Relación, dentro de la categoría de Espacialidad, nos encontramos con una constante en la forma en que los intérpretes se relacionan entre sí. No parece haber a priori una forma de establecer una jerarquía entre ellos, no hay sometimiento o sumisión, excepto, quizás en el momento de la segunda sesión cuando se les pide momificar a sus compañeros, ya que el grupo va “eligiendo” quién es el siguiente intérprete que será sometido al tratamiento corporal que ellos determinaron como “momificación”, aún así esta conducta colectiva no es estable y el grupo no somete a todos los intérpretes que toman la horizontal y comienzan a ser “momificados” ya que presenciamos al menos dos momentos en los cuales los mismos intérpretes deciden cuándo pasar de la verticalidad a la horizontalidad.

Esta forma de relacionarse colectivamente resuena y podría de alguna forma contribuir a la creencia de que los Chinchorro no poseían una estructura jerárquica establecida, pues, a pesar de que la evidencia muestra una confluencia de técnicas en un mismo cementerio, para Arriaza la idea de que el tratamiento estaba determinado por su nivel social, sea cae por suelo

cuando vemos que las diferentes técnicas comparten un mismo espacio físico. En ese sentido los intérpretes se comportan de forma horizontal, actuando todos como colectivo y depositando los cuerpos en un mismo lugar a pesar de proponer variaciones en uno de ellos. No se aprecia separación o un sitio especialmente designado para alguien o un grupo de personas, en ese sentido todos comparten tanto el tratamiento como el lugar donde descansan los cuerpos luego de este.

En el caso de la subcategoría de peso, dentro de la categoría de Energía, nos encontramos con resultados más dispares entre sesiones y también dentro de las mismas sesiones. Mientras en la primera sesión se observa un paso de peso leve a fuerte de manera arbitraria y no muy profundo ni explorado más que los requerimientos desplazadores de las acciones que ejecutan los intérpretes, en la segunda sesión nos encontramos con una exploración más profunda del peso fuerte, reflejada en los momentos de “baile” alrededor de los cuerpos en la horizontal y sobre todo cuando los cuerpos pasan de la vertical a la horizontal, estos cuerpos en la horizontal toman un peso distinto, incluso del peso fuerte explorado en la verticalidad, hay rigidez de los cuerpos que buscan mantener una posición extendida sobre el suelo y que imprime en los cuerpos un peso fuerte. Por su parte en la tercera sesión podemos apreciar un peso fuerte mucho más instalado y explorado de forma mucho más irradiada corporalmente, el peso fuerte aparece no sólo en un baile y su consecuente marca del ritmo sino también en movimientos fluidos y expresado incluso en las extremidades superiores, apareciendo así una corporalidad de peso fuerte y densa.

## 5. Conclusiones

Se puede concluir que: los objetivos generales y específicos planteados en la problematización de la presente investigación, fueron resueltos, de modo que se compartió con el grupo de intérpretes materialidades referentes a los ritos funerarios chinchorro, se realizó un análisis de la manera en que un grupo de intérpretes teatrales se acercan mediante su cuerpo cognoscitivo y el acto escénico a los rituales funerarios Chinchorro. Los laboratorios fueron la fuente de información que permitió analizar la interacción corporal y escénica del grupo de intérpretes con la información de la cultura chinchorro.

Este cúmulo de información a partir de la interacción, permitió mirar/observar propuestas escénicas y corporales del grupo de intérpretes, que se pueden clasificar como material escénico para posibles construcciones, creaciones o producciones escénicas teatrales o dancísticas.

En este punto, se concluye que la investigación permitió generar material escénico, que, si es ordenado bajo un punto de vista autoral en la dirección, se vuelve un proceso enriquecido para la creación y por qué no, para la generación de un lenguaje escénico particular que responda a la práctica singular de un territorio.

Se puede concluir que: la producción de un conocimiento a partir de la investigación, según Dubatti (2020), no solamente necesita ser un resultado escénico como una puesta en escena o una obra de arte que provenga de los laboratorios prácticos, pues a partir de los laboratorios y el estudio que se realiza, es posible generar un compilado o una batería de instrumentos para el acercamiento de la cultura chinchorro a otros individuos, ya sea de manera

pedagógica o bajo un proceso creativo donde otros intérpretes necesiten recurrir a ciertos ejercicios para acercarse al ritual mortuorio de la cultura chinchorro. Entre estos instrumentos, se podría considerar ***la escritura creativa***” como ejercicio subjetivo y detonante de sensaciones y conceptos, similar a lo que se pone a disposición al término de cada laboratorio en el capítulo de análisis de la información: “Propuesta de escritura creativa a partir de una mirada no lineal”. La escritura usada como medio expresivo para considerar una mente extendida, un pensamiento no lógico que considere ideas sueltas puestas en un párrafo, en líneas o en fragmentos, que las palabras puedan generar una atmósfera a partir de la experiencia escénica vivida. Otro instrumento que podría acercar a un grupo de individuos a la cultura chinchorro, puede ser la generación de un ***“formato de laboratorio de investigación chinchorro”***, una propuesta que considera la planificación de momentos que influyan en los individuos en su relación con los momentos chinchorro, ya sea de manera sensorial o presentativa, muy similar a lo se realizó en los laboratorios. Esta propuesta debiera ser un laboratorio de investigación donde se compartan los principales conocimientos de la cultura chinchorro de un modo no verbal, sino, por lo contrario, en el hacer escénico, en el hacer chinchorro, en el hacer funerario. Un último instrumento, similar al anterior, son las ***“estructuras de entrenamiento chinchorro”***, ya que revisamos durante el estudio, que el cuerpo es el eje de estudio y el instrumento escénico sustancial que permite la conexión y relación con la cultura chinchorro, entonces a partir de estos laboratorios escénicos, se pueden construir ejercicios de acercamiento y/o de preparación del cuerpo, la mente y el espíritu para que un cuerpo pueda alcanzar ciertas cualidades físicas que lo aproximen a la praxis escénica chinchorro o la exploración escénica chinchorro: éstas prácticas pueden ser la construcción de imágenes, la indagación de un rito bajo ciertos criterios, la minuciosidad de la momificación, la interacción no verbal, y entre tantas otras ideas que se pueden desarrollar en una próxima investigación.

Se puede concluir que: existe una similitud no menor entre el accionar escénico del grupo de intérpretes que participó de la ejecución de los laboratorios chinchorro y una de las cualidades del complejo proceso de momificación. Los estudios revelan una cierta **horizontalidad** en el ámbito político-social, donde los individuos chinchorro no tenían diferencias jerárquicas al momento de aplicar la momificación. Todos los miembros de la población eran momificados sin distinción, aunque esto, en las ciencias sigue siendo un debate. Algo muy similar sucede con la organización del grupo de intérpretes escénicos que participa de los laboratorios, ya que en la organización escénica no destacan los liderazgos o las jerarquías, sino que en todo momento se vio una particular colectividad al accionar. Esta idea de la horizontalidad en el acercamiento de un grupo de intérpretes a las prácticas rituales mortuorias a través de la acción escénica y el cuerpo cognoscitivo podría ser un «principio chinchorro», una forma de relacionarse a partir de aquel entendimiento que está en el cuerpo unificado cognoscitivo y no en un cognitivismo dueño de la razón lógica. Vivir la momificación escenificada, momificar con elementos naturales y/o artificiales que sirvan como un símil de los elementos originales. Esta horizontalidad aparece en la organización práctica del grupo de intérpretes, en la ejecución de la acción escénica y en la relación comunicacional.

Así como el concepto de horizontalidad se desarrolla y se considera como un principio, hay un segundo concepto que se logra vislumbrar en el término de la investigación: la «minuciosidad», como cualidad transversal vista en los momentos de exploración escénica en los laboratorios de investigación, ejercida por el grupo de intérpretes en el tratamiento de los otros cuerpos, de las materialidades y de los elementos que fueron incorporados para la momificación escénica. Se sabe que la cultura chinchorro se especializó en un proceso de momificación muy complejo, que fueron perfeccionando durante miles de años, pues los

estudios demuestran un desarrollo para lograr niveles estéticos y productivos importantes, no sólo en la momificación, sino también en la cotidianidad para la supervivencia. Montt nos relata que “las diversas maneras en que fueron recreados los cuerpos, y especialmente las máscaras funerarias Chinchorro, nos muestran una percepción sensible de la diversidad de los rostros” (Montt Schroeder, 2016, pág. 309). Esta idea de Montt (2016) de la percepción sensible, podría ser un concepto metaforizado de la minuciosidad que se observa en esta investigación y que fácilmente puede ser utilizado como otro «principio chinchorro».

Se puede concluir que: la cultura chinchorro y el proceso de momificación, son una fuente de información científica interminable, pues los estudios científicos nos inundan de toda la información, pero por más que la tecnología avance, nunca se podrá descubrir toda la verdad de una cultura que habitó el territorio hace más de 8 mil años, por ende, siempre habrá un contenido que no puede ser entendido de la forma lógica de la razón, si no que puede completarse con la razón del acontecimiento teatral o escénico, o una experiencia sensorial o una profundización en la acción escénica y el cuerpo cognoscitivo. Hay una comprensión del acontecimiento que es incalculable, y que las diversas formas de acercarse al rito mortuario son infinitas. Nosotros como artistas-investigadores proponemos una forma, acercarnos con el cuerpo, con la generación de nuevas ideas a partir de la interacción con las materialidades y la información. Esta última idea, no debe ser entendida como una simple recreación o una mirada estética artística de una ficción, sino que también, nuestra investigación toma un rumbo a partir de esta fase inicial para concretar lo que podría llenar aquellos vacíos que la ciencia aún no logra completar. Así como hoy se discute si existió o no una manera jerárquica en el proceso de momificación, podemos como artistas-investigadores – a partir de un proceso repetitivo y calculado – aseverar una de las opciones, porque hay una filosofía detrás de todo este trabajo,

que siempre, desde un principio, nos ha conectado con esta cultura compleja, que es el cuerpo, el material físico que nos conecta de manera atemporal, que si generamos una situación bajo una condición similar – nunca igual – y se momifica hasta llegar a unidades significativas, podríamos develar un patrón de momificación que nos entregue una verdad a esta teoría. Y claro, nunca escapar de la ciencia, porque es la ciencia la que nutre el arte y ahora el arte también quiere nutrir a la ciencia, porque nuestro proceso de investigación en artes nunca ha intentado ser absolutista, sino más bien ser interdisciplinar y que ambas beban de la otra como ha pasado en toda la historia de la humanidad, sin darle menos valor al conocimiento que se produce a partir de la experiencia del cuerpo cognoscitivo, que es como el cuerpo escénico aprehende y que a la ciencia le cuesta visualizar.

La conclusión anterior, no es más que una idealización bajo un contexto socioeconómico favorable para el arte y para quienes lo ejercen, pero la realidad en la que nos encontramos, no es para nada un escenario favorable ni para la producción artística, menos para la investigación en artes. Hoy, la investigación nos deja con más interrogantes que respuestas, y claro que es preciso mencionar esta aseveración, porque si fuera de lo contrario, sería una investigación científica y no una investigación en artes. Interrogantes que se transforman en desafíos para el grupo de artísticas-investigadores y para quienes tienen interés en ahondar en una temática que podría beneficiar, nutrir y agitar el arte y la ciencia en la región (sin menoscabar el grano de arena que ya estamos poniendo a disposición).

Nos surgen interrogantes que quisiéramos plasmar como conclusiones de nuestro proceso investigativo, ¿cómo un principio chinchorro como la minuciosidad podría instalarse hoy día en la creación bajo contextos y formas de producción del arte que responden a una

industria “creativa” comercial? ¿cómo nos ocupamos de la minuciosidad cuando la producción del arte en Chile debe ser efímera y atender a los resultados esperados en tiempos acotados determinados por la salvaje concursabilidad? ¿cómo atendemos la investigación en artes con la responsabilidad y el compromiso que necesita una investigación sin quedar en la ruina? Como artistas-investigadores creemos que las investigaciones como éstas requieren un alto grado de responsabilidad y compromiso del grupo de investigadores, ya sea de los intérpretes, o de quienes generan los registros, o quienes conducen la investigación, y entre otros tantos procesos y profesionales que permiten construir un conocimiento con bases sólidas.

Así como las ciencias tienen una relación directa entre los resultados que se obtienen y el financiamiento que sostiene aquellos resultados, las artes podrían entregar resultados colosales si su financiamiento fuese proporcional al tiempo y los recursos que se necesitan. ¿Cómo nos hacemos cargo de los desafíos que la investigación plantea? Es difícil responder a esta pregunta, si hoy el grupo de artistas-investigadores terminan este proceso con una deuda con la misma casa de estudios que acogió esta investigación. Situación que podría ser bastante bochornosa, pero que en realidad responde a un contexto actual del gremio artístico local, y esta vez cuando hablamos del territorio, es muy probable que esta realidad se repita a lo largo de Chile y además en algunos países de Latinoamérica, donde los contextos han hecho que las artes deambulen entre la sobrevivencia de los espacios artísticos culturales, y las miserables formas de producir sin salirse de un presupuesto paupérrimo, que ni Grotowski podría aceptar como una forma digna de trabajar en el arte. Enfrentarse a la contemporaneidad y al mundo globalizado, investigar pareciese ser una forma de resistir a esta turbulenta vida artística, donde el valor del arte y del artista se ha visto mermado por una mirada superficial en su quehacer, y claro, es posible que los artistas estén intentando sobrevivir cuando trabajan en vez de trabajar para

pensar, investigar, formarse y entre tantos otros procesos que la disciplina requiere para encontrar resultados de mejor calidad.

Para seguir con la idea anterior y no dejar una amargura en el lector, a continuación, instalaremos algunas aseveraciones que creemos son necesarias acoger por quienes quieran profundizar en esta investigación o están a punto de iniciar una nueva en un contexto territorial similar: Creemos firmemente en el cuerpo como generador de conocimiento a partir de la praxis del acontecimiento. Creemos firmemente que una investigación de este calibre requiere tiempo, dinero y personas humanizadas que puedan comprender los contextos particulares de un espacio y tiempo determinado para llevar a cabo un proceso acotado y no abandonar ni abandonarse en el camino.

Creemos firmemente en el arte y la producción de conocimiento a través del arte como un puente que acerca el conocimiento a los demás individuos que escapan del mundo de las artes y de las ciencias. Creemos firmemente que a través de esta investigación pueden surgir un sinnúmero de oportunidades creativas muy singulares que atiendan la realidad del territorio y que busquen acercar de manera sensible la cultura chinchorro a la población. Creemos firmemente que este conocimiento que logramos concretar y plasmar en estos escritos debe ser compartido con profesionales de las artes, con profesionales o no del mundo artístico, con profesionales de las ciencias y por qué no, incluir a profesionales de otras disciplinas que sean cercanas a las artes y a la pedagogía artística para impulsar nuevas formas de enseñar una cultura milenaria. Creemos firmemente que al compartir esta información con personas no ligadas al mundo artístico y la comprensión del mundo a través del cuerpo, será muy probable que haya una nueva ventana por donde mirar, por donde observar y por donde comprender el fenómeno chinchorro.

## 6. Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. (M. Ruvituso, & M. T. D'Meza, Trans.) Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Allison, M., Focacci, G., Arriaza, B., Standen, V., Rivera, M., & Lowenstein, J. (1984, noviembre). Chinchorro, momias de preparación complicada: Métodos de momificación. *Chungará: Revista de Antropología Chilena*, Volumen 13, 155-174.
- Ardiles Rodríguez, J. (2017, enero 23). *Vida Humana en el desierto, Pesca y recolección submarina en Caleta Camarones*. From Programa Explora - YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=c0pgvi0YVjo>
- Arriagada, E. O. (2012). El conflicto por polimetales en Arica. *Movilización social, desarticulación local e intervención centralizada...* "Delamaza, Cunill y Joignant (Eds.). In *Nueva Agenda de descentralización en Chile. Sentando más actores a la mesa*. (pp. 459-485). Ril Editores.
- Artaud, A. (2011). *El Teatro y su Doble*. Barcelona, España: Editorial Edhasa.
- Astudillo Cánobra, A. (2019). ¿Por qué importa la Filosofía en la Educación Escolar para el Siglo XXI? Comentario de la Exposición de la Profesora Sylvia Eyzaguirre. *Revista de Filosofía*, Volúmen 76, 269-274.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010). *EL ARTE SECRETO DEL ACTOR - Diccionario de Antropología Teatral (Cuarta Edición ed.)*. (J. D. Lissón, Ed.) Lima, Perú: San Marcos E.I.R.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. Ciudad de México, México: Fondo de la Cultura Económica. .

- Bedia, M., & Castillo Ossa, L. (2016, septiembre 22). Artículo de investigación: Hacia una teoría de la mente corporizada: la influencia de los mecanismos sensomotores en el desarrollo de la cognición. From *ÁNFORA: DE LA CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS.*: <https://doi.org/10.30854/anf.v17.n28.2010.102>
- Biblioteca Nacional de Chile. (n.d.). El eje del comercio andino. Arica (1540-1929). Retrieved Mayo 04, 2021 from Memoria chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-554.html>
- Bogart, A. (2008). *LA PREPARACIÓN DEL DIRECTOR: 7 ensayos sobre Teatro y Arte* (Primera edición ed.). Barcelona, España: Alba Editorial.
- Breton, D. L. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (Primera edición - primera reimpresión ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Breton, D. L. (2018). *La sociología del cuerpo*. (Edición primera ed.). Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Burdman, F. G. (2015). El post-cognitvismo en cuestión: Extensión, corporización y enactivismo. *Principia.*, 475-495.
- Cadena-Iñiguez, P., Rendón-Medel, R., Aguilar-Ávila, J., Salinas-Cruz, E., Cruz-Morales, F., & Sangerman-Jarquín, D. (2017, noviembre 11). Métodos cuantitativos, métodos cualitativos o su combinación en la investigación: un acercamiento en las ciencias sociales. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, Volúmen 8 (Número 7), 1603-1617. From <http://www.scielo.org.mx/pdf/remexca/v8n7/2007-0934-remexca-8-07-1603-en.pdf>
- Carreri, R. (2019, junio 20). Huellas en la nieve (Sub. Español) de Principe del Kerosene. From Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=65PQInCOvos&t=2285s>

- Chalmers, D., & Clarck, A. (2011). La mente extendida. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación., Volumen XVI, 15-28.
- Chipana, D. (2021, Junio 28). Alcalde Espíndola y concejo municipal de Arica asumieron sus cargos por el período 2021-2024. From Radio Paulina: <https://www.radiopaulina.cl/2021/06/28/alcalde-espindola-y-concejo-municipal-de-arica-asumieron-sus-cargos-por-el-periodo-2021-2024/>
- Citro, S. (2006). Variaciones sobre el cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía.
- Consejo Nacional de las Culturas y las Artes. (2017). Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022. Santiago, Chile.
- Curiqueo, F. (2018, Noviembre 3). “El lenguaje crea realidad” y concepto de praxis en Marx. DiarioUCHile. From <https://radio.uchile.cl/2018/11/03/el-lenguaje-crea-realidad-y-concepto-de-praxis-en-karl-marx/>
- Dilla Alfonso, H., & Álvarez Torres, C. (2018). Economía e intercambio desigual en una región transfronteriza: Arica, Chile-Tacna, Perú. Estudios Fronterizos, Volumen 19.
- Dubatti, J. ( 2020). rtistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. In J. Dubatti, Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una Filosofía de la Praxis Teatral. (Primera edición ed., pp. 19-45). Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. From [http://ensad.edu.pe/descargas/Artistas\\_investigadoras\\_DIGITAL.pdf](http://ensad.edu.pe/descargas/Artistas_investigadoras_DIGITAL.pdf)
- Espinal Pérez, C. (2011, Julio a diciembre). El cuerpo: un modo de existencia ambiguo. Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty. Revista Co-herencia, Volumen 8(Número 15), 187-217.

- Espíndola, G. (2020, agosto 20). Alcalde de Arica e inmigración ilegal: “Terminamos administrando las fronteras de Chile, cuando no es la de Arica, es la del país”. From Prensa Radio Agricultura: <https://www.radioagricultura.cl/nacional/2020/08/20/alcalde-de-arica-e-inmigracion-ilegal-terminamos-administrando-las-fronteras-de-chile-cuando-no-es-la-de-arica-es-la-del-pais.html>
- Espinoza, S. (2015, Diciembre). Identidad y otredad en la teoría descolonial de Aníbal Quijano. *Ciencia Política*, Volumen 10(número 20), 107-130.
- Fernández Canque , M. (2007). Arica 1868. Un tsunami y un terremoto. (M. R. Vásquez, Ed.) Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Fernández Labra, R., Núñez Navarrete, R., & Cifuentes Miranda, M. (2010). *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Santiago, Chile: La Viaje Ciudad.
- Ferrada-Sullivan, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Revista Cinta de Moebio*, Volumen 65, 159-166.
- Foschi, M. L. (2013). Merleau-Ponty: El cuerpo como apertura al mundo teatral. (C. FHycS-UNJu, Ed.)
- Galames Rosas, L., Ruz Zagal, R., & Meza Aliaga, M. (2014, julio). Imaginario Nacional en *Revistas de la Frontera Norte de Chile post Guerra del Pacífico: Ariqueña (Arica, 1923) y Torbellino (Tacna, 1924)*. *Interciencia*, Volumen 39(Número 7), 490-494.
- García Martínez, A. (2006-2007). La Construcción de las Identidades. *Revista Cuestiones Pedagógicas*, Volumen 18, 207-228.
- García Martínez, A. (2011-2012). Identidad y Fragmentación en las Sociedades Multiculturales. *Revista Persona y Derecho*, Volúmen 65, 97-118.
- Glaciar Digital. (2020, marzo 08). Tráfico Ilícito Momias Chinchorro. From Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Sa0vwC6rbds&t=537s>

- Griffero Sánchez, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. (Primera edición ed.). (F. Albornoz, Ed.) Chile: Ediciones Artes del Sur.
- Guerra, J. A. (1999). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* Martin Heidegger.
- Hoogenboom, M. (2010). Si la investigación artística es la respuesta, ¿cuál es la pregunta? Algunas notas sobre una nueva tendencia en la educación artística. In V. Pérez Royo, & J. Sánchez, *CAIRON 13 REVISTA DE ESTUDIOS DE DANZA PRÁCTICA E INVESTIGACIÓN* (pp. 103-113). Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá.
- Hurtado Herrera, D. (2008). Corporeidad y Motricidad. Una forma de mirar los saberes del cuerpo. *Educ. Soc., Campinas, Volumen 29(Número 102)*, 119-136.
- La Rueda. (n.d.). Página de Facebook. Retrieved enero 6, 2022 from <https://www.facebook.com/colectivolarueda/>
- Latorre Vásquez, R. (2016). *Historia del teatro latinoamericano. Desde el período precolombino al siglo XX. Selección de textos críticos y obras significativas*. Santiago, Chile: Ediciones Investigación Cultura y Desarrollo.
- Llagostera, A. (2003). Patrones de Momificación Chinchorro en las colecciones Uhle y Nielsen. *Revista Chungará, Volúmen 35, Páginas 5-22*.
- Lora Cuentas, L. (2020). Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento. In J. Dubatti, *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una Filosofía de la Praxis Teatral* (pp. 265-280). Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. From [http://ensad.edu.pe/descargas/Artistas\\_investigadoras\\_DIGITAL.pdf](http://ensad.edu.pe/descargas/Artistas_investigadoras_DIGITAL.pdf)
- Martínez, A. N. (2011). Identidad y fragmentación en las sociedades multiculturales. *REV - Persona y Derecho, Volumen 65, 97-118*.

- Mazorco Irureta, G. (2010). La descolonización en tiempos del Pachakutik. Polis Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 9(Número 27), 219-242.
- Melendres, J. (2010). Del "making of" a la creación experimental. Algunas consideraciones sobre la investigación en artes escénicas. Cairon: revista de ciencias de la danza(Número 13), 87-94.
- Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Barcelona, España: Editorial Planeta - De Agostini, S.A. .
- Mondaca, C., Rojas, A., Siares, C., & Sánchez, E. (2017, Junio). Inclusión, adscripción e identidad étnica en estudiantes de la Universidad de Tarapacá, Frontera Norte de Chile. Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina(Número 53), 139-150. From Scielo: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812017000200139>
- Montanares Letelier, F. (2017). El Diario de Facu. Arica., Chile. .
- Montanares Letelier, F. (2019). Soy José Mamani. Arica, Chile. From <http://primeravista.cl/wp/2019/09/la-obra-soy-jose-mamani-se-despide-de-los-escenarios-tras-exitosos-4-anos/>
- Montt Schroeder, I. (2016). Máscaras Funerarias Chinchorro: Rostros de personas en cuerpos de tierra. In B. A. Standen, La Cultura Chinchorro: Pasado y Presente. (pp. 294-313). Arica, Chile: Universidad de Tarapacá.
- Morales Aracena, F. (2019, septiembre 11). Dictadura. Dictadura en Arica: ¿Cómo afectó el golpe militar en la ciudad norte? From La Izquierda Diario: <https://www.laizquierdadiario.cl/Dictadura-en-Arica-Como-afecto-el-golpe-militar-en-la-ciudad-norte>
- Mosca Bustamante, L. (2002, septiembre). Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo. . From <http://www.konvergencias.net/sientoexisto.htm>

- Pavez, C. (2016, julio 15). Arica: fusión cultural en su máxima expresión. Agenda País - El mostrador. From <https://www.elmostrador.cl/agenda-pais/vida-en-linea/2016/07/15/arica-fusion-cultural-en-su-maxima-expresion/>
- Pimentel Rocafull, P. (2020, noviembre 23). Poner en Valor: Arte y Mujeres de Arica y Parinacota - Paola Pimentel. From YouTube Centro MB2: <https://www.youtube.com/watch?v=SAoVAuDGUtQ&t=2720s>
- Plan de Gestión y Protección de Sitios Chinchorro UTA. . (2020). Resumen Ejecutivo Asentamientos y Momificación Artificial de la Cultura Chinchorro en la Región de Arica y Parinacota. Nominación a Patrimonio Mundial. (B. A. Standen, Ed.) Arica, Chile: República de Chile.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Reseñas y ensayos historiográficos, 80.
- Rivera Moragrega, J. (2021, mayo 19). YouTube. From <https://www.youtube.com/watch?v=eMn4SKnaXLE>
- Santos Varela, M. (2017). Trama & Fibra. Teconología Temprana en Fibra Vegetal. Arica, Chile.
- Standen, D., Arriaza, D., Muñoz, D., & Santoro, D. (2020). Resumen Ejecutivo Asentamientos y Momificación de la cultura Chinchorro en la Región de Arica y Parinacota. (C. C. Asesor, Ed.) Arica, Chile. From [https://www.expedientechinchorro.cl/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=89&Itemid=613](https://www.expedientechinchorro.cl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=89&Itemid=613)
- Trilles Calvo, K. (2004). El cuerpo vivido. Algunos apuntes de Merleau-Ponty. Thémata: Revista de Filosofía.(Número 33 ), 135-140.

Varley, J. (2011). Piedras de Agua: Cuaderno de una Actriz del Odin Teatret. España: Editorial Artezblai SL.

Weisz, G. (1994). Palacio Chamánico: Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas. Universidad Nacional Autónoma de México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.